

Parte Prima.

Premessa.

Ho iniziato lo studio della musica dall'età di 7 anni. Teoria e solfeggio, lezioni di strumento, ovvero la parte pratica del suonarlo, applicando la teoria direttamente sfregando l'arco sulle corde. Poi pianoforte complementare, armonia e contrappunto, musica d'insieme, esercitazioni orchestrali, quartetto. Mi sono trovato davanti a difficoltà enormi, in parte perché ero solo un onesto e volenteroso studente e non un genio del violino, in parte perché senza “angeli custodi” che potessero, in qualche modo orientarmi, spingermi, accompagnarmi lungo la strada dell'apprendimento musicale prima e di una carriera nel settore, poi.

Nonostante ciò, ho suonato inizialmente in gruppi di musica classica e, in seguito, cambiando totalmente genere per essere coerente alla mia specifica sensibilità, jazz, rock e pop. Ho lasciato alcune composizioni registrate alla SIAE, ho lavorato nel mondo della musica e mi ci sono divertito ma, improvvisamente, dopo una serie di vicissitudini personali, ho deciso di lasciare l'ambiente. perché?

E' difficile rispondere esaustivamente a questa domanda, ma proverò a farlo lo stesso. Premetto che sono contento di aver preso questa decisione. Credo, comunque, si tratti di una convergenza di fattori che incidono su di una personalità, portandola a fare certe scelte piuttosto che altre. Nello specifico: il non sentirmi parte integrante dell'ambiente per origine e status sociale; il non trovare più, nelle persone che mi circondavano, alcuna soddisfazione e stimolo per proseguire sulla strada intrapresa; la diffidenza ed il disprezzo verso un corpo insegnante e di “professionisti” corrotto ed arrivista.

Ho passato 30 anni nel mondo della musica: ho fatto un percorso costellato di vittorie e sconfitte che, comunque, mi hanno portato ogni volta ad uno scalino più alto di capacità e consapevolezza. Ho, però, molto chiara la massima secondo cui “niente è per sempre”. Nemmeno i grandi artisti hanno il dono dell'immortalità o della creatività infinita: per tutti arriva la fine, prima o poi. Ed è sicuramente meglio togliersi di mezzo prima di diventare dei personaggi grotteschi o dei miseri impiegati statali pronti a timbrare il cartellino. Per ognuno di noi il vissuto è un caso a parte, una situazione specifica, singolare, irripetibile. Considerando, poi, che l'attività creativa ripiega sull'arte quando i grandi processi storici di cambiamento falliscono, dovremmo indagare più seriamente sulle scelte individuali che ne ineriscono il campo. Una società produce forme d'arte, a prescindere dal ruolo e dalla connotazione qualitativa di chi la produce, quando non riesce a rinnovare i propri istituti. Al contrario, quando riesce a rinnovarsi, tutto l'agone sociale diviene un *topos* di esercizio della creatività.

Mi sono spesso interrogato sul significato di successo e contemporaneamente sul modo in cui la nostra cultura, quella occidentale, affronta le questioni epistemologiche e quindi filosofiche. Il successo non è una mera questione di accesso ai mass-media, è una questione inerente il vivere sociale sia personale che collettivo, è una forma di relazione, storicamente determinata in cui gli uomini vengono a ritrovarsi. E' una questione fondamentale, quindi, una questione filosofica.

Il mio successo lo misuro attraverso le splendide serate passate a suonare davanti ai più vari pubblici, attraverso le composizioni che ho fatto suonare ai miei amici musicisti, attraverso l'interesse che qualcuno provava nei miei e nei nostri confronti. In questo senso, il successo non è e non può essere l'altra faccia della persecuzione. Lo diventa, viceversa, per chi non ha quelle dotazioni culturali atte ad ancorarlo al proprio perno interiore allorquando i marosi della vita si fanno violenti.

Quello che esporrò nelle prossime pagine potrà non essere condivisibile al 100% ma è ciò che è stata la mia esperienza sul campo, un'esperienza feconda non solo sul piano umano ma anche su quello strettamente inerente la disciplina. Frequenti saranno le digressioni comparative o integrative con le altre arti.

Comunque, è giusto sappiate, prima di avventurarvi nella lettura di queste pagine che lo studio del violino, anzi il violino in se stesso è zen. Tuttavia, questa affermazione va integrata con la seguente: lo studio del violino è come lo studio delle lingue morte; il greco antico o il latino. Si tratta di studiare qualcosa che non è immediatamente spendibile ma mette costantemente in confronto con forme definite e chiare. In questo continuo confronto che, in definitiva, è con se stessi, si gioca anche il senso dello studio di uno strumento musicale come il violino. Mettersi alla prova attraverso lo strumento è formazione dell'uomo; attraverso questa prova si forma il carattere, il gusto, lo stile ed i sentimenti dell'uomo. Il tutto per il raggiungimento di uno scopo specifico: avvicinarsi il più possibile alla buona interpretazione personale della letteratura violinistica. Si tratta del particolare che parla del generale, dello specifico che ci parla, in realtà, dell'universale.

Uno sguardo d'insieme.

Voglio iniziare a ragionare sull'insegnamento del violino e, in senso stretto, su come l'ho visto fare e su come sarebbe da fare.

L'insegnamento dello strumento oggi è nozionistico, schematico (si segue al 90% il programma ministeriale) fatto da insegnanti che non hanno obblighi di aggiornamento professionale ed hanno una visione mono-disciplinare. L'insegnamento musicale, devo ricordarlo, è insegnamento artistico, cioè si muove in quell'universo di segni che rappresenta l'emotività dell'Uomo. E' parte, quindi, del livello irrazionale della nostra vita che viene tradotta ovvero razionalizzata e legittimata attraverso il mezzo del linguaggio musicale. L'arte, tuttavia, non è solo questo: è il luogo della fantasia, del sogno. E' quel luogo dove possiamo far finta che i nodi irrisolti della filosofia si rifugino, le contraddizioni insanabili, siano risolte.

Ancora; modelli di rappresentazione di quel livello irrazionale, stili, finalità e pulsioni, divengono le fondamenta e i mattoni delle varie culture musicali. Il maestro deve lasciar vedere al giovane allievo tutta questa ricchezza di storia; deve essere multidisciplinare in modo da fondare una legge generale dell'insegnamento. Deve, anzi, prodursi attivamente per fargliela conoscere. Il comandamento fondamentale nell'insegnamento musicale deve essere quello di andare verso l'Uomo. Innanzitutto è da formare l'Uomo e, in questo senso, le sue facoltà espressive. Bisogna andare verso l'essere umano senza fretta o scorciatoie didattiche o, peggio ancora, pretese iper-professionali o virtuosistiche in un'immaginaria competizione con l'industria della musica e dei concorsi.

Così, possiamo già ora stabilire che vincerà quell'insegnamento che sarà stato capace di formare l'essere umano, un essere umano inserito nel suo contesto storico, in grado di conoscere il passato della propria cultura – e la musica ne è uno spaccato di base – e possa addirittura proporsi ad elaborare ed a tramandare la sua cultura. Compresa le tradizioni specificamente violinistiche.

Sappiamo quanto la musica sia essenziale per l'equilibrio psichico degli individui e possa esserlo, anche di più, per chi la musica non solo la ascolta ma la esegue e/o la compone.

Per la formazione di questo equilibrio è essenziale conoscere approfonditamente le storie di musicisti e compositori del passato per indagarne le aspirazioni, le emozioni, la vita, anche quella banale di ogni giorno. Forse, indentificarsi con essi per quello che, ad un esame attento, si ritiene più giusto e/o piacevole. Evidentemente, già qui ci rendiamo conto che per fare questo non basta il tempo messo a disposizione dai Conservatori. Contro lo schematismo pregiudiziale in vigore, ci si deve avventurare nel *mare magnum* del repertorio "minore" o meglio, misconosciuto che sappiamo essere la base dell'iceberg: il 90% che ci rimane da scoprire.

Far sentire all'allievo della musica lo rende confidenziale sia rispetto alle creazioni artistiche dell'umanità che ad un eventuale repertorio personale. La tecnica non può essere distinta dalla musicalità, altrimenti si rischia di atrofizzare, talvolta per sempre, l'espressività della persona musicista.

L'insegnamento di base su cui non transigere è: trasmettere l'intolleranza per la stonatura, l'aritmicità e il cattivo suono ma ricordare sempre che qualsiasi cosa si suoni questa è musica quindi necessita di un'espressività e di un colore, in una parola, di una sensibilità in grado di farla vivere.

Sappiamo quanto di vero ci sia in questa affermazione se la colleghiamo con la realtà rivelatrice della musicoterapia, dove, attraverso quest'ultima si stimolano e sviluppano l'affettività, la motricità, il linguaggio. Ma, di base, si sblocca l'universo emozionale, riuscendo, addirittura, a far emergere situazioni altrimenti represses o nascoste.

Voglio ora dare caratterizzazione a questo lavoro dicendo che viene prodotto da un musicista ed è diretto a chiunque voglia leggerlo, indipendentemente dalla sua collocazione professionale.

All'inizio, infatti, ho parlato di andare verso l'Uomo, non intendendo quindi, il Professionista. Questo non potrà mai essere un manuale ad uso dei Conservatori ma sarà, piuttosto, uno studio pedagogico in dialogo con la gnoseologia della musica.

Un rapporto duraturo e di fiducia tra insegnante e allievo è la base su cui costruire, in mancanza della quale niente potrà nascere. Questo, però, non basta. E' la crescita, con gli stimoli di cui si accennava, tecnico-espressiva all'interno del binomio e rispetto al mondo esterno che rappresenta la carta vincente in tutto questo. Troppo spesso, Istituti Musicali o Conservatori, sono affrettati e superficiali in questo campo dedicando poco tempo e scarsi mezzi ai rapporti personali ed agli stimoli, nonché al livello emozionale di chi farà musica.

Ma cerchiamo di analizzare meglio le determinazioni materiali, culturali e ideologiche che fanno dei Conservatori quello che oggi sono.

Sia chiaro che io penso si debba operare una scelta coerente coi risultati di un'indagine sullo stato reale della Scuola oggi e della musica in particolare. Questi risultati ci dicono che queste Scuole sono sempre più distanti e chiuse al mondo reale; che l'ideologia trasmessa in questi Istituti è solo funzionale ai valori che si devono assorbire nella società di cui essi sono un volgare avamposto e niente più ci riporta in contatto con l'arte; che gli insegnanti sono dei prosaici impiegati dello Stato senza motivazioni, coscienza, formazione adeguata ed interessi indipendenti dal proprio datore di lavoro: lo Stato. L'indipendenza è fondamentale per un compito così lontano dai lidi più banali della vita. Ebbene, in una situazione di così chiaro e profondo degrado, l'imperativo categorico deve essere: sottrarsi al mondo della musica per vivere la musica nel mondo. All'interno di una realtà così corrotta, non è più nemmeno pensabile un rapporto autentico con la vita, con il mondo delle esigenze umane e con un disinteressato progetto di studio artistico.

E allora la risposta è radicale come il problema che viene posto: uscire da questo meccanismo, sistema di alienazione, di falsi valori in cui competizione e successo esistono a scapito del sentimento e della creazione, per ricostruire verità e autenticità da capo con solitaria e monacale pazienza. Attraverso i rapporti umani; fondamentale.

Una tonsura invisibile oltre la visibilità di una differenza nei semplici atti artistici e pedagogici. Solo a questa può essere affidato il nuovo.

La Scuola e anche il Conservatorio sono istituzioni volute dalla classe dominante per propagarvi i propri valori ma anche un di più: le regole sociali imposte dalla classe dominante stessa. Da un punto di vista strettamente economico il Conservatorio è una spesa da mettere sul conto del debito pubblico ma possiede altresì una valenza che non è da mettersi sotto la voce profitto. Questo è l'investimento che viene fatto nei confronti degli allievi che, dopo apposita selezione, diverranno a loro volta strumentisti o insegnanti. Ma la cosa fondamentale è rappresentata dalle regole da far proprie per far carriera: un ponte o un collegamento con quel glorioso passato.

A proposito: che ne sanno i giovani di questo glorioso passato e del perché sia stato tale? Di certo in un Conservatorio, tolti gli studenti di storia o filosofia o coloro che hanno degli interessi culturali, non se ne sa nulla!

Ecco, si ritorna al concetto da me già espresso: andare verso l'Uomo per formarlo, collegandolo al passato per renderlo protagonista del futuro artistico facendolo (e questo

sarebbe il massimo) scoprire nuovi linguaggi e percorsi nel suo campo.

Ma, lo ripeto, questo non è possibile in questa realtà dove un insegnante cosciente rischia di perdere tempo e forze nel lottare contro la burocrazia, gli equilibri personali, sindacali o politici fra colleghi senza poter dedicare altrettante energie ai suoi allievi. E allora bisogna uscire da questo circolo vizioso ed andare verso una forma inedita di libera docenza noncurante del danaro e delle forme tanto sbagliate quanto cristallizzate. E ancora, attraverso questa scelta che diventa strumento, ricostruire una gnoseologia della musica senza fare a meno di interrogarsi sulle posizioni più rivoluzionarie della pedagogia e ripristinando il concetto di Arte.

Nietzsche diceva che il pensatore deve dare senso e coerenza alle sue convinzioni attraverso l'esempio, attraverso una filosofia che si faccia carne dandole, infine, credibilità. E così, l'educatore deve giocoforza divenire, agli occhi di un allievo, un modello, forse non da seguire ma perlomeno col quale confrontarsi e da conoscere. Attraverso di esso un allievo non potrà mancare di operare delle distinzioni, di elaborare le differenze tra questo modello e quello istituzionale dominante.

Ma questo ragionare sulle differenze, questo saper distinguere, non deve diventare ideologia o terreno di discussione politica: è e sarà solo scuola di vita. Questo continuo processo di maturazione che chiamiamo scuola di vita è garanzia di formare un tipo di Uomo, forse non superiore o nuovo, ma sicuramente più consapevole, equilibrato ed in grado di vivere la vita intensamente e profondamente ma nella necessaria indipendenza ed in un essenziale distacco.

Come si sarà intuito, nella mia concezione non esiste la separazione tra esecuzione, composizione, storia della musica, educazione musicale, pedagogia musicale, eccetera. Questa separatezza è stata imposta dalla evoluzione che la musica ha subito nella sua storia, giungendo a dei livelli veramente definitivi nella recente storia della società capitalista dove la divisione del lavoro è il combustibile per una specializzazione settoriale senza precedenti. Ora, l'obiettivo di "andare verso l'Uomo" si traduce nel ricomporre quello che questa Storia ha scomposto, di riunire quello che questa evoluzione ha disunito. Questa evoluzione ha finito per privilegiare l'Uomo a pezzi e l'istituzione scolastica l'ha certificato definitivamente.

Ma, lo so benissimo, il bisogno di unità è sempre presente nell'Uomo, fa parte del suo modo di essere ed è inestinguibile. E' proprio su questa inestinguibile esigenza che si deve far leva per introdurre un allievo agli interessi di un insegnamento indipendente e fatalmente creativo. Abituarlo a ragionare senza barriere, appropriandosi gradualmente delle conoscenze in materia: l'appropriazione per forza di cose sarà critica, in modo da provare sul campo le acquisizioni e mettere in discussione o scartare quelle che non danno i frutti sperati. Con questa pratica, gradualmente, l'allievo impara ad essere maestro; e lo impara precocemente.

