

NOTA ALL'EDIZIONE

La presente edizione digitale de La fenomenologia della tecnica artistica di Dino Formaggio ripropone la prima edizione a stampa del volume (Nuvoletti, Milano, 1935).

Pur conservando le scelte editoriali originali di formato e di impaginazione, si è resa opportuna una revisione complessiva del testo, autorizzata dall'autore, con la finalità di renderlo più accurato. In particolare, sono stati corretti i refusi; i dati mancanti nell'apparato di note sono stati completati con le opportune integrazioni, là dove possibile; i dati mancanti nell'indice dei nomi sono stati completati con le opportune integrazioni, là dove possibile.

La seconda edizione a stampa de La fenomenologia della tecnica artistica (Pratiche Editrice, Parma-Lucca, 1978), aggiunge al testo della prima edizione l'appendice L'arte, il lavoro, le tecniche, e propone una Prefazione al testo scritta da Gabriele Scaramuzza.

La presente edizione digitale del volume viene a sua volta introdotta da una Prefazione di Gabriele Scaramuzza, che costituisce una versione rivista ed integrata, in occasione del presente progetto editoriale, di quella apparso presso Pratiche Editrice.

Simona Chiodo

P R E F A Z I O N E

So io per primo quanto il suo tema sia vasto e complesso: il suo sarà un tentativo di portarci ordine – un po' per amore e un po' per pensiero – un po' per noi, un po' per sé. E non abbia paura (¹).

Queste parole scriveva Banfi a Formaggio nel settembre del '38, allorché stava per concludersi una prima fase della ricerca che sta alla base del presente volume. Pubblicata nel 1953, la *Fenomenologia della tecnica artistica* risulta infatti dalla rielaborazione e dall'aggiornamento della tesi di laurea, discussa da Formaggio nell'autunno del 1938: *Studio sul rapporto tra arte e tecnica. Saggio storico-critico sopra alcune correnti estetiche contemporanee* ne era il titolo (²).

All'incontro e alle aperte discussioni con Banfi (³) risale dun-

(¹) Da una lettera inviata a Formaggio da Banfi il 17 settembre 1938 da Rapallo San Michele. La lettera è in possesso di Dino Formaggio, che qui ringrazio una volta per tutte per notizie e materiali messi a disposizione.

(²) Relatore Antonio Banfi, controrelatore Adelchi Baratono. A entrambi venne dedicata la *Fenomenologia della tecnica artistica*.

(³) L'incontro con Banfi si continuò in affettuoso rapporto di lavoro fino alla morte del maestro. Per quanto riguarda l'estetica, Formaggio fu assistente all'insegnamento di Estetica, tenuto da Banfi all'Università di Milano, dal '45 al '47. Negli anni '56-'57 Formaggio ha attivamente cooperato con Banfi alla costituzione di una Società italiana di estetica: ha fatto parte del comitato direttivo del Centro di studi estetici, con sede in Milano, promovendone l'attività in qualità di segretario (presidente ne fu dapprima Banfi, alla cui morte subentrò E. Paci; vicepresidente M. Boldrini).

que l'impostazione del lavoro, il cui tema di fondo venne in un primo tempo affrontato in una relazione su arte e tecnica nella volta della Cappella Sistina, svolta nella primavera del '37 all'interno del corso di estetica tenuto da Banfi all'Università di Milano. Le profonde tensioni politico-sociali di quegli anni drammatici – «ci sono tante cose mostruose intorno a noi che si vive in un'atmosfera di cataclisma» (*) – sono note. E si accentuavano nel disagio culturale di chi, pur nel rifiuto del fascismo, non poteva riconoscersi appieno nell'antifascismo crociano. Il lavoro di Formaggio reca istanze democratiche più radicali di quante non affiorassero nell'opposizione dei liberali. Nato tra svalutazione ed echi della guerra di Spagna (**), col- l'incrinarsi interno del "consenso" al fascismo, a questo mondo di aspri conflitti e oscuri presagi esso deve venir commisurato. E alla peculiare esperienza in esso di Formaggio si deve tornare per valutare appieno la sua carica di rottura in quel regno di aristocratiche evasioni, che talvolta l'estetica pur è stata. Verso il tema della tecnica v'era poi da noi aperta ostilità:

Per prima cosa ci siamo mossi sopra il terreno delle estetiche filosofiche più vicine a noi, ma siamo rimasti subito colpiti dalla rapidità spicciativa con la quale il nostro rapporto veniva messo da parte, senza trovare un approfondimento, senza che un moto di simpatia avvicinandolo ne penetrasse l'importanza e l'intima natura. Pareva trattarsi di un ordigno molto pericoloso (**).

(*) Lettera citata di Banfi a Formaggio.

(**) Il bombardamento di Guernica avvenne, come noto, nell'aprile del '37 e nel maggio Picasso schizza le prime versioni dell'omonima celebre tela. Non richiamo a caso questo evento, ancor oggi denso di risonanze significative vissute per Formaggio: al dipinto di Picasso sono dedicati uno dei suoi studi migliori (*Logica del segno e dell'artisticità in Picasso*, "Studi di estetica", Milano, 1962), nonché le ultime pagine della seconda edizione di *Arte*, ISEDI, Milano, 1977.

(**) Da un foglio di notes scritto a mano da Formaggio, recante come titolo *Introduzione*, poi cancellato con un tratto di penna; certo contenente appunti per l'introduzione alla tesi. Le parole citate spiegano il rilievo dato alle posizioni di Croce e Gentile, cui è chiara l'allusione.

Alla dissertazione di laurea risalgono le fondamentali idee ispiratrici del libro che qui, immutato salvo alcuni marginali ritocchi, viene riedito. Se si pon mente a questo fatto, netta risulta la carica anticipatrice di esso nel contesto culturale italiano (7). La novità non viene tuttavia meno nel '53, allorché la *Fenomenologia della tecnica artistica* viene edita nella collana di pubblicazioni dell'Università degli Studi di Milano (8). Certo, c'era stata la guerra, una partecipazione alla Resistenza pagata anche con la reclusione (9), la vivacità del-

(7) In anni in cui la preclusione idealistica verso l'oggetto delle indagini di Formaggio non era stata che minimamente scalfita, e in modo accidentale; certo non mancarono anche in Italia studiosi che avvertirono la rilevanza del problema dei rapporti tra arte e tecnica, ma nessuno gli dedicò la specifica attenzione che troviamo nel lavoro di Formaggio.

(8) Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia, Nuvoletti, Milano, 1953. Questo può forse spiegare la diffusione tutto sommato scarsa dell'opera (una successiva edizione, identica alla prima, presso l'Istituto Editoriale Cisalpino di Milano, che cambiò solo la copertina, non migliorò la situazione). Al suo apparire essa venne recensita (per quanto ho potuto appurare) da M. Buccellato ("Archivio di Filosofia", I, 1954, pp. 259-64), G. Zanga ("Rivista critica di storia della filosofia", V, 1954), S. Ceccato ("Methodos", XXV-XXVI, 1955). Storie dell'estetica italiana quali quelle di A. Simonini (*Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Sansoni, Firenze, 1968, 1985) e di A. Plebe (*L'estetica italiana dopo Croce*, Liviana, Padova, 1968) non la citano neppure. Qualche considerazione vi dedicano invece L. Rossi, *Situazione dell'estetica in Italia*, Paravia, Torino, 1976, pp. CCLV e sgg.; e in tempi più recenti P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 185-9.

(9) C'è una dichiarazione firmata da Banfi in proposito (e conservata da Formaggio), su carta intestata del Fronte della cultura: «Si dichiara che il prof. Formaggio Dino, di Angelo, ha preso parte al movimento clandestino di Resistenza dopo l'8 settembre 1943 e fu regolarmente inquadrato nel Comitato di agitazione intellettuali di Milano dal giugno 1944. Si dichiara altresì che il prof. Formaggio, in seguito alla suddetta attività, è stato arrestato dal Comando italiano S.S. tedesche in data 3 gennaio 1944, tradotto al carcere di San Vittore in Milano e quindi alle carceri di Verona, e da qui rilasciato per interessamento di elementi della Resistenza, in data 28 gennaio 1944».

l'immediato dopoguerra a Milano, tra il Fronte della cultura (10) e l'esperienza di "Studi Filosofici" (11). Una vivacità tuttavia le cui grandi illusioni si erano andate presto spegnendo tra restaurazione interna e *Realpolitik* staliniana, minaccia atomica e guerra fredda. E il clima culturale, a un anno dalla morte di Croce, è ancora largamente impregnato di idealismo (12).