Quindi, ragionare per imparare e ragionare senza barriere; questo approccio, questo atteggiamento devono divenire una sorta di laboratorio interdisciplinare di quell'arte particolare che è la musica. Troppo spesso, infatti, l'insegnamento è sbilanciato verso la sola dimensione tecnica (ed anche questa trattata male, come si sa). La musica va presa ed eseguita, di solito senza neanche tener conto della dimensione espressiva della stessa. Insomma, il Conservatorio come scuola professionale, degradato a questa funzione. E il bello è che tutte le riforme che si susseguono non affrontano i problemi della interdisciplinarietà, anzi vanno (come al solito) a certificare i cambiamenti avvenuti nella società, nel campo della musica, negli ultimi decenni. E allora si aggiunge la cattedra di Jazz, quella di musicoterapia: si fa, appunto, la somma delle discipline. Ma non è con una semplice somma delle discipline che si costruisce l'artista; ci vuole un progetto di sintesi e operatività delle stesse arte a farlo diventare tale.

La letteratura pedagogica finora edita si suddivide, dal punto di vista dei contenuti, in 2 gruppi. Quella originale e quella degli epigoni. Questi, nell'esposizione degli originali a cui

si ispirano, si limitano a ripetere le formule, le scoperte, le esperienze dei Maestri. Tutt'al più si dà una bonaria strigliata al Ministero, reo di non applicare queste metodologie così importanti. Ma nulla più. Non si riportano nemmeno le esperienze che si vivono nell'insegnamento pratico (forse perché queste esperienze mancano?); sembra di assistere continuamente ad una commemorazione senza fantasia e coscienza. Basta dare un'occhiata alle riviste specializzate per rendersene conto. Insomma, la ricerca s'è bloccata a discapito di un astrattismo dogmatico e s'è bloccata da qualche tempo se non riusciamo a trovare qualcosa di contemporaneo che ci illumini. Al tempo stesso proliferano istituti privati in cui si applicano i vari metodi Williams, Suzuki, eccetera.

Insomma, è nata dal nulla, una classe docente seguace dei vari "grandi vecchi" della pedagogia musicale. Non si comprende, però, immediatamente il meccanismo di trasmissione di tutto questo, visto che a loro nessuno li ha fatti vedere al Conservatorio. Ma la ragione è più semplice di quello che si può immaginare: la specializzazione (ne abbiamo già parlato) come metodo innovativo e aggiornato per affrontare il mercato. Sono, infatti, i giovani usciti dai Conservatori senza immediate speranze di occupazione ad essere gli alfieri di queste scoperte ripescate in un passato prossimo della tradizione musicale. E, il più delle volte, queste ricerche e questi studi sono stati fatti da autodidatti.

L'accademicità dell'insegnamento musicale negli ultimi decenni è stato reso possibile dalla rimozione del soggetto. Si è rimosso il soggetto nelle sue rappresentazioni (maestro e allievo) a tutto vantaggio di una tecnicizzazione e di un (peraltro superficiale) nozionismo che non rappresentano che la degenerazione disperata del metodo di tramandare da una generazione all'altra, l'arte della musica. Tradendo gli stessi insegnamenti dei grandi pedagoghi, di cui peraltro si parla con tanta agiografica pompa, si è rimosso il medium come il fruitore della musica.

Il maestro è, innanzitutto, un uomo, allo stesso modo in cui l'allievo (in genere fanciullo o giovane ma non sempre) è un "uomo in potenza", in via di formazione. Tutto questo è stato ben delineato dai grandi maestri della pedagogia e posto in un tale rilievo per cui noi, oggi, sappiamo, se leggiamo le loro testimonianze, che tutto il loro sforzo è stato portato verso la conoscenza di quell' "uomo in potenza" per capirlo meglio e fargli capire, o meglio conoscere, il senso della musica ed il suo essere espressione artistica. Il lavoro di questi grandi maestri non è stato fatto per riempire di nozioni le teste degli allievi o per far ripetere loro, ai limiti dell'ossessione, gli esercizi finché riescono. Il problema è, dunque, quello della rimozione del soggetto che sparisce nella pratica "accademica" dell'insegnamento contemporaneo. Ripristinare, dunque, questa verità è l'unica via per avere, finalmente, una possibilità ed uno spazio per andare avanti con successo in questo compito.

Rimettere al centro il soggetto (maestro e allievo) diviene anche una maniera per capire il senso di quella parola ebraica, *nister*: ciò che di profondo e nascosto si cela tra le pieghe della creazione. Proprio in quanto è il soggetto ad esserne il medium ed a poterlo far intuire, sentire (perché è una questione di sensibilità) ad altri soggetti: filo rosso che collega le forme espressive dell'uomo nel tempo.

Chi ha suonato o insegna sa molto bene che "ciò che non si impara", l'intuitivo o l'innato, esistono. Esso è presente in un modo di portare l'arco; in una forma espressiva che, seppure non imparata, riesce a comunicare; in una sensibilità personale nell'affrontare il testo, a fermarsi di più su una nota piuttosto che su di un'altra. Sono tutte cose di cui, obbligatoriamente, tenere conto e non in opposizione allo stile stabilito di un'opera d'arte, corredato e giustificato dalla corretta indagine filologica, ma come completamento e sintesi superiore dell'interpretazione. Dall'allievo, come da se stessi, bisogna tirare fuori tutto il possibile di espressività, emotività, intelligenza ed adattarlo al testo nei suoi evidenti limiti: anche le maggiori opere d'arte ed i maggiori artisti sono "finiti" cioè "limitati", questo bisogna ripeterlo con forza. Il "tirare fuori" può concretizzarsi solo all'interno di una libera dialettica tra le parti, senza tabù, senza infondere falsi timori e sensi di colpa in chi impara: "sbagliare" interpretazione di un brano, non significa sbagliare un'operazione chirurgica e

compromettere la vita stessa del paziente.

Per arricchire le nostre conoscenze in materia e per dotarci di un campo in cui effettuare le nostre verifiche sperimentali, dobbiamo prendere in considerazione gli sviluppi della pedagogia moderna. Li prendiamo in considerazione in quanto si tratta sempre di una teoria dell'educazione dove si determineranno i fini ed i modi della stessa: queste sono pure le finalità della musica, come già visto precedentemente. Solo l'accento di questi metodi potrà avere una dislocazione differente nella personalità di chi viene educato.

Un assunto fondamentale della moderna pedagogia è quello di riconoscere all'insegnamento dei Conservatori una connotazione tecnico-professionale, escludendo i Conservatori stessi dalla dimensione educativa atta a formare personalità e socialità dell'allievo. Per definire la moderna pedagogia possiamo vedere meglio quali sono le sue discipline applicative. In primo luogo l'educazione musicale intesa nelle seguenti distinzioni:

- 1) come pratica concreta dell'insegnamento musicale;
- 2) come specifica disciplina scolastica;
- 3) come modello educativo;
- 4) come campo della ricerca che riguarda l'insegnamento musicale compresi i progetti che ne derivano.

Esiste poi, strettamente connessa all'educazione musicale, la didattica della musica con cui si intende l'insieme dei procedimenti, dei mezzi e delle strategie che permettono di tradurre un certo modello in precise operazioni di insegnamento. Un modello moderno di educazione musicale dovrebbe comprendere 1) obiettivi da perseguire 2) contenuti su cui operare (attività, tipi di conoscenze) 3) metodologie funzionali all'apprendimento. Questo per quanto riguarda le nozioni ufficiali. E' bene conoscerle, in modo da capire l'ampiezza della materia. Ma già dovrebbe risaltare all'occhio la schematicità del metodo con cui si intende incasellare, scomponendola, la materia in esame. Ora, sappiamo benissimo che questo metodo di porre mano alla disciplina è parziale e soprattutto sta "a testa in giù", è capovolto rispetto alla realtà delle cose. La realtà delle cose, lo ribadisco, ci dice che la materia, per quanto composita e problematica sia, è un tutt'uno e non può, nemmeno per comodità, essere suddivisa in tanti pezzi. Distinguere le varie parti in cui si compone la materia può essere, talvolta, l'unico metodo per affrontare lo scoglio dell'insegnamento e può risultare utilissimo per una migliore comprensione o focalizzazione delle difficoltà e delle complessità. Ma senza mai dimenticare l'unità del discorso dialettico. Ricordo che può esser utile dislocare il punto d'interesse o guardare il problema da un'angolazione diversa: dev'essere, anzi, parte dell'esercizio. Tuttavia, un conto è scindere per schematizzare e un altro conto è distinguere. Distinguere, più chiaramente, significa "saper dire la differenza"; è in questo senso che il verbo deve essere praticato.

Una questione fondamentale da porsi ora è questa: attraverso quali principi posso sostenere le tesi sinora esposte? La questione diventa immediatamente gnoseologica. A sostegno delle mie tesi, porto il materialismo a fondare il primo pilastro della costruzione e la dialettica il secondo. L'unità è la materia di cui lo spirito non è che una manifestazione, particolare se vogliamo, con le sue capacità di interazione già tutte definite. Quindi con una sua dimensione creativa del tutto attiva ed in primo piano. Ma con la necessità di instaurare una dialettica con le determinazioni materiali, strutturali, ineludibili e in una dimensione del tutto non meccanicista bensì dialettica. Si tratta di un paradigma di scienza e libertà. Questa impostazione metodologica si rivolge, quindi, ai soggetti con questi mezzi, con questa strumentazione.

Questo non significa chiudersi a qualsiasi cosa non faccia parte di questa dialettica, anzi. E' dovere di chi abbia assimilato veramente questa posizione quello di aprirsi al nuovo e "testarlo" per capirne l'efficacia e la dislocazione. Non ci devono essere chiusure pregiudiziali sull'argomento. L'unico limite è quello rappresentato dal "topos" delineato da questa posizione o meglio teoria. Cioè non è possibile fare il contrario, ovvero partire dall'idea per conformarne lo studio. Cioè non si può pensare di partire dalle opinioni che

allievo ed insegnante hanno di se stessi per impostare un programma di studio così impegnativo. Tutto questo sarebbe assolutamente fuorviante e causerebbe gravi danni al sistema di relazioni e di insegnamento.

Scuole violinistiche.

Ho già accennato al fatto che, in Italia oggi, non esistono scuole violinistiche nel senso che un tempo si dava ad esse. In Italia non esiste una scuola violinistica nazionale e riconosciuta. Quello che esiste è un certo numero (esiguo) di insigni violinisti ed insegnanti che aggregano attorno alla loro esperienza degli allievi fortunati. L'unica garanzia di una buona scuola, quindi, sembra essere il successo personale dei maestri e non un insieme di procedimenti, canoni educativi ed impostazioni tecniche consolidate dopo un lungo vaglio nella concretezza dell'insegnamento. Quando un insegnante, quindi, parla di scuola violinistica, parla della sua scuola, buona o cattiva che sia. Queste regole generalmente riconosciute dal nostro corpo insegnante nazionale, quindi, non ci sono. Ma questo disconoscimento va allargato a tutti gli ambiti che tale insegnamento deve comprendere: dalla pedagogia alla tecnica d'impostazione, dall'interpretazione ai problemi emotivi legati al mestiere di musicista. Insomma, sulla globalità dei temi c'è l'eterogeneità più ampia possibile. Quindi sfatiamo questi vetusti miti che i libri di testo ancora in auge nei Conservatori ripropongono a futura memoria: anche la letteratura scolastica dei Conservatori dovrebbe essere aggiornata in maniera seria e decisa. Anche queste righe contribuiranno a farlo.

Dunque, esistono le scuole violinistiche?

Iniziamo dalle fondamenta del discorso, dai concetti universali ed universalmente comprensibili, per inquadrarlo. Uno stile, una Scuola, una cultura musicale nazionale sono un qualche cosa in più rispetto alla somma degli insegnanti (più o meno eminenti, poco importa) e delle loro classi. Forse, già il parlare di "Scuola (stile, cultura) nazionale" in un'epoca in cui i confini si spostano e si fanno più ampi inglobando già tutta l'Europa? Il discorso, allora, inseguendo pedestremente "il nuovo", andrebbe spostato sull'identificazione di una Scuola Europea. Scopriremmo allora che ci sono dei luoghi, nel continente, dove è possibile parlare di una Scuola e di altri dove tutto ciò non è possibile (esattamente come in Italia!).

Ma, generalmente, e con convinzione di causa, possiamo partire dall'affermazione di una non-esistenza di caratteristiche nazionali, sotto il profilo artistico-culturale. Al massimo possiamo vedere l'unità della cultura musicale classica suddivisa nelle varie "scuole nazionali", se teniamo lo sguardo rivolto al passato.

Insomma, lo sviluppo socio-economico della nostra civiltà, con i suoi riflessi nel costume e nella cultura, si è internazionalizzato a tal punto che, l'interdipendenza fra i vari attori sociali non ci permette più di rimanere chiusi nel nostro limitato (e limitante) ambito.

Diffidiamo, dunque, di chiunque ci propini una visione nazionale anche in ambito culturale o ci parli di "Scuola violinistica italiana": essa è inesistente.

Musica e società.

Antiche ma sempre rinnovantesi concezioni esprimevano contrarietà verso un sistema in cui la "musica fosse serva dell'orazione". Si pensava ad una sorta di superiore purezza della musica, "arte dei suoni". Tutt'al più, secondo questa concezione, si poteva sopportare "un'orazione" imbrigliata negli schemi musicali allora (ma si sarebbe preferito in eterno) dominanti.

Di certo, da questa generosa incoronazione della musica vista come musa dominante, dobbiamo muovere per fare, invece, i conti con le parecchie convivenze (più o meno felici) fra "orazione" e musica: la Tragedia Greca, il Melodramma, l'Opera, via via fino ad arrivare al moderno fenomeno del rock ed all'onnicomprensivo pop, contenitore universale dei

generi. Peraltro, in queste ultime forme citate abbiamo un salto di qualità rispetto alle precedenti, essendo il risultato della tecnica applicata all'industria capitalistica.

In tutte queste forme citate, parole e musica coesistevano anche (ma non esclusivamente, si pensi al Gregoriano) per costruire un linguaggio rappresentativo [una rappresentazione] della realtà. Le parole raccontavano secondo la sensibilità, la cultura e i costumi del tempo, una realtà, un'insieme di relazioni; strutturano il discorso che va a costruire la rappresentazione; la musica fornisce il secondo polo del discorso, oltre al già citato polo razionale ed ideologico, cioè il polo emotivo. La musica stimola i sentimenti liberati dalla sensibilità del pubblico e li veicola nella direzione, voluta dall'autore che una morale alla storia la vuole dare. Questo succede in parte anche nel mondo della musica contemporaneo a noi, con le sue mode in continua nascita e morte. Di certo, in un testo pop – a parte rare eccezioni – non c'è la forza etica e di argomentazione di un'opera Verdiana ma, in linea di principio la musica (ripetitiva e semplificata) completa la storia (o l'argomentazione) del testo. È una sorta di sottofondo, di commento, ad esso.

Abbiamo, quindi, già delineato alcune cose importanti:

1-complessità di musica e testo prima dell'avvento del neo-capitalismo consumista;

2-sensibile semplificazione, del tutto, dal suo avvento in poi.

Per quanto concerne il passato, l'unione di parole (orazione) e musica non esaurisce il panorama musicale; esiste infatti una vivace produzione sinfonica, concertistica e da camera.

Perciò, lo sviluppo della produzione massificata porta ad una parcellizzazione riflessa anche del linguaggio musicale (isolamento di un facile inciso o di un breve tema e sua ostinata ripetizione).

Cioè, sintetizzando, la musica diventa modalità generale semplificata per facilitarne il consumo. Questa tendenza attiva diviene caratteristica universale. Oggi, in una nuova fase del neo-capitalismo, l'atomizzazione sociale compimento dell'esaurirsi della massificazione, predispone al soddisfacimento di bisogni i più diversi e di nicchia. L'omologazione dei comportamenti e delle caratteristiche sociali di chi li attua avviene, quindi, sulla necessità puntuale al consumo come categoria generale non particolare. Di conseguenza si ripristinano tutti gli stili, tipi, linguaggi musicali del passato, sia colti che popolari o etnici perché la variegazione diversificante deve produrre profitto.

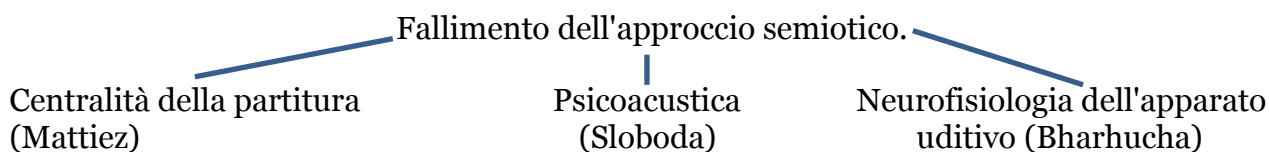
L'articolazione del collegamento dal neo-capitalismo (1^a fase) alla 2^a del neo-capitalismo del *just-in-time* è questa: rock-pop-semplificazione-consumo-società consumistica-crescita esponenziale degli stili-neo-capitalismo del *just-in-time*. Oltre a questa direttrice esplicativa ne cogliamo un'altra: tempi lenti-passato-musica classica ↔ tempi veloci-presente-rock/pop.

Ora sarà sicuramente più chiaro il fascio di nessi che collega la storia della musica a quella dello sviluppo capitalistico.

Analisi musicologica “testo” musicale. Note e appunti.

Musica ---> comunicazione.

Musica ---> metalinguaggio per spiegare la musica stessa.



→ Errore epistemologico occidentale → la musica non è conoscenza

→ La borghesia ha segregato l'emozionalità e la corporalità per far funzionare il proprio sistema

→ Philipp Tagg → Sostituzione ipotetica. Ipotizzata una certa unità, un insieme di elementi,

che comunica un significato espresso in forma associativa verbale, si tratta di prendere un brano musicale nel quale compare tale unità, mutare uno degli elementi che fanno parte di questa unità lasciando il resto immutato e vedere se tale oggetto comunica il senso associato a tale unità.

→ Comparazione intersoggettiva. Consiste nell'osservare e catalogare le corrispondenze fra un certo tipo di musica e il tipo di immagini, parole e affetti evocati da tali immagini e parole. Quindi in questa fase dell'analisi usiamo la musica e scartiamo le parole come metalinguaggio.

→ Standardizzazione del suono → reazione: grunge

→ Standardizzazione delle progressioni armoniche dovuta all'industria commerciale

→ Noi impariamo a sentire molto tempo prima di vedere

→ Ritmo, altezza, intensità, sono parametri molto importanti. Ma quello che origina gli altri è l'intensità: cioè l'energia – o l'intensità – modulata che solo nella prospettiva temporale diventa ritmo e solo dopo l'emissione ad una certa frequenza “diventa” altezza.

→ Parametro musicale → presenza di una figura-sfondo. Nelle società che non hanno conosciuto la rivoluzione borghese, la figura-sfondo non è presente

→ Denotazione fenomenologica (vocabolario usa da non musicisti per definire l'evento musicale connessione ↔ Struttura dell'oggetto denotato

→ Musica lenta e triste → solitamente rurale/pastorale

Rock → musica veloce → usualmente sopra i 96 bpm → è perciò difficile la tristezza a quella velocità perché vi si sprigiona troppa energia

→ Patterns della rappresentazione artistica e di studio nella società capitalistica:

- 1) esclusione della tristezza in quanto forma di riflessione;
- 2) etnomusicologia e antropomusicologia non si riferiscono quasi mai all'ethnos dell'uomo del 20° - 21° secolo;
- 3) il nostro concetto di natura definito, non include l'uomo;
- 4) il tempo è associato ferreamente a quello delle macchine ed ai ritmi metronomici (industriali) ai quali siamo assoggettati;
- 5) la morte è solo lutto e dolore individuali, non rinnovamento e ricambio naturali.

→ Il compito della musicologia è di capire come funzioni l'influenza, il condizionamento o la manipolazione musicali ai danni degli utenti.

Keplero → Harmonice Mundi → opera di tipo palingenetico che, riguardo alla musica, ricava le analogie fra i moti dei pianeti e le distanze armoniche (intervalli). Precursore di Keplero fu Platone coi suoi solidi nel “Mysterium”. La sua filosofia sottende il principio per cui c'è un ordine prestabilito e supremo a regolare tutto.

Marco Mazzeo → 1) la musica non è un modulo isolato della mente 2) esprime una necessità del corpo che si realizza socialmente 3) l'uomo è un animale biologicamente povero che cerca un'identità di gruppo.

Per Gardner la musica è semplicemente un talento che si riceve in dono. E' anche un modulo cognitivo distinto che gode del supporto di un'area biologica del cervello.

Secondo Mazzeo, la musica si avvale di vibrazione e risonanza. La vibrazione viene colta da tutto il nostro corpo. Questo punto fa la differenza tra la musica e altre forme espressive come la pittura e la scultura. La musica ha un carattere intrinsecamente partecipativo che trova il suo fondamento nell'esperienza della vibrazione. Ogni forma di vita coglie solo una certa porzione dello spettro vibratorio. L'homo sapienza è un essere vivente non confinato in un ambiente. L'essere umano ha un mondo proprio che si distingue dall'ambiente per 2 caratteristiche fondamentali: l'apertura e l'intrinseca mancanza di specializzazione. Il corpo umano è costituzionalmente generico: mancante di ali, zanne, becchi o squame, ha una morfologia somatica plastica che gli consente di adattarsi ai più svariati contesti ecologici. Per l'animale e per l'uomo, la percezione corporea della vibrazione ha diversi valori: nell'animale indica l'appartenenza esclusiva ad un certo habitat; nell'uomo indica la

manca dello stesso. La pelle umana essendo composta d'acqua al 75%, fornisce la base (le proprietà elastiche) alla percezione della vibrazione. Inoltre, l'interezza della superficie cutanea priva di peli garantisce una esposizione alla vibrazione estrema perché totale. Per l'uomo la vibrazione è una esperienza percettiva tattile primitiva anche rispetto alle sensazioni uditive e visive. L'uomo è una forma di vita complessa per dimensioni ma morfologicamente non specializzata: l'uomo non ha specifiche frequenze d'onda cui sintonizzarsi. L'uomo ha la possibilità di tarare sintonie sfumate con ciò che lo circonda. Il nostro non è un potenziale di canale poiché trae origine dall'indebolimento di forme percettive mono-sensoriali: è una potenza sinestetica e la vibrazione costituisce il suo luogo di nascita.

Nell'uomo i sistemi percettivi – alla nascita – sono meno strutturati, quindi, nel processo di crescita sono più ampie le possibilità di intersezione tra le diverse modalità sensoriali. La vibrazione sottolinea la difficoltà biologica dell'uomo a non perdersi; i moduli musicali sono lo strumento per un ritrovamento dello stesso in una forma sociale. L'uomo è un animale indifeso che – proprio per questo – ha possibilità e necessità di organizzare forme sociali che garantiscano ordine ad un mondo informe. Dispersione nel mondo e recupero rituale consentono di trovare rispetto agli animali un grado di individuazione più radicale. Permettono all'uomo di affermarsi non solo come elemento di una specie ma come soggetto storico ed individualità originale. Per quanto concerne l'organizzazione o la costruzione di un mondo circostante a propria misura, mi sembra di cogliere un collegamento con Hegel e la creazione di un ambiente in cui l'artista si possa riconoscere.

Kurt Weill, Gunther Anders Stern, Heidegger, considerano gli elementi caratterizzanti la musica (suono, ritmo, melodia, armonia, forma) quali meri lati estrinseci. Questi elementi dovranno essere analizzati in funzione espressiva, come strumenti dell'interiorità, del flusso psichico che si manifesta in modo particolare nell'ascolto della musica come un viaggio metafisico nel proprio essere. Gli autentici e originali contenuti che danno supporto e forma alla musica, sono le tensioni psichiche: queste, sviluppandosi, vengono trasmesse in forme percettibili.

Improvvisazione. Per spiegare il significato e la “posizione” dell'improvvisazione in musica, possiamo utilizzare De Saussure nella sua analisi linguistica → Il rapporto tra una struttura linguistica (*langue*) e il suo realizzarsi (*parole*) è estremamente dinamico e permeabile. E' proprio in questa relazione interdipendente tra *langue* e *parole* che l'improvvisazione si inserisce con il suo patrimonio di eventi musicali e di spunti di riflessione.

Laird Addis (→ Susanne Langer) → La musica muove i sentimenti; rappresenta i sentimenti all'ascoltatore. Il tutto tenendo presente che difficilmente l'emozione rappresentata è anche quella provata. La musica è il simbolo delle emozioni; essa ci presenta alcuni tipi di stati di coscienza (Langer). Tra le proprietà essenziali dei suoni e le proprietà essenziali degli stati di coscienza c'è una affinità ontologica, tale che i suoni ci rappresentano le emozioni, sia per la natura stessa dei suoni che per la natura umana. Quest'affinità ontologica è legata alla connessione che suoni e stati di coscienza hanno con il tempo; una specie di connessione pertinente solo ai suoni e agli stati di coscienza. (Addis)

Possiamo dire che i suoni, specialmente quelli organizzati della musica, sono i migliori rappresentanti esterni o pubblici della coscienza; mentre le immagini musicali – che sono case mentali – sono i migliori rappresentanti interni o privati dei suoni.

Per gli esseri umani il ruolo dei suoni è peculiare e importante attraverso il linguaggio e la musica. E' altresì sorprendente che la musica sia così importante per ogni specie animale. Non solo. Ricordiamo che ogni individuo di ogni cultura ascolta musica. La natura umana ha bisogno di musica per esprimere certi tipi di fatti che riguardano noi stessi e anche per esprimere la nostra stessa natura. Inoltre, la capacità che ha la nostra stessa fantasia musicale – in assenza di suoni reali – di immaginare la musica è un indice sia di quella natura che di quella esigenza.

Antomarini Brunella: poesia come ritmo. Ritmo come misura cosmogonica. Raggiungimento di un equilibrio attraverso la vibrazione. Possibilità di comprendere il

fraseggio musicale attraverso la poesia (sillabazione, accentazione).

A che punto è la musica.

Quali tipi di musica esistono oggi? La lista delle tipologie che segue la do in base al suo concatenamento semiologico. Sotto questo aspetto esse saranno trans-genere.

- 1) Musica da tappezzeria o sottofondo;
- 2) Musica “anticonformistica” o terroristica; <--|
- 3) Musica “d'avanguardia” o sperimentale; <----|
- 4) Musica di rottura o di significato.

Le prime 2 sono le categorie principali o fondative; le ultime 2 sono un corollario della 2* categoria. A prescindere dal carattere intrinsecamente conciliatorio della musica, in tutte le epoche.

L'anticonformismo di certa musica è apparente, falso; esso è conformismo dell'anticonformismo. E' commercializzazione del pensiero critico in arte, trasformato in corrente modaiola e – quindi – passeggera.

Due appunti e annotazioni:

- 1) Ciò che si è estinto della tonalità e delle forme ad essa collegate è stato recuperato – tempo dopo – dal rock come struttura e prodotto di una sintesi tra tonalità e sua disgregazione, il quale rock, ha fondato una struttura affatto diversa e basata su: predominio del ritmo; ripetizione del tema principale; predominio graduale della tecnologia sull'approccio manuale allo strumento e delle conoscenze specialistiche ad essa collegate.
- 2) Da notare che l'epistemologia contemporanea fa propria la consapevolezza che la scienza, di volta in volta, costruisce dei paradigmi (griglie logico-interpretative) non più fondati su un *logòs* necessario. Sull'argomento vedi: Wittgenstein, Heisenberg, Kuhn, Popper, Feyerabend, Heidegger.

Musica: altre questioni escatologiche.

La musica tradizionale, come già scritto in precedenza, è morta. Le vecchie strutture sono state rase al suolo ma le strutture che le sono succedute hanno avuto solo una funzione distruttrice e non creatrice. Chi potrebbero essere i destinatari di una ipotetica “nuova musica”? I “gruppi della borghesia avanzata”, cioè coloro i quali, per tutta una serie di ragioni – speriamo per lo più ingenua – hanno forti interessi culturali: attraverso questi loro interessi che sono anche ricerca, dimostrano la loro vitalità.

I protagonisti di questa musica sono le idee, artistiche o filosofiche, che la stessa veicola. Dobbiamo essere coscienti del fatto che ciò che il sistema odia sono proprio le idee. Un nuovo tipo di musica, tuttavia, deve necessariamente sopprimere la messinscena di contorno all'esibizione: certi vestiti, palchi, luci, eccetera. Cioè il distacco dai destinatari.

Chi sono i musicisti oggi? I due tipi fondamentali sono: quelli che confermano ritualmente l'attuale società (capitalistica) e quelli che cercano di rifondarla – sconvolgendola – in senso orgiastico e primitivo. Ma entrambi questi tipi sono omologati nel non vedere null'altro che questa società (col suo corollario di successo e denaro.)

La “nuova musica” si rivolge ad un destinatario affatto diverso da quello di tutta l'altra musica: gli intellettuali (borghesi) avanzati. Con il declino ineluttabile della grandezza rivoluzionaria della borghesia, l'unica possibilità di salvare l'arte è quella di affidarla al suo unico contesto oggi possibile: quello dell'intellettualità avanzata, disinteressata, non necessariamente professionale, ancorchè borghese.

Musica tra segno e creatività.

a- il non-limite dell'improvvisazione (il suono organizzabile) → il limite della musica scritta.

b- primato dell'improvvisazione (invenzione, creazione) sullo stile.

c- quando una musica viene scritta (codificata) già per questo è morta; si ferma. Diviene oggetto seriale (riproducibile) con l'illusione della possibilità di (virtualmente) infinite interpretazioni.

d- manuale di armonia di Schonberg

→atonalità

→ suono generatore di Hindemith e dimostrazione della logica "naturale" acustica dei suoni armonici.

I due sistemi sono contrapposti.