L'antiidealismo resta uno dei tratti più caratteristici di questo «libro assai notevole» di Formaggio, in cui viene toccato «uno degli argomenti più delicati e dolenti dell'estetica crociana, quello appunto dei rapporti tra arte e tecnica, in direzione chiaramente non crociana» (13).

A questa *Fenomenologia* va il merito di aver tentato una rottura delle implicazioni, bloccate da Croce nella cultura italiana, tra arte e bello, arte e conoscenza, intuizione ed espressione, incuneando negli spazi, resi così liberi, la dialettica concreta della prassi tecnica e sociale dell'arte.

(10) Di cui Banfi fu presidente, Formaggio segretario fino a che non diede le proprie dimissioni (motivate da insostenibile situazione organizzativa) il 12 novembre 1946.

(11) Ecco un elenco degli interventi di Formaggio su "Studi Filosofici": nel 1946 *Arte e problematicità* (pp. 264-73) e le recensioni a *Vita delle forme* di Focillon (pp. 72-5) e ad *Arte e poesia* di Baratono (pp. 153-6). Nel 1947 *Le antinomie romantiche e l'arte contemporanea* (pp. 148-65) e la recensione all'*Historie du Surréalisme* di Nadeau (pp. 87-9). Nel 1948 la recensione a *Estetica, Etica e Storia nelle arti della rappresentazione visiva* di Berenson (pp. 259-62); e nel 1949 le recensioni a *Psychologie de l'Art* di Malraux (pp. 146-52) e a *Nuovi orientamenti di estetica e critica d'arte* di Heyl (pp. 235-7). Cfr. la ristampa di "Studi Filosofici" a cura del Centro Antonio Banfi, con prefazione di E. Garin, Arnaldo Forni Editore, Reggio Emilia, 1972.

(12) Cfr. E. Garin, *Cronache di filosofia italiana*, Laterza, Bari, 1966, vol. II, pp. 534-6.

(13) E. Garroni, *La crisi semantica delle arti*, Officina, Roma, 1964, pp. 113-4. Scriveva E. Zanga nella recensione citata che «il contenuto del libro di Formaggio» costituisce «un contributo a quel rinnovamento degli studi estetici del quale, dopo la "dittatura" idealistica, si va da più parti avvertendo l'urgenza» (p. 524).

In questo contesto è da sottolineare il recupero di studiosi e tradizioni di pensiero (francese, tedesco e, in parte, anglo-americano) anche di ascendenza positivista – «l'informazione del Formaggio è abbondante, e le pagine da lui scritte riescono un'ottima guida attraverso il molteplice, e non sempre chiaro, materiale dell'estetica contemporanea»⁽¹⁴⁾ – non sconosciute alla nostra cultura, ma certo sottovalutate o emarginate (e cui in parte ancora oggi sarebbe da dedicare una maggiore attenzione)⁽¹⁵⁾.

Si esprimeva inoltre nel lavoro di Formaggio un bisogno di concretezza, di aderenza alle cose contro ogni letterarismo accademico e ogni aristocraticismo culturale, che animavano per vie diverse altre esperienze nell'Italia degli anni trenta e quaranta, nell'ambito di una comune scelta sempre più esplicitamente antifascista: dalle esplorazioni culturali di Pavese e Vittorini, all'attenzione alle scienze e alla nuova epistemologia di un Geymonat, alle vive aperture culturali interne alla scuola di Banfi intorno a cui fitta era la cerchia dei dibattiti su pittura e poesia, musica e architettura (come possono testimoniare anche solo i programmi culturali del Fronte della cultura)⁽¹⁶⁾.

Nel caso specifico, il riscatto della fresca materialità del mondo artistico e – in essa – di un'intera dimensione umana (etica e politica, oltre che di sensibilità