→Nietsche (dionisiaco<--> apollineo)

Musica, senso e segno .

La musica non è un'arte indipendente da tutto il resto, dal mondo che la circonda, isolata dalla vita. In ultima analisi in essa non c'è nulla di astratto, nemmeno quando si vuole – di proposito – scrivere qualcosa di "astratto". Neanche i musicisti lo sono. Sono agenti della loro epoca storica (vedi Mendelssohn o Kodaly, per esempio). Anche il qualunqueismo dell'artista – inteso sia come passività al volere del mercato che come incapacità a creare sperimentalmente qualcosa di nuovo – non è una impossibile imparzialità dello stesso ma un conformismo all'ordine esistente. Peraltro l'anticonformismo è sempre stato considerato come l'atto di partenza dell'insubordinazione sociale. Ogni epoca ha il suo conformismo: tra 2 epoche diverse lo stesso comportamento sociale può assumere 2 significati del tutto opposti. Questo si verifica oggi per esempio con la stravaganza o la protesta, che sono state mercificate cioè sdoganate all'esigenza dell'ottenimento del profitto. Ne risulta un'esigenza di aggiornare il nostro bagaglio culturale e critico.

Parte Seconda.

Arte e società.

Riprendo e perfeziono gli scritti che iniziai nel lontano gennaio 1989. A quel tempo iniziai a scrivere degli "Appunti per una critica al concetto di arte" e un "Tentativo di capire la direzione da seguire nella produzione artistica". Al di là del tono pretenzioso di questi miei propositi, tono da ascrivere alla giovane (ed inesperta) età come mi proponevo di raggiungere tale risultato? Fissai alcuni punti che ora riproporrò, a mio avviso importanti per inquadrare l'argomento.

1-L'arte storicamente. Più in particolare, l'arte come dominio ideologico di classe. Secondo la mia interpretazione di allora, non è vero che l'artista o sta con la classe dominante o con quella dominata: sta solo con quella dominante sotto sfaccettature molteplici, perché essere con la classe dominante è l'unico modo di produrre arte ed è l'unica possibilità che ha la società, attraverso l'artista, di manifestarsi in senso ideologico, potendo, grazie a quel posizionamento avere i mezzi materiali per creare.

Su questo punto, visto attraverso il mio pensiero attuale, posso dire che si è fatta molta confusione. Posso dire che quelle affermazioni contengono verità e menzogna al tempo stesso. Verità perché è evidente che noi conosciamo l'arte ufficiale solo attraverso i mezzi materiali della borghesia e ne siamo profondamente segnati ma è altresì vero che questa distinzione non può essere così netta; vedere tutte le manifestazioni artistiche come borghesi significa portare delle lenti deformate dalla realtà: tutto sporco e corrotto, quindi

tutto pulito? Potremmo al massimo affermare che la borghesia capitalista occidentale sia la battistrada dell'evoluzione economica e sociale mondiale, il punto di riferimento verso il quale orientarsi. E' insostenibile affermare che in un paesaggio il pittore ci mette sempre il quietismo che nasconde le contraddizioni del mondo, come riflesso condizionato della tendenza della classe dominante a sopire le contraddizioni medesime. Un paesaggio si può dipingere anche solo per il piacere di farlo

2-Esistono un'arte "ascendente" ed un'arte decadente? E se sì, come inquadrarle con chiarezza e saperle distinguere? Legarle ai destini della classe dominante del momento non esaurisce le nostre domande, poiché tutte le forme artistiche (che organizzano, spesso impoverendoli o censurandoli, dei determinati bisogni espressivi) non sono solo e semplicemente cantrici dell'ideologia dominante. E l'espressività artistica critica non è una garanzia di differenza rispetto a forme d'arte agiografiche o lontane dalla libertà. Più specificamente, siamo sicuri che il teatro alla Dario Fo non sia, alla fine dei conti, conciliatore nei confronti del Potere? Ciò detto perché dobbiamo ricordarci che il Potere si cambia o si abbatte con la forza materiale!

Ed, infine, perché non ammettere la forza di una rappresentazione artistica "pessimistica" e quindi nel frainteso senso comune decadente, intesa come coscienza e volontà di combattere il mal di vivere, al punto da essere considerata una concezione creatrice, positiva, come una dimostrazione di forza e di vitalità?

3-Fare un'analisi comparata fra le varie scuole di pensiero sull'arte. E' possibile che non ci sia comunicazione fra le concezioni di Schopenhauer sull'arte e il punto di vista delle scuole marxiste? Dal mio punto di vista il richiamo della funzione nobilitante propria dell'arte, *topos* del pensiero schopenhaueriano, ha una continua validità anche oggi. Mentre ho sempre maggiori dubbi sull'uso politico della rappresentazione artistica, in una qualsiasi delle sue manifestazioni. Arte, libertà, espressività, sentimenti, sono strettamente collegati l'un l'altro ed hanno una strettissima parentela con la creatività, di cui possono essere, allo stesso tempo, prodotto e stimolo.

4-Un altro punto importante è: esiste e, se sì, che cos'è l'arte di Tendenza? Sarebbe un'arte schierata; argomento già affrontato anche in un vecchio "Prometeo", dove con questo tipo di rappresentazione dalla parte degli oppressi, si vorrebbe rappresentare una tendenza al superamento della presente società, inclusi i suoi orpelli ideologici. A questo proposito, pensavo che "non esiste un'arte di Tendenza se non nel senso di una mera rappresentazione (musicale, figurativa, letteraria) critica dell'attuale società da parte della classe antagonista". La vera creatività, infatti, come già precedentemente accennato, è il cambiamento che si causa e si vive sul piano individuale come parte di quello collettivo.

Ma, ribadisco, questa rappresentazione ha un valore puramente ideologico; è il prodotto di uno sforzo puramente intellettuale e, qualora non sia coadiuvato da un movimento reale nella società che lo faccia stare in piedi, altro non può fare se non stramazza al suolo o implodere indecorosamente. Sotto questo aspetto l'arte di Tendenza è un controsenso; è un atto volontaristico, non si appoggia a null'altro che alla forza che la classe antagonista sta dimostrando in quel dato momento. Oggi, per fare un esempio, nessuna arte di Tendenza sarebbe praticabile ed infatti non esiste.

5-L'artista chi è? E' un individuo sociale, un prodotto della formazione sociale storicamente determinata, con i suoi nessi, legami, interessi ad essa collegati. Echi non è l'artista? Sicuramente non è un soggetto astratto e al di sopra delle parti, distaccato dalla realtà, eccetera. E' un essere sociale, storicamente determinato. Sta all'intellettuale analizzarlo e capirne le sfaccettature ed il carattere reali.

6-Analisi comparata degli stili, dei filoni musicali inquadrati, necessariamente, in modo storico. La comparazione può risultare interessante in tutti i campi artistici.

7-L'arte attuale, nella società del monopolio e dell'oligopolio. Distinzione fra il modo di produrre l'arte oggi, in quanto produzione massificata, che presuppone una enorme estensione dei beni superflui e delle capacità di consumarli. Ma, parimenti, analizzare le differenze tra l'artista contemporaneo (interprete o compositore, per quanto riguarda la

musica) e quello del passato. Se attorno all'artista dell'800 c'era un'aria romantica, attorno all'artista di oggi che cosa c'è?

8-L'arte è anche un prodotto della divisione sociale del lavoro. E', più chiaramente, il prodotto della scissione tra lavoro manuale ed intellettuale. Anche sotto questo aspetto è un prodotto storico.

Sempre sull'argomento e sul rapporto artista-società, già scrissi nell'89: “Nella nostra società anche l'artista diventa salariato del Capitale [la “scoperta” non è mia ma di Marx che ebbe il coraggio di enunciarla]. Egli (l'artista) per mezzo delle sue opere ha una determinata collocazione sul mercato e, da questo fatto, viene ufficializzato come artista di un certo valore. La sua posizione sociale è, comunque, privilegiata, e lo è per due motivi:

1-Nella sua storia e genesi del “divenire artista”; perché studiare è un privilegio; inoltre, lo status di artista, viene per lo più tramandato di padre in figlio, in quelle famiglie dove – anche se non ci fossero artisti – c'è il capitale per farli diventare tali; dove la fase del “*primum vivere deinde philosophari*” è ampiamente superata. L'artista proletario, invece, ha molti più problemi proprio perché privo di mezzi originari e zavorrato dal retaggio della sua classe;

2-Attraverso la condizione stessa di artista che gli permette di svolgere una mansione che, pur non rendendolo libero in assoluto, gli permette di elevarsi socio-economicamente al di sopra della massa dei lavoratori, avvicinandosi, per mentalità e sensibilità alle classi dominanti e colte, divenendo partecipe dei loro destini. In questo modo, inoltre, la sua vita è scevra dalla lotta per il pane quotidiano, emancipandosi dalle catene della precarietà.

Da il “Manifesto” del 21/1/1989 traggio lo spunto per imbastire una risposta alla seguente domanda: quale rapporto si configura tra sistema del Capitale – critico – mercante d'arte? Cito dall'intervista al pittore Franco Mulas: “Non sono legato a nessuna delle cosche vincenti della critica. Insomma non trasgredisco nelle sedi delegate allo scopo, per capirci, nei musei d'arte moderna. [...] delle tendenze che si accavallano freneticamente e che vengono rapidamente sostituite da sempre nuove tendenze, da quell'infernale macchina produttiva che è il sistema dell'arte. [...]”

Quindi il sistema dell'arte è sussunto alla produzione capitalistica: una fabbrica, una catena di montaggio dell'arte. [...] “(la critica, ndr.) Sostiene ed incoraggia, spesso inventa queste tendenze, ovviamente divisa in clan contrapposti. Su un punto sono tutti d'accordo: nell'ignorare ed occultare tutto ciò che non rientra nelle loro teorie preconcepite. [...] Quando l'artista è autonomo, impermeabile alle mode e lavora sui tempi lunghi, diventa un ostacolo ingombrante che si preferisce rimuovere o congelare in una quarantena che può avere una durata più o meno lunga rispetto e secondo le mode in corso. Il tandem vincente oggi è rappresentato dal critico manager mercante”.

Musica.

La musica classica fa parte del nostro passato storico e come tale deve essere trattata nel campo dell'insegnamento: storicizzandola. La musica classica, nell'insegnamento, è un passaggio obbligato ma non deve essere un punto di arrivo o un limite; può e deve portarci anche, un passo alla volta, a conoscere tutte le vicende musicali posteriori a “quella” musica: dalla musica contemporanea a tutta la musica nata con l'uso dell'elettricità (amplificazione) e dell'elettronica (campionamento) anche coi suoi lati di rivisitazione del passato che segnalano un blocco della creatività.

Vanno introdotti altri 2 concetti: 1) critica della dicotomia forzata tra musica colta e musica leggera e 2) attualità della musica leggera (pop, rock, rap, “elettrificata” in genere) al passo coi tempi a scapito di quella classica che, via via, stà sopravvivendo nelle accademie (Conservatori) al di fuori del tempo. La musica classica deve essere un “luogo storico”, una prova del nostro passato e della “storia della musica” che c'è stata, ed una palestra dove imparare ad essere musicisti e se ci sono le qualità, artisti, anche attraverso quelle forme

musicali.

Creazione artistica e verità.

Sono sempre stato curioso dell'approccio che i professionisti della storia e della critica d'arte hanno nei confronti della materia. Per questo ho cercato di entrare nei loro sistemi di pensiero per comprenderne i meccanismi. A differenza della musica e dell'apprendimento del violino, con cui mi sono misurato direttamente attraverso la mia esperienza personale, nelle altre forme d'arte di cui andrò a parlare (pittura, scultura...) il contatto è stato attraverso gli stessi artisti, i collezionisti, i critici d'arte, i libri, gli audiovisivi. Cioè un articolato apparato di nozioni, esperienze, ipotesi, simboli con cui ho potuto confrontarmi nel tempo.

Per iniziare, vediamo gli snodi del pensiero di Ernest Gombrich, storico dell'arte, sull'arte in rapporto alla conoscenza e alla società.

- 1) Rapporto dell'arte con il sapere;
- 2) senso e possibilità di comprensione di un capolavoro;
- 3) significato del capolavoro per il suo creatore, ammesso che a lui sia noto;
- 4) l'opera d'arte significa ciò che significa per noi;
- 5) il linguaggio artistico è una struttura percettiva basata – a prescindere dalle vicende storiche – sull'eterno andirivieni tra convenzione e correzione dello schema;
- 6) l'arte è una costruzione di linguaggi e lo storico deve ricostruire le strutture in cui i linguaggi si organizzano; strutture che sono prodotte dal singolo individuo ma anche dal funzionamento complessivo dell'ambiente che impone, condiziona e porta inevitabilmente anche alla trasformazione del sapere;
- 7) il presupposto e l'impossibilità di essere univoci, di dare spiegazioni una volta per tutte;
- 8) stile e significato di un'opera d'arte sono inscindibili;
- 9) lo scarto dalla norma significa creatività.

Al punto 4 il noi non è il pluralis maiestatis, nè può essere un noi inteso come una somma di individui che forma una collettività. La collettività è un qualcosa di più di quella somma, ne possiede un quid a lei sconosciuto; è un corpo altro che va ben oltre quella somma. Ha regole di comunicazione e sopravvivenza a lei proprie.

Sul punto 5; modificherei l'assunto di Gombrich come segue: il linguaggio artistico è una struttura percettiva basata sull'eterno andirivieni tra impulso creativo e mediazione culturale.

Sul punto 9; non è necessariamente vera l'affermazione di Gombrich. C'è sempre una connessione – anche minima – tra norma e nuovo, tra la novità e lo scarto rispetto al vecchio-norma. Infatti, la creatività non presuppone alcuna innovazione: uno può creare quello che è già presente o creare il “nuovo” che però ha sempre un'origine – più o meno mediata – col “vecchio”. La creatività è o non è presente, indipendentemente dal carattere e significato innovativo che l'uomo le dà.

In arte, il legame tra immaginazione e giudizio è molto profondo: Morchen lo definisce come un'identità. Ricordiamo che non c'è un giudicare che non sia anche esercizio dell'immaginazione e non c'è immaginare che non implichi una valutazione, cioè un giudizio.

Per Heidegger l'immaginazione, posta tra sensibilità e intelletto, è al tempo stesso ricettiva e spontanea. Il suo compito fondamentale è la mediazione. L'immaginazione è potere di discernimento e di sintesi; un potere di comparazione.

Per Kant il giudizio riflettente è soggettivo. La filosofia di Kant è idealistica: tutto si uniforma all'idea.

Per Deleuze il giudizio, più che una facoltà è un accordo di facoltà.

Il giudizio determinante è legale; il giudizio riflettente è libero. Entrambi sono giudizi ed implicano un'attività, un intervento originale del discernimento che nel giudizio riflettente è più visibile. Solo con grande attenzione si può cogliere nel giudizio determinante una forma di creatività sempre rinnovantesi.

Tra immaginazione e giudizio non vi è un rapporto analogico basato sul fatto che sono funzioni mediatrici. Il giudizio è mediazione tra intelletto e ragione; l'immaginazione è mediazione tra il sensibile e le categorie. Questo in Rosario Assunto.

Secondo la filosofia kantiana, l'imperativo morale implica una determinazione della volontà; il giudizio conoscitivo è basato su un principio oggettivo determinato; il giudizio estetico si basa sul "senso comune" (non tradizionale) distinto da quell'intelligenza comune che non giudica secondo il sentimento ma secondo concetti.

Qui si parla di una base culturale che sia generalmente riconosciuta da un corpo sociale che vi si riflette: questo tipo di "senso comune" manca nell'Europa odierna. Ciò che in essa oggi si nota con più evidenza è l'atomizzazione con conseguente disgregazione di qualsiasi base culturale comune.

Continuiamo. Nei giudizi di conoscenza l'accordo dell'immaginazione con l'intelletto è legale, soggetto alla costrizione di concetti determinati: un giudizio di conoscenza è un giudizio determinante.

Intelletto ed immaginazione sono facoltà in condizionamento reciproco. Per un nuovo sistema filosofico dell'arte dobbiamo passare attraverso:

- teoria kantiana del giudizio;
- estetica di Hegel;

→ giudizio teleologico

Kant ==> giudizi riflettenti

→ giudizio estetico

Tra i 2 tipi di giudizio citati c'è un rapporto più profondo della semplice analogia. Per definirli dobbiamo dare anche le definizioni di bello, sublime, gusto, genio, dell'arte in generale e delle arti particolari. Bisogna fissare i concetti di universale e particolare.

Kant: il giudizio è un rapporto che si instaura tra le facoltà conoscitive dell'uomo. Il giudizio di gusto è un accordo dell'intelletto con l'immaginazione.

Negazione della contrapposizione tra conoscenza e arte: esse sono manifestazioni della materia in movimento. Comunque delle differenze vi sono. Ma esse non sono che due momenti della realtà; non sono realtà e irrealtà come categorie contrapposte.

Educazione estetica come formazione dell'uomo. Oggi la creatività artistica è il contrario del capitalismo. Solo il suo addomesticamento alle tecniche industrial-produttive e di consumo può portarla lontano dalla sua funzione. Nell'indagare il nesso tra arte e verità è molto importante sciogliere i seguenti nodi:

- mediazione culturale o ideologica;
- mediazione strumentale (cioè dei mezzi usati);
- mediazione imposta dallo strato profondo ---> fondamento, del soggetto che fa arte.

Atto fondativo che è, giocoforza, anche momento fondativo ---> Emozione creativa che diventa archetipo di ideale artistico (estetico) da ricercare e ritrovare costantemente. Questo momento fondativo è comune all'arte come ad altre esperienze dello spirito: politica o sodalizio intellettuale che sia.

L'induzione culturale del conformismo entropico egemone non è sufficiente a far nascere il bisogno di creatività che al momento fondativo dell'emozione si collega: sarebbe necessario porre - come di fatto spontaneamente avviene - immediatamente le questioni dell'infinita/finitezza della propria opera come esistenza; del senso delle cose e della propria vita che assumono, attraverso la creazione, una dimensione che altrimenti non

sarebbe.

Creazione contro nulla e, nel mezzo, null'altro che mediazioni. Senza la creazione non v'è altro che il nulla che rimane il luogo da dove l'uomo vuole stare irrimediabilmente distante.

Creare ed esistere sono nel medesimo senso: la vita è un processo creativo in divenire.

L'arte è prodotto della realtà sociale. Tanto più è riproduzione a-critica di questa realtà, tanto meno è libera. Al contrario; tanto più è libera – attraverso la ricerca che rompe gli schemi – tanto più si avvicina alla verità. L'indipendenza, sempre relativa, è connessa alla verità dell'opera d'arte – ne è indicatrice -: l'indipendenza si ottiene attraverso la ricerca. Ne deriva che l'unica forma d'arte degna di questo nome – in quanto alla ricerca della verità attraverso la messa in discussione del conforme al canone – è quella di ricerca. Il limite dell'arte è la zavorra della sua socialità, dei rapporti sociali che, in ultima analisi, la generano. Il processo creativo è necessario. In un certo senso possiamo definirlo come una costante tendenza ad uscire da se stessi per estendersi; appropriarsi di una dimensione dell'illimitato, ampliando i propri confini. E' il mezzo per abbattere i propri limiti. Questa necessità chiaramente non si manifesta in tutti noi allo stesso grado.

Il metodo dialettico determinista applicato all'arte ha finalità analitiche. Mentre qualsiasi metodo d'indagine dialettica idealistico non può esser preso in considerazione perché privo di fondamento scientifico. Anche il metodo dialettico determinista, però, oltre alla sua funzione analitica ha un suo limite intrinseco nel non essere in grado di influire sulla creatività stessa se non nella misura in cui ogni conoscenza (oggetto spiegato e razionalizzato) lo può fare.

I paradigmi dell'arte.

Giudizio di gusto; sentimento di piacere; conoscenza estetica come contemplazione disinteressata, particolare ed individuale. Il giudizio estetico va oltre il limite estremo della conoscenza concettuale.

Secondo Kant l'idea estetica è una rappresentazione dell'immaginazione associata ad un concetto dato. L'idea estetica, nel libero uso dell'immaginazione, è legata con tale quantità di rappresentazioni parziali che non si trova per essa nessuna espressione che designi un concetto determinato. Il genio è costituito da immaginazione e intelletto.

Il metodo analitico non esaurisce le spiegazioni sulla creazione artistica, ne da soltanto una inquadratura per la comprensione; ne fornisce gli elementi strutturali atti alla conoscenza. La creazione – seppure con le fondamenta del conosciuto – è qualcosa che va ben al di là: verso l'inconoscibile dandogli una forma plausibile.

In Schopenhauer l'arte è liberazione dalla volontà di vivere vista come schiavitù. Nella contemplazione estetica l'uomo si libera dall'urgenza dei desideri e dalla catena dei bisogni: in questa liberazione si appaga, elevandosi al di sopra della propria individualità. Per Schopenhauer l'arte è un modo di conoscenza, la cosa essenziale del mondo, la sostanza dei suoi fenomeni. La fantasia è parte essenziale della genialità.

Secondo Humboldt l'arte vuol trasformare in immagine ciò che è reale nella natura. L'arte quindi è un certo modo di usare l'immaginazione. Con l'arte avviene una trasfigurazione; essa riesce ad evocare una dimensione altra che sfugge all'usuale modo di vedere le cose. Il talento dell'artista consiste nel produrre illusioni che sono più durevoli e profonde della verità stessa.

Nell'opera d'arte vi è un carattere poetico: esso è rappresentato dall'unione del pienamente individuale col perfettamente ideale. La realtà parla alla sensibilità; l'arte parla all'immaginazione. L'arte è la rappresentazione della natura per mezzo dell'immaginazione. Per Humboldt l'artista è poeta; il suo rapporto con l'ideale artistico gli schiude il mondo, cioè la totalità. Quindi le opposte categorie filosofiche dell'arte – declinate da Humboldt in opposti poli dialettici – sono: il reale e l'ideale. La forma estetica

è il modo della trasfigurazione dell'oggetto: per Humboldt la forma è l'elemento essenziale dell'arte.

Arte: classificare l'inclassificabile?

Un'opera d'arte è oggettivazione dell'assoluto, del mito, della magia. La sua autenticità – in questi termini – non può essere discussa, visto il suo essere sintesi di diversi piani di realtà. Se vogliamo parlare di autenticità, dobbiamo leggerla attraverso il filtro dell'energia che essa deve emanare per forza se pretende di essere autentica.

In Schelling – principe dell'Idealismo – le domande sul rapporto tra filosofia ed arte sono imprescindibili e sono le seguenti:

- 1) Com'è possibile una filosofia dell'arte che sia esposizione dell'universo nella forma dell'arte?
- 2) Quale autonomia attribuire all'arte rispetto alla filosofia?
- 3) La filosofia è la scienza della totalità ; la filosofia dell'arte è scienza della totalità nella forma dell'arte. Allora, cos'è l'arte rispetto a questa totalità?

Sia la filosofia che l'arte sono forme di esposizione dell'assoluto. Ma la 1^a lo mostra in archetipo; la 2^a in immagine. Nell'estetica di Schelling è presente la vena platonica. Arte e filosofia sono identiche: entrambe esibiscono l'assoluto. L'arte apre le porte dell'intelligibile mediante l'oggettivazione degli archetipi, cioè dell'esposizione dell'assoluto sul piano della sensibilità.

Secondo Schelling, ancora, la mitologia è condizione necessaria e materiale primigenio di tutta l'arte. L'arte opera la trasformazione dei concetti in idee, cioè in assoluti. L'arte è evocazione e realizzazione delle idee.

Schelling diventa indifendibile quando vede gli dei nelle idee. Tra l'altro, questa posizione è conformista, perché divinizza ciò che è soggettivo, anche se in realtà è tale per grandi masse, quindi, - in ultima analisi – oggettivo. L'arte non è soltanto agire nè soltanto sapere. E' l'indifferenza di entrambi. E' un agire compenetrato di sapere; ed è un sapere che si è fatto azione: esso, con l'immaginazione, porta l'infinito nel finito. L'arte è l'attività cosciente (che si attua pure con la scelta cosciente del mezzo espressivo); la poesia è innata, libero dono della natura. L'incomprensibilità, a livello di riflessione, del fenomeno artistico, dipende dalla natura particolare di queste due attività diverse. Secondo Schelling, l'arte porta l'uomo intero alla conoscenza del vero. Essa è possibile solo all'uomo integrale, nel pieno possesso delle sue risorse naturali e spirituali.

Per questa ragione, nel mondo contemporaneo, l'uomo scisso da se stesso trova difficile esprimere un assoluto che necessita della sua dimensione integrale. L'uomo parcellizzato della società capitalistica non è messo nelle condizioni di fare arte.

Arte e ricerca: la mia opinione.

Partiamo da un dato incontrovertibile: la nostra cultura è pesantemente sovrastrutturata. Un eccesso che si ripercuote sull'arte e i significati che le si impongono. Intendere l'arte come concetto e significato, non dell'opera in sé ma del suo contesto realizzativo, quasi parcellizzandola (il prima, il dopo, i mezzi), sposta il fulcro – che è verità, nucleo della stessa – dal talento e dalla creatività alla spiegazione razionalizzante cioè alla critica. Si tratta cioè dello spostamento – indotto – dal fenomeno artistico, dall'opera d'arte alla filosofia dell'arte; momento preponderante per tracimazione che gradualmente prende il posto dell'arte e la sostituisce.

E' questo che si verifica in tanti filoni dell'arte negli ultimi lustri. In particolare leggendo, a campione, dell'attività di un artista: Giulio Paolini. Egli indaga sulle “condizioni

preesistenti l'opera". Secondo lui, l'opera preesiste l'evidenza, quasi esistesse uno spirito assoluto dell'arte che, di tanto in tanto viene richiamato e si manifesta (quasi per intercessione sciamanica) . In effetti egli ammette, attraverso la propria visione, che è l'opera che richiede l'intervento dell'autore e non viceversa, quasi proponendo una sorta di oggettivazione dell'arte fuori e contro il singolo soggetto; all'autore rimane solo il compito di richiamarla con "delle doti" che lui solo possiede: il talento. L'uso di certo linguaggio che diviene, per forza, simbolo, non deve trarre d'inganno: Il Paolini non è un materialista (in senso filosofico) e nemmeno un determinista. In lui l'oggettivo cola dall'alto, trascendente, e richiede l'intervento dell'autore; operazione, solo nel finale, necessitante d'una qualche mediazione umana. Una visione dell'arte che definirei mistica. Se esiste, azzardo io, qualcosa di soggettivo nella nostra cultura è proprio l'opera d'arte. E propongo, come griglia interpretativa, la distinzione tra soggettivo ed oggettivo come parte di un tutto, di una totalità. Quindi, distinzione ma non dicotomia.

Il soggetto è il terminale della mediazione collettiva; con tutti i limiti che ciò comporta. Ma, altresì, con i suoi pregi e valori liberatori. L'affermazione del Paolini sull'

“opera che richiede l'intervento dell'autore e non viceversa”

la correggerei così: è l'esistenza della creatività (a priori, fondamento dell'essere e dell'universo) come manifestazione della natura e dell'uomo ad imporsi costantemente e costantemente ad emergere; come volontà o determinazione del modo di produrre e riprodursi della collettività umana.

E' necessaria la mediazione dell'uomo, il suo intervento per renderla opera d'arte riconoscibile ed inserita in un determinato contesto sociale. L'uomo fa tutto. Allora, ribadendo, è l'autore che "chiama" l'opera per esprimere l'insopprimibile impulso alla creazione.

Ancora; senza mediazione umana, l'opera rimarrebbe prodotto di creatività puro, senza aggettivi e con forme assolutamente differenti – nel caso, immediate – chiamato di volta in volta "atto di volontà di vivere" o "sovrastruttura del modo di produzione dominante".

Ancora; come può la fotografia (secondo Paolini) essere pittura? E come può essere arte? Essa non può soddisfare alcuna di queste 2 richieste per il semplice fatto di mancare della complessità tecnica e della necessità di conoscenze profonde che invece la pittura – come forma d'arte – possiede. La fotografia può essere documento e piacere di collezionare e/o ricercare la bella o significativa immagine ma rimane calco fedele della realtà, mentre la pittura è addentrarsi nella verità del mondo, attraverso passaggi modificatori di smontaggio e rimontaggio della fenomenologia dell'esistenza.

L'arte secondo Hegel.

Per Hegel la critica kantiana è il punto di partenza per la comprensione del bello artistico. A Schiller, invece, va il merito di aver rotto il cerchio del soggettivismo kantiano e d'aver concepito l'unità e la conciliazione come il vero. E' con Schelling – attraverso la sua Idea come principio di conoscenza ed esistenza, la sola vera e reale – che la scienza è innalzata al suo stadio assoluto. Hegel è fermamente contrario al disimpegno di certa arte (soprattutto romantica) al vuoto blaterare, alla vuota beatitudine o impotenza. Secondo lui l'ironia romantica (Solger e Schlegel) è l'autocompiacimento e l'autodissoluzione del nulla soggettivo. La critica al soggettivismo romantico percorre tutta l'"Estetica". La fantasia non deve essere confusa con l'immaginazione meramente passiva: essa è l'attività creatrice e ha il dono di afferrare la realtà. E' conoscenza precisa della forma interna ed esterna dell'uomo. Conoscenza vuol dire coscienza della razionalità del reale ma non nella forma di pensieri filosofici. La fantasia permette di elevare a coscienza quella razionalità intrinseca del reale ma sotto la forma concreta di una realtà individuale. La realtà, per diventare concreta materia dell'arte, deve passare attraverso il filtro della soggettività. Questo filtro

ha lo spessore dell'esperienza vissuta dall'artista che solo con l'età può portare a maturazione l'opera d'arte. Il concetto hegeliano di soggettività è totalmente diverso da quello romantico.

Il genio, per Hegel, è quell'attività produttiva della fantasia con la quale l'artista trae a forma reale in se stesso, come sua opera più intima, ciò che è in sé e per sé razionale. Per Hegel l'arte è il prodotto della più alta consapevolezza. L'ispirazione è essere riempiti interamente dalla cosa, essere presenti interamente nella cosa e non avere pace finché non sia coniata e conchiusa la forma artistica. L'artista, quindi, deve saper dimenticare la sua particolarità ed immergersi interamente nella materia: così egli diviene forma che dà forma al contenuto che l'ha preso. L'opera dell'artista è seria perché risponde al bisogno fondamentale dell'uomo di crearsi – nell'oggettività – un mondo nel quale ritrovare se stesso come libera soggettività e coscienza pensante e superare la povertà dell'esistere finito. Per Hegel l'universale bisogno dell'arte è il bisogno razionale che l'uomo elevi alla coscienza spirituale il mondo esterno ed interno come un oggetto in cui riconosce il proprio io. Egli soddisfa il bisogno di libertà spirituale in quanto da un lato fa per sé interiore ciò che è ma parimenti realizza esteriormente questo essere per sé e così, in questo sdoppiamento di se stesso porta ad intuizione e conoscenza per sé e per gli altri quel che è in lui. Il carattere dell'opera d'arte è enigmatico: essa si offre come oggetto sensibile all'apprensione sensibile. Deve essere per lo spirito e, necessariamente, sensibile. Il farsi per lo spirito della sensibilità, distingue l'opera d'arte da qualsiasi oggetto naturale. L'apprensione sensibile è l'espressione più limitata e più povera dello spirito; l'apprensione non si esaurisce qui ma è spinta a realizzarsi nelle cose in forma di sensibilità, rappresentandosi come desiderio. Il desiderio è relazione negativa perché si appaga nel consumo e nell'uso che è mutamento e distruzione della cosa. L'interesse artistico non deve essere confuso con l'interesse pratico del desiderio ma neanche con quello teoretico dell'intelligenza scientifica. L'arte si muove in un mondo di "ombre" fatto di forme, suoni e visioni. Queste figure e visioni, questi suoni non sono per sé ma per lo spirito; finalizzati al soddisfacimento d'ideali più elevati. Il sensibile di cui si parla è un sensibile spiritualizzato, un sensibile-ideale.

E' un ideale che si estrinseca squadernandosi sul piano della sensibilità ed è un sensibile che si prospetta e dilata ad espressione di un contenuto spirituale. C'è nella parvenza estetica una forma di redenzione della sensibilità operata dallo spirito che la compenetra ed accoglie. Le opere d'arte non sono concetto ma estraneazioni del concetto nel sensibile, alienazioni dello spirito pensante che facendosi altro da sé, resta fedele a se stesso ma esprime se stesso e la sua potenza che è quella di essere sé e il suo opposto. L'arte è espressione della potenza dello spirito. L'Arte – per Hegel – è chiamata a rivelare la verità sotto forma di configurazione artistica sensibile, manifestando l'opposizione conciliata. L'Arte (proiezione sensibile dell'idea) non è altro che il riconoscersi (e conoscersi) dello spirito nelle proprie alienazioni. L'Arte non rispecchia il mondo, lo rivela. Tiene unito ciò che per propria essenza è separato. Il superamento storico cui è sottoposta l'arte, diventa la sua morte: il suo storicizzarsi evoca solo ricordo e rimpianto. C'è la bellezza là dove c'è perfetta corrispondenza tra contenuto ideale e forma sensibile: questa avviene solo nell'arte classica. Essa ha raggiunto il fine dell'arte ma non ne ha esaurito il destino, perché esso non è nell'arte.

Il destino dell'arte è, perciò, la dissoluzione della bellezza in quanto perfetto adeguamento della forma al contenuto. L'arte romantica nasce dalla constatazione dell'impossibilità di questo adeguamento: il suo linguaggio è, pertanto, quello della negatività. Non tutta la verità può essere espressa con l'arte. Vi è una concezione più profonda della verità che non è così affine al sensibile da poter essere accolta ed espressa attraverso questo materiale. Vedi la concezione cristiana e quella moderna della verità. Queste due tipologie concettuali (quella religiosa e quella razionalistica) stanno sopra la fase in cui l'arte costituisce il modo supremo di essere coscienti dell'assoluto. L'età moderna non è più l'età della produzione artistica ma l'età del ripensamento e della riflessione. L'arte muore nell'estenuarsi e nel

frantumarsi della tematica romantica. L'arte muore quando vien meno la possibilità di una conoscenza del tutto mediante la sensibilità. Il nostro presente ha ucciso la sensibilità nelle sue proprietà totalizzanti e l'ha ridotta a frammento e a ricordo. Così la conoscenza è possibile solo con il concetto e l'arte passa nella filosofia dell'arte.

L'arte è enfatizzata in quanto unità. In quanto unità non può che essere conciliante. Ciò è positivo quando essa non è necessaria: quindi non nella nostra società. In quanto conciliante non può far altro che conformarsi al fatto compiuto. Ma nella nostra cultura c'è la coscienza della possibilità di modificare la realtà, quindi di non conformarvisi. L'attributo di questa forza di cambiamento è la scissione. Dall'unità, scindere gli elementi per guidarli in una sorta di scissione schizofrenica del tutto, in modo da evidenziare ciò che forma il tutto ed in esso si distingue. L'arte è per sua natura conformista. Ma attraverso quella scissione può diventare per lo meno sconvolgente e scandalosa? La scissione provocherà di per sé una semplificazione del linguaggio anche se il suo significato diverrà criptico. Ma questa scissione non sarà quella della tecnologia del capitale che opera i tagli al canovaccio per renderlo maggiormente commercializzabile. Sarà la semplificazione linguistica del ritorno all'archetipo; la pulizia dalle sovrastrutturazioni accumulate forzatamente nel tempo. Prima di unire definitivamente bisogna risolvere la scissione.

Arte e Scienza.

Parleremo delle teorie di Nelson Goodman. La cosa stimolante dei suoi studi è che tenta di affrontare la grossa questione, inerente la nostra filosofia, per cui tutto ciò che non è scienza non ha valore conoscitivo. Goodman, sbarazzandosi della tradizione critica, a mio avviso realizza l'eterna tendenza dell'uomo borghese che rivoluziona di continuo i mezzi interpretativi della realtà per non toccare mai il modo di produzione dominante che la determina. Egli risolve le contraddizioni solo nell'astrarle dal modo di produrre: esse si superano solo nella sovrastruttura. Quindi, in realtà non si supera; ricrea continuamente le proprie contraddizioni. Ogni superamento sovrastrutturale è la conferma della conservazione strutturale.

Le 3 tesi del suo lavoro (*I linguaggi dell'arte*) sono:

1-critica radicale ad ogni forma di realismo nelle arti visive. Una rappresentazione è realistica solo relativamente a un certo determinato sistema rappresentazionale storicamente consolidatosi e accettato al momento come sistema standard;

2-l'arte non è solo emozione. Goodman nega che ci sia una dicotomia tra emotivo e conoscitivo, tra arte e scienza. Afferma che nell'esperienza estetica le emozioni funzionano cognitivamente;

3-si dà risalto ai momenti di convergenza tra attività conoscitiva ed estetica. Entrambe consistono nel trattare simboli, nell'inventare, applicare, interpretare, trasformare, manipolare simboli e sistemi simbolici. I vari sistemi simbolici sono una sorta di linguaggi articolabili secondo variazioni delle caratteristiche sintattiche e semantiche delle loro notazioni. Qui entrano in gioco semiologia e strutturalismo come griglia interpretativa del codice, rappresentato dall'opera d'arte. Goodman ha costruito la "Teoria della notazione" come studio sistematico dei simboli e dei sistemi simbolici.

Ciò, a mio avviso, si rende possibile nel momento in cui si pensa che ciò che in arte è realizzato è "sincrono" con la realtà e quindi non trascendente. In passato l'arte (fino a quella romantica e dopo) aveva, da una parte, un significato anche di critica dell'esistente e di forza sperimentale; dall'altra era sempre (questa è la dannazione fatale dell'arte) conciliativa, in ultima analisi. Oggi è diverso. La realtà è già conosciuta, non criticabile o emendabile, basta leggerla, descriverla, al massimo interpretarla. Goodman rifiuta il giudizio di valore in estetica. Secondo lui "il compito primario dell'estetica sta nel discriminare ed interrelare gli aspetti secondo i quali si devono percepire e comprendere le opere d'arte". L'opera di Goodman è interamente volta ad abbattere la barriera che separa l'arte dalla scienza per aprire la via a uno studio generale e unificato dei modi di

simbolizzazione. E quale momento migliore per farlo se non quello in cui il mondo è soggetto alla scienza applicata e l'arte non rappresenta nulla che abbia uno specifico e riconosciuto valore: è una banale decorazione dell'ambiente in cui si vive.

Il lavoro di Goodmann interloquisce e presuppone quelli di Quine e Carnap.

Quine → Egli non privilegia gli oggetti concreti rispetto alle entità astratte o viceversa la classe verso l'oggetto fisico. Epistemologicamente ed empiricamente queste esistenze sono egualmente impegnative.

Quadri concettuali e rispettivi linguaggi costruiti presupponendo l'esistenza di piani ontologici specifici (sensazioni, oggetti fisici, classi) vanno giudicati per la loro capacità adottare e ordinare i frammenti sparsi dell'esperienza.

Ogni linguaggio obbedisce ai propri scopi e non è eliminabile a favore di un qualche linguaggio fondamentale. Se usiamo un certo linguaggio presupponiamo una certa ontologia e ci riferiamo in quel certo modo al mondo.

Carnap → Sottolinea la natura convenzionale delle costruzioni linguistiche. Un linguaggio è costituito da un vocabolario di costanti descrittive (nomi individuali e predicati), di variabili e di costanti logiche; da regole di formazione che delimitano l'insieme di sequenze di simboli ben formate; da regole di trasformazione che ci dicono come passare da alcune di queste scelte come assiomi alle altre; da regole di corrispondenza che assicurano un'interpretazione a questa struttura sintattica e indicano il significato dei termini e delle operazioni, correlandoli a un campo di riferimento. In un linguaggio "cosale", le cose di cui discutere sono precisamente quelle → il piano della discussione è chiaramente quello. All'interno di quel piano non possiamo però porci correttamente domande circa la realtà del mondo cosale, della struttura nel suo complesso → altro piano di discussione. L'accettazione e l'utilizzazione del linguaggio cosale ha piuttosto motivazioni pragmatiche e la scelta di una forma di espressione è legata a considerazioni di efficienza, semplicità, fecondità. Sia Quine che Carnap concordano nel delineare una situazione di relativismo ontologico. Ma secondo Quine l'ontologia non è questione di puro linguaggio ma ha radici complesse nell'esperienza, nella prassi, nel metodo. Secondo Carnap essa è una convenzione linguistica separata da considerazioni empiriche o pragmatiche. Goodmann affronta il nodo (quando si discute d'arte) tra linguaggio ed ontologia, accettando la convenzione del primo ed il relativismo della seconda.

I modi in cui parliamo e descriviamo il mondo, lo vediamo e lo sperimentiamo, non dicono niente sul modo d'essere del mondo, perché ci sono molti modi d'essere del mondo ed ogni descrizione ne coglie uno. Secondo me ciò è vero se noi accettiamo per buone le descrizioni di soggetti slegati da relazioni con altri soggetti. Questo punto di vista è di un individualismo radicale, che fa del soggetto un protagonista univoco ed autocratico della propria vita. Ciò che più semplicemente vuol dire Goodmann è che bisogna distinguere tra struttura del mondo e struttura della descrizione che ne diamo, perché esse non coincidono mai. Richiedere a un sistema linguistico una corrispondenza strutturale equivale a correlare 2 descrizioni del mondo senza mai chiamare in causa il mondo di per sé.

Per quanto si possa regredire, non ci è dato confrontare i quadri concettuali che stiamo costruendo con una realtà non concettualizzata, non linguisticamente o visivamente già organizzata in qualche modo. Sono sempre versioni diverse della realtà che entrano in relazione. Nell'esperienza estetica – per Goodmann la tradizione dipinge l'atteggiamento estetico come contemplazione passiva del dato immediato, apprensione diretta di ciò che è dato, incontaminata da qualsiasi concettualizzazione isolata dal passato e dalle promesse del futuro. Con riti purificatori siamo chiamati ad inseguire una visione originaria immacolata del mondo. Ma i dati ci sono e non sono immediati. Queste teorie di Goodmann che tendono ad "annullare tutto equiparandolo" attraverso una negazione di ogni distinzione, portano ad elidere le cose a favore delle parole.

Egli rifiuta l'idea che ci si possa riferire ad un ciò di cui parliamo a prescindere dal come ne parliamo e che dietro ai diversi come si celi qualcosa di identico e di imperturbabile. Per Goodmann l'oggetto è ricondotto a un atto di costruzione; il fatto è sempre riportato ad

una particolare versione della realtà (percettiva o fisica). Le versioni che trattano degli stessi fatti non sono molteplici perché indipendenti bensì intertraducibili. I fatti, quindi, svaniscono in favore di certe parentele tra versioni, focalizzando l'analisi non sul linguaggio come già costruito e determinato ma sulle sue modalità di costruzione e sulle operazioni definitorie tramite cui si istituiscono le molte versioni della realtà. Se gli oggetti "assoluti" e i fatti "esterni" non rappresentano più la pietra di paragone per la significanza e la correttezza delle nostre costruzioni linguistiche, tuttavia queste ultime non hanno niente di arbitrario. Per Goodman il simbolo è tutto ciò che sta per qualcosa. Questa libertà logica di cui gode in linea di principio la relazione di riferimento e simbolizzazione, ha il suo limite più serio proprio nel dover costruire versioni e visioni del mondo. Da un lato esse devono introdurre innovazioni di natura convenzionale, dall'altro fanno i conti col materiale di cui sono fatti: parole, numeri, suoni, figure. Questo materiale è il risultato della nostra opera storica di costruzione: in definitiva ci vincolano nell'immaginare nuovi mondi.

Ernst Gombrich.

Per lui il modo più realistico di raffigurare si riduce all'assunzione di un certo tipo di convenzioni. D'altra parte, se non conosciamo le convenzioni non abbiamo alcuna probabilità di indovinare quale sia l'aspetto che ci viene presentato. Gombrich segue il metodo filosofico di Popper. La storia delle scoperte visive e quella della scienza hanno dovuto subire la presa d'atto che la fede baconiana nell'induzione è un mito. Gombrich sostituisce all'induzione lo "schema a correzione" che fornisce una descrizione adeguata del mondo in cui lavora la scienza e quindi è applicabile alla storia delle scoperte visive nell'arte. In che cosa consiste lo schema a correzione? Nel ricostruire le immagini proiettando sulla realtà schemi percettivi altamente selettivi che andremo a variare e correggere secondo un processo di mutuo e progressivo aggiustamento tra i dati sensoriali e gli schemi utilizzati nell'organizzarli. Tra il guardare e il dipingere si instaurerà un modello relazionale. Nonostante tutto però Gombrich crede in qualche grado o forma di oggettività e usa lo schema per raggiungerla. Sia Goodman che Gombrich usano: relativismo della visione → schemi percettuali e relativismo della rappresentazione → convenzioni linguistiche. Lo studioso Pope Mary Osborne accomuna Goodman e Gombrich i quali trattano la rappresentazione pittorica allo stesso modo in cui si studia la semantica del linguaggio. Rudolf Arnheim dice che l'opera di Gombrich è un tentativo di svalutare il contributo dell'osservazione percettiva. Per lui Gombrich pensa che il mondo dei sensi sia un impenetrabile rompicapo. In verità, Gombrich pensa che il mondo esperienziale sia sì un rompicapo ma decifrabile. Ancora; J.W. Manns rivaluta la "relazione di similarità": i nostri occhi sono quindi impegnati a leggere rassomiglianze e non simboli. Goodman ribatte che la similarità è relativa, variabile, culturalmente dipendente e che perciò non può essere un fermo, invariante criterio di realismo. Ancora; per Gombrich l'identità dev'essere ancorata a una relazione costante con gli elementi circostanti, perché l'uomo e l'animale hanno la facoltà di riconoscere ciò che rimane identico attraverso le variazioni. Potremmo quindi dire che l'informazione che ci raggiunge dal mondo visuale è così complessa che nessun quadro la potrà mai contenere tutta e tuttavia sostenere legittimamente che un certo dipinto è una veduta corretta di un certo luogo in quanto da esso non è derivabile alcuna falsa informazione. Gombrich sostiene che il contenuto informativo è indipendente tanto dagli schemi visivi che dalle convenzioni pittoriche e dai linguaggi, e che la relazione che intercorre tra la rappresentazione (verbale o pittorica) e il suo oggetto va trattata come una relazione di traduzione (come da un'altra lingua). Lo studioso Yehoshua Bar-Hillel ci avverte di un rischio insito nella teoria dell'informazione, cioè quello – per esempio – di confondersi su 2 concetti a quella teoria pertinenti: quello statistico e quello semantico. Nel 1° caso, diversamente che nel 2°, trascuriamo totalmente il significato di ciò che viene comunicato. Ma in Gombrich (e non solo in lui) mancano un

chiarimento della natura e della funzione dei principi di correlazione che presiedono alla lettura e all'interpretazione di una qualsiasi raffigurazione. Mancando questa, infatti, potremmo rinvenire in un'opera una quantità di informazione su *y*, facendo maliziosamente intervenire principi di correlazione opportunamente scelti. M. Black sostiene perciò che comunque si giunga a identificare o descrivere il contenuto effettivo di un dipinto la risposta sarà relativa a un corpo di conoscenza postulato. In definitiva la teoria della coerenza di Gombrich non è valida perché è insufficiente il criterio dell'equivalenza informazionale, attraverso il quale si doveva superare la teoria corrispondentistica della rappresentazione.

Charles Kay Ogden e Ivor Armstrong Richards affermano 2 usi distinti delle parole: simbolico (conoscitivo) ed emotivo (evocativo o espressivo). Mantengono come valida la distinzione anche quando i 2 usi ricorrono di solito insieme. L'uso simbolico delle parole persegue scopi assertivi (registriamo o comunichiamo dei riferimenti). L'uso emotivo, invece, punta ad esprimere o provocare certi tipi di atteggiamenti. Se si intende distinguere l'attività estetica da quella scientifica bisogna presumere caratteristiche specifiche dell'attività estetica. L'attività estetica diversamente dalla scienza non ha fini pratici, mira al piacere immediato (sentire, emozione) mentre la scienza al conoscere. Nella scienza poi, diversamente che nell'arte, la verità gioca un ruolo chiave. Per Goodman il problema risiede qui: la caratterizzazione dell'attività estetica come proiezione della dicotomia tra cognitivo ed emotivo. Le ragioni per seguire una costruzione diversa da questa vi sono. Ma ci si scontra con un altro ordine di problemi: scienza ed arte soffrono d'una caratterizzazione grossolana. La ricerca scientifica, infatti, non ha solo fini pratici, così come l'attività estetica non è mossa solo da preoccupazioni edonistiche. Inoltre, la nozione di verità gioca un ruolo importante nella scienza nel senso che per una descrizione scientifica la sua verità è una caratteristica, ma al più necessaria mentre altri fattori hanno un peso non minore (semplicità, articolatezza, fecondità). Anche da un punto di vista filosofico è stato impossibile distinguere logicamente una classe di proprietà estetiche da una di proprietà non estetiche. In definitiva Goodman definisce l'esperienza estetica come dinamica e non statica. In essa è necessario operare discriminazioni delicate e scorgere relazioni sottili, identificare sistemi simbolici e caratteri propri di questi sistemi. Per Goodman, rappresentazione ed espressione sono trattabili in termini di denotazione. Essa da delle informazioni che sono la sintesi di 3 piani analitici: la rappresentazione (mare, colline); il possedere certe proprietà (es. colore grigio); sull'espressione di certi sentimenti (tristezza, gioia....). Un'opera d'arte rappresenta qualcosa perché vi si riferisce, denota qualcosa. Ma questa – relativamente semplice – congettura teorica di Goodman si complica. Il soggetto di un'opera d'arte potrebbe benissimo non esistere o esser stato talmente integrato o semplificato o variato nei dettagli da non essere in alcun modo riconoscibile e da non corrispondere più alla rappresentazione che ne è stata data. L'occhio dell'artista interpreta e ciò comporta sempre accentuazioni, selezioni, omissioni. Cioè non è detto che in una rappresentazione non entri qualcosa di diverso e genericamente riconducibile alla categoria universale di ciò che si sta rappresentando: rappresentare colline non significa necessariamente rappresentare quelle colline ma magari lasciare qualcosa di indeterminato o farci entrare qualcosa di differente. Si parla, quindi, del riferirsi ad un soggetto reale e generale.

Generalmente i pittori guardano il mondo anche attraverso gli occhi dei pittori che li hanno preceduti e che lo ritraggono avendo di fronte gli altri modi in cui è già stato ritratto. Secondo Goodman una tela dipinta non afferra l'oggetto come esso è ma questo viene costantemente ricostruito a partire dai modi tradizionali di costruirlo. Attraverso questo meccanismo dalla semplicità relativa della relazione di denotazione si passa alla complessità, al livello di costruzione del predicato "raffigurazione di..." con la differenza che, invece del mondo, ad essere giudici della bontà delle raffigurazioni dell'artista, saranno le scelte culturali che questi vive consapevolmente. Ancora, un quadro denota ciò che rappresenta e un predicato denota ciò a cui si applica. Il fatto che un certo quadro o un

certo predicato possiedano determinate proprietà dipende da quali predicati li denotano. Un quadro denota colline ed è grigio, in quanto il predicato grigio si applica al quadro. La rappresentazione e la descrizione correlano un simbolo alle cose a cui esso si applica (il quadro alle colline). L'esemplificazione (altro concetto Goodmaniano) correla il simbolo a un predicato che lo denota e a cui il simbolo si riferisce (il pezzo di stoffa rosso al predicato "rosso") e quindi indirettamente alle cose che si trovano nella "sfera" di quel predicato (tutte le cose rosse). L'esemplificazione è metaforica quando nel correlare un simbolo a un predicato che lo denota e a cui il simbolo si riferisce (il quadro al colore grigio) lo correla non solo alle cose che si trovano nella "sfera" letterale di quel predicato (gli oggetti grigi) ma indirettamente anche a quelle che si trovano nella sua sfera metaforica (gli oggetti tristi). Per Goodman l'espressione è esemplificazione metaforica.

Metafora è proiezione di predicati, di sistemi categoriali. L'individuazione di un criterio di proiettabilità per predicati è il cuore del "problema dell'induzione".

Dobbiamo distinguere tra metaforico e letterale: noi non diamo mai una descrizione letterale dell'opera d'arte. Le proprietà che un simbolo esprime sono quelle da esso acquisite tramite una nostra operazione di ristrutturazione dell'intero quadro linguistico e concettuale: perciò una cosa può esprimere solo ciò che le appartiene ma che non le apparteneva originariamente.

Riassumendo e sintetizzando: la critica d'arte su di un quadro consiste in: stile, costruzione dell'immagine, tecniche particolari di rappresentazione, ideali di proporzione, interpretazioni di atteggiamenti, rimandi di carattere storico e filosofico alle diverse modalità di presenza del mito nella letteratura e nelle arti figurative del tempo. In definitiva, la tesi di Goodman è questa: le arti non sono inferiori alle scienze come strumenti di scoperta, di creazione, di comprensione e la filosofia dell'arte è parte integrante dell'epistemologia. Questo comporta una radicale ridefinizione del conoscere. Il conoscere non può identificarsi esclusivamente con la ricerca della verità e tramite essa "col concettuale, il discorsivo, il linguistico". Quindi, una scoperta equivarrà, piuttosto, alla conclusione felice di un complicato processo di adattamento che passa attraverso il riconoscimento o la costruzione di concetti e modelli e durante il quale si stabiliscono abitudini nuove o si rompono quelle consolidate per far fronte a problemi imprevisi: un processo di adattamento che lavora su un materiale fluido che viene via via riconcepito, riorganizzato, inventato. Goodman dà una definizione di cognitivo che includa tutti gli aspetti del conoscere e del comprendere, dalla discriminazione percettiva attraverso il riconoscimento di patterns e l'insight emotivo sino all'inferenza logica.

Intermezzo. Le domande a cui dovremmo rispondere.

- 1) La presente epoca, poco significativa sotto il profilo artistico, è caratterizzata da mancanza di motivazioni. L'uomo contemporaneo vive in una natura (che è la sua cultura di riferimento) che lo pone fuori da qualsiasi motivazione nel fare, costruire, adattare il mondo. Viceversa è il mondo che sta adattando l'uomo: lo riduce a puro strumento della propria, intrinseca logica di Sistema. Tutto si soddisfa attraverso il Sistema.
- 2) La distruzione operata dall'industria che ha come conseguenza l'annientamento dell'Europa pre-capitalistica, allontana definitivamente l'uomo dalle sue radici. Quest'uomo sradicato, incapace di avere cura di se stesso e dei propri simili, è prodotto di questo sistema che – appunto – non necessita di uomini ma di docili strumenti.
- 3) Arte o entropia: questo è l'aut-aut della questione. Anche l'arte – come la politica o la filosofia – risente dell'attacco della società di massa nell'epoca della finanziarizzazione dell'economia. Anche l'arte come tutti i riferimenti precedenti a questo tipo di società è messa a tacere dall'immane rumore sprigionato dalla società del consumo per il consumo. Il rumore di fondo copre tutte le voci che cantano temi

non assimilabili a quello del consumo. L'unica alternativa – che non è solo creativa ma anche educativa – è l'arte come creazione, costruzione, invenzione, apprendimento, ingegno.

- 4) Che l'arte sia serva e influenzata dalle strutture socio-economiche è dimostrato dal suo essere riflesso dell'andamento dell'epoca di riferimento. La sua miserevole condizione odierna, il suo rimestare nelle idee del passato, il suo essere copia seriale senza cura, esperienza e studio, quindi senza spessore culturale, ne sono la dimostrazione.
- 5) Semplicità, velocità, successo (nell'essere consumato). Per avere successo bisogna essere semplici e veloci.
- 6) Nota alla mia tesi sulla scissione di ciò che è falsamente unito. Scindiamo per poter ricomporre l'uomo ma ripulendolo dalle sedimentazioni inutili.

I precedenti paragrafi vanno integrati con le seguenti postille:

- 1) Nella creazione artistica bisogna valutare bene gli effetti della distruzione del vecchio sistema di valori senza che questo fosse sostituito da uno nuovo e valido.
- 2) L'arte ha una dimensione oggettiva, strutturale nel prodotto fisico della creatività; e uno sovrastrutturale nell'idea che ci si fa di questo processo di creazione. In questi decenni abbiamo assistito al trasferimento del potere dal mondo politico a quello economico. In che termini ciò influisce nella nostra produzione artistica e come meglio evidenziare i cambiamenti avvenuti.
- 3) Oggi, il controllo sociale avviene attraverso la macchina dei consumi. Gli imperativi sono: lavoro, produzione, consumo. Come la produzione è importante per la creazione del plusvalore, così il consumo lo è per la sua realizzazione.

Fenomenologia dell'arte nel mondo contemporaneo.

La perenne presenza dell'esperienza artistica nel mondo non classico – da cui vanno escluse tutte le forme di commercio e di edonismo esistenziale attraverso la merce “arte”, è la dimostrazione manifesta di quanto sia alienante la vita che conduciamo. Attraverso quella esperienza, i pochi che riescono o sono in grado di praticarla, tentano di ricostruire un mondo in cui ci si possa identificare e misurare: loro per primi. E' un lavoro tutt'altro che facile e dall'esito assolutamente non scontato.

Riguardo la “perenne presenza dell'esperienza artistica” l'ho citata nel senso della sua non-storicizzazione: l'arte, come esperienza, esiste comunque indipendentemente dal suo modo d'esprimersi. Oggi, in questa fase storica dove lo sviluppo parossistico del sistema capitalistico (in profondità ed estensione) mina le basi di ogni libertà ed autonomia espressiva. Oggi l'industria (sottomessa alla finanza) ha eliminato gran parte delle conoscenze e tradizioni produttive ed artigianali secolari e talvolta millenarie; e questo è il fenomeno che differenzia la presente fase da quelle finora viste. E' questo il senso di “esclusione” che ho voluto dare a quelle “costruzioni” pretenziosamente artistiche in cui l'unico riferimento è l'ordine impartito dall'industria per commercializzare i suoi prodotti. In questo senso manca la libera ricerca; il disinteresse nel fare le cose; il creare per il gusto di creare, senza troppi ragionamenti reconditi.

L'alienazione che ho citato è particolarmente forte oggi, dove ogni atto che può essere collettivo deve essere vagliato dalla logica del profitto altrimenti non è. O altrimenti rimane individuale; puro piacere singolare e segregato dal resto della società.

Arte figurativa e parola.

Interrogare le prossimità e le differenze tra parola e immagine, per individuare soprattutto la loro relazione: gli elementi linguistici e narrativi che l'arte propone all'intelligenza

dell'occhio e i modi della sua traducibilità verbale.

C'è il polo dell'informazione, verbalizzabile, e quello della comunicazione, cui appartengono ad esempio la musica e l'arte astratta, opere che trasmettono sensazioni, emozioni e altri contenuti non compiutamente verbalizzabili.

Distinguiamo tra la pittura che può rappresentare solo corpi compresenti nello spazio e la poesia che dispone azioni che si succedono nel tempo. Per Segre i due sistemi differiscono soprattutto perché si appoggiano a categorie diverse: spazialità del visivo, temporalità del verbale.

Arte.

Dietro l'impulso imitativo c'è un contenuto affettivo.

John Dewey: la qualità artistica ed estetica sono implicite in ogni esperienza normale. L'arte è l'interazione dell'essere vivente con le condizioni ambientali. Tra l'estetico e l'artistico non v'è differenza sostanziale ma solo di grado. Nell'opera d'arte v'è uso di intelligenza perché si pensa in termini di rapporti di qualità esattamente come si pensa in termini simbolici, verbali o matematici. La funzione dell'arte è unificatrice, infrange le barriere delle distinzioni convenzionali degli elementi dell'esperienza. Noi vediamo una sola configurazione dell'immagine che non è dovuta alla sua struttura fisiologica ma dipende da un mondo di assunzioni che portiamo in noi che comprende le aspettative inconse.

Munro Thomas: l'arte è una tecnica che provvede stimoli sensoriali piuttosto che una esperienza estetica soddisfacente (Dewey). Le arti si servono di materia fisica ma si avvicinano ad esigenze spirituali e corporee: sono delle tecniche psico-sociali. L'opera d'arte ha 2 fattori fondamentali: quelli presentativi (parole, simboli) e quelli suggeriti (significati). Per Munro l'arte è un fenomeno complesso: come suoi costituenti ci sono l'esperienza interiore e un tipo di comportamento complesso.

La **Gestalt:** il principio fondamentale è che il tutto è più della somma delle parti. L'organizzazione percettiva è di tipo dinamico: gli organi sensoriali non rispondono a stimoli locali con sensazioni locali ma l'organismo reagisce a un campo di stimoli in maniera globale. Questa teoria è legata alla nozione di campo, descrivendo dinamicamente la percezione come processo unitario.

Dewey: egli osserva che le teorie estetiche contemporanee derivano in parte dalle opinioni e supposizioni ereditate dai Greci. Secondo i Greci l'arte è una forma di pratica e va quindi incontro alla critica di occuparsi di un mondo puramente soggettivo, mutevole e imperfetto. La scienza invece era considerata una rivelazione della realtà. L'arte corrispondeva alla produzione, la scienza alla contemplazione e il livello produttivo era bollato come inferiore, un'attività degna solo di operai e schiavi. Quest'opinione era il riflesso teorico del sistema sociale greco.

Ristabilire il rapporto dell'arte con l'attività produttiva e la vita quotidiana che l'industrializzazione capitalistica ha infranto. Se per Schiller l'educazione estetica riguarda l'interiorità dell'uomo, oggi dobbiamo guardare al rapporto dell'uomo con le cose e, quindi, gli strumenti e i prodotti del proprio lavoro. Parliamo, quindi, dell'uomo vivente in un mondo profondamente modificato dalla sua operosità.

La **Bauhaus** era una scuola democratica fondata sul principio della collaborazione tra maestri e allievi mirava all'unità fra sistema didattico e produttivo. La Bauhaus toglieva alla creazione artistica ogni carattere di eccezionalità e di sublime per risolverla in un ciclo normale di attività e produttività. Come? Maestri e allievi vivevano nella scuola; collaboravano ad organizzare audizioni musicali, conferenze, letture, discussioni, rappresentazioni, mostre, gare sportive.

Arte e intelletto.

È solo la nostra particolare tradizione intellettuale che ci fa pensare che i concetti si formino solo per opera dell'intelletto. La parola "concetto" si riferisce a un'operazione che può verificarsi in ogni tipo di conoscenza ma non riconduce necessariamente ogni conoscenza al processo intellettuale.

Arte1, 2, 3.

Comte Auguste: l'arte non è pura immaginazione, è subordinata alla ragione e l'espressione è subordinata alla concezione. La conoscenza è il fattore primitivo da cui l'arte dipende in ultima analisi. Non c'è estraneità né incompatibilità organica dell'arte rispetto alla conoscenza. Non si tratta di una dialettica ma di una priorità della scienza sull'arte che ha il compito di idealizzare il reale e di concretizzare l'astratto propri della scienza. L'arte che si distacca dal reale, necessita della sociologia per avere una ragione d'essere e una spiegazione.

Spencer Herbert: concepisce le attività ludiche ed estetiche come estranee ai processi e alle necessità vitali.

Taine Hyppolite: studiare l'opera d'arte in termini scientifici riportando l'estetica sul terreno delle scienze naturali (positivismo).

Ribot Theodule: l'invenzione ha un'origine impulsiva; ogni tendenza, ogni bisogno o desiderio possono servire da stimolo alla creazione. E' necessario lo spontaneo insorgere delle immagini delle quali è difficile vederne le cause avviluppate nella forma occulta del ragionamento per analogia, dell'umore affettivo dell'inconscio lavoro del cervello. Una creazione include sempre un coefficiente sociale, per cui non si avrà mai un'invenzione rigorosamente personale: ci sarà sempre qualcosa dell'anonima collaborazione degli altri. Individua 2 tipi di immaginazione: riproduttrice e combinatoria. La 1^a ha funzione mnemonica ed è collegata all'accumulazione dell'esperienza. La 2^a non prescinde dalla 1^a e consiste nel rappresentarsi un quadro più generale di un insieme di fatti esperiti e conosciuti che non sono direttamente percepibili.

Lalo Charles: identifica l'arte col gioco ma in quanto gioco compositivo, procedimento tecnico, cercando di conciliare un'esigenza razionalistica di armonia e di unità del molteplice con l'esigenza empirica psichica.

Delacroix Henry: per lui l'arte è costruzione, dove il mondo materiale e quotidiano si libera in una visione più profonda e diretta. In lui l'arte non si identifica col gioco. Il piacere estetico si articola a 3 livelli: sensoriale, razionale e affettivo. La musica non contiene nessun sentimento definito ma solo lo schema dinamico dei sentimenti.

Il contributo del positivismo alla psicologia dell'arte:

- 1) studio dei fenomeni estetici in termini scientifici
- 2) riconoscimento della stretta interdipendenza tra arte e ambiente sociale
- 3) evoluzionismo → matrice biologica del comportamento estetico
- 4) affinità tra comportamento estetico e ludico

Francis Bacon, elogiando Bunuel, afferma che qualsiasi cosa in arte sembra crudele, perché la realtà è crudele mentre nell'astrazione non si può essere crudeli. L'arte astratta ha un'eleganza a volte mirabile ma a chi la guarda da qualcosa con cui non deve combattere. E' l'Agone che l'arte deve scatenare: fra artista e soggetto fra opera e fruitore. Un diagramma di forze, un cozzo di energie. Ha ragione Deleuze: la figura di Bacon non è figurativa perché non illustra forme bensì capta forze. Dice Bacon: "Due figure intente a copulare o a sodomizzarsi si noterà che in un certo senso esse sono estremamente non

figurative”.

Simulacri e luoghi comuni di Gillo Dorfles.

I punti fondamentali toccati dal libro sono:

- 1-dilagare del luogo comune in arte;
- 2-distinguere tra funzione dell'opera e godimento estetico della stessa;
- 3-scomparsa di ogni forma di élite culturale;
- 4-le masse di oggi non sono più quelle proletarie di 100 anni fa: esse sono piccolo-borghesi;
- 5-arte popolare ↔ folclore (artigianato spontaneo e autoctono);
- 6-parte dell'artigianato è stato assorbito dalla produzione industriale di serie, il resto è diventato “arte a caro prezzo”;
- 7-arte creata dal popolo → scomparsa.
Arte creata per il popolo → nel senso di grande pubblico → arte piccolo-borghese;
- 8-la cosiddetta arte popolare odierna consiste in: arte grafica, design di oggetti industriali, produzione pubblicitaria grafica e TV;
- 9-anche per la musica non c'è più legame col passato. Dovremmo studiare ciò che di antico rimane nella musica di oggi. Mi sembra che tutto sia parcellizzato, esplosivo;
- 10-irruzione dell'edonismo nell'arte;
- 11-de-sacralizzazione e de-mitizzazione nella società contemporanea → tutto diventa banale, non degno di rispetto;
- 12-EPOS: trasfigurazione simbolica della memoria storica;
ETHOS: sacralizzazione di norme e istituzioni di origine religiosa e civile;
LOGOS: attraverso cui si realizza la comunicazione sociale;
GENOS: trasfigurazione simbolica dei rapporti di parentela;
TOPOS: immagine simbolica del territorio come matrice della stirpe e fonte di suggestione affettiva;
- 13-nei film c'è troppa parola; ridare peso alle immagini → dimensione iconica e cinestetica.

Le icone del mondo contemporaneo sono diretta emanazione della cultura di massa processata dai mezzi e dalle tecnologie della comunicazione : personaggi TV, cartoni animati giapponesi con corollario di segni e simboli nuovi. Che senso dare al verificarsi di una simbolizzazione e di una trasformazione mitica di tanti personaggi reali o fittizi della nostra civiltà? Possiamo trovarlo nella costante tendenza umana a crearsi dei simulacri che possono costituire l'equivalente di quanto nel passato era offerto dal mondo religioso, eroico o mitico.

La musica di consumo ha sovvertito il tempo di ascolto e conduce all'assenza di ogni capacità critica e alla totale dipendenza dal ritmo e dalla ripetitività. Ma è l'ascolto disattento sia della musica che accompagna ogni trasmissione TV che di quella ormai non più composta ma solo eseguita a base di ritmi e di sonorità ottundenti ad essere “incriminati”, secondo Dorfles. La de-temporalizzazione e la spazializzazione anti-prospettica, operante soprattutto nei video, finisce per presentare il video o la computer graphic come privi di ogni nesso logico. Anche l'abolizione della pausa è nella direzione di privarci di una sana fruizione estetica.

E' molto interessante sentire cosa ci dice Dorfles riguardo alla “crisi” della creatività artistica del nostro tempo e – come lui pensa o si illude – di risolverla:

“E' preferibile rimanere ancorati a ipotesi non utopiche e non regressive a ipotesi che già sin d'ora, siano realizzabili e perseguibili”. [...] Due mi sembrano i versanti nei quali può essere articolata l'odierna – e forse immediatamente futura – vicenda delle arti visive. Uno di questi versanti [...] è quello che definirei dell'arte “fatta a mano”, ossia di tutte le

forme pittoriche e plastiche che ancora conservano l'impronta dell'uomo nella loro organizzazione. Il che non significa certo voler privilegiare una pittura necessariamente "fatta col pennello sopra una tela di lino" ma soltanto riconoscere che quel, diciamo pure "ancestrale", impulso che, da millenni in qua, ha sempre spinto l'uomo a creare "con le sue mani" un oggetto artistico, può e deve insistere anche ai nostri giorni, proprio per una ragione precisa, e cioè che qualsiasi opera realizzata meccanicamente o elettronicamente - dove l'impronta della "corporeità" umana sia assente - non potrà presentare certe peculiari caratteristiche che sono di tutti i tempi, con le immense e ancora non esaurite possibilità di continue varianti formali. [...]"

Dorfles, col suo discorso, ci vuole avvertire che i veri "maestri" del secolo scorso si sono avvalsi soprattutto, se non del tutto, di una specifica "manualità" per la creazione dei loro capolavori.

"L'altro versante al quale voglio riferirmi [...] - ed è relazionata al precedente - si potrebbe definire del "risveglio corporeo", ossia di un'arte dove il corpo viene rivalutato come medium espressivo. Anche qui il "campo di applicazione" di questo principio è vastissimo: si pensi già a tutti gli esperimenti di body-art con i diversi tipi di performance più o meno legate a una componente concettuale ma quasi sempre polarizzate sul corpo stesso [...] dell'artista. E si pensi all'importanza del corpo stesso come mezzo espressivo in tante forme di teatro contemporaneo [...] nonché di vera e propria danza: un'arte, oltretutto che esiste e si evolve soltanto attraverso l'attività del corpo".

Pasolini ci diceva che per combattere il capitale dovevamo affermare l'umano, l'emotivo e spronare le persone a combattere contro la propria automatizzazione - riduzione a macchina - che il capitale spinge. Per quanto, invece, riguarda il teatro egli - più che sulla corporeità - puntava sul "teatro di parola", dove le idee avessero un posto predominante. Ancora Dorfles:

"[...] nessuno ci vieta di credere che, in una determinata stagione artistica, si affermi piuttosto un' "arte del corpo" che un' "arte del pennello" o che - proprio per l'incalzare di correnti basate sui mezzi meccanici ed elettronici - si sviluppi maggiormente la necessità di curare e approfondire delle forme creative che mirino a ritrovare quelle componenti somatiche di cui l'arte d'ogni tempo si è valsa e che minacciavano di naufragare e di eclissarsi negli ultimissimi tempi".

Ultime tendenza nell'arte d'oggi di Gillo Dorfles.

Dorfles denuncia che si esamina l'arte contemporanea con le categorie del passato. Manca un aggiornamento degli strumenti analitici, soprattutto da parte della critica e degli addetti ai lavori.

Dal dopoguerra, in tutto l'Occidente, Giappone compreso e parte dell'est europeo, vige il dominio di astrattismo e concettualismo, di diversa natura che in passato. Non vengono più prese a prestito immagini del mondo esterno e non si rappresenta la natura o la realtà.

I filoni:

- 1) arte gestuale e segnica;
- 2) pittura materica;
- 3) Pop Art → connubio tra arte d'élite e oggetto di consumo;
- 4) correnti concettualiste → sintesi tra visualità e ideologia;

5) neoconcretismo.

Perdita totale di interesse per l'immagine, la natura e il mondo esterno che avevano collegato il Rinascimento ai primi del '900. L'artista d'oggi è – come tutti gli artisti e gli uomini – influenzato dal mondo che lo circonda. Ma è dalla reazione che ciò genera nell'uomo d'oggi rispetto a quello del passato, a come egli *apparecchia la propria tavola* che dobbiamo guardare per capire qualcosa. L'arte contemporanea sta diventando l'arte (classica) del nostro tempo. In questo senso potrebbe calzare a pennello l'analisi di Pasolini sui modelli di Teatro e referenti sociali (fine del teatro inteso fino a Brecht, eccetera). La domanda basilare per capire qual è la differenza tra l'arte odierna e quella, per esempio, del Rinascimento è: quali sono le continuità/discontinuità espressive fra i due tipi d'arte?

Segno piuttosto che (ma anche al posto della) superficie colorata.

Segno come cifrario.

La cultura orientale ingerisce nella nostra: concetti di vuoto, asimmetria, indeterminatezza, velocità d'espressione, hanno ragioni dottrinali. La vuotezza della pittura orientale contrasta col pieno di quella occidentale, pervasa da horror vacui.

Lo zenismo trasportato nell'arte si fonda su:

| -ricchezza data dalla semplicità
|--|-attesa dovuta all'incompiutezza dell'asimmetria
| | -fascino dell'assenza
|
|----> lontani dall'arte occidentale.

Nell'arte occidentale sono la ricchezza, la compiutezza, la simmetria, l'equilibrio statico a dominare.

- 1) La materia con cui veniva costruita l'opera d'arte è sempre stata importante. Col materismo diviene fondamentale: il 1° elemento per cui si crea o si immagina l'opera.
- 2) Le teorie degli artisti sulla loro arte sono assai improbabili e di solito infondate. Purtroppo, permangono i risultati. L'arte astratta supera il dilemma della rappresentazione della realtà esterna (verosimiglianza, prospettiva). Ma permane il problema di come considerare e valutare la superficie della tela dipinta. I pittori spazialisti sono quelli che si muovono verso la strutturazione di una nuova spazialità.
- 3) Compenetrazione tra pittura e scultura negli ultimi 20-30 anni; dissoluzione dei reciproci confini. Sia dal punto di vista tecnico che espressivo.
- 4) Sconfinamento di pittura e scultura verso il Teatro, la performance, la documentazione fotografica.
- 5) È nella società borghese che la mercificazione arriva al massimo sfociando nel kitsch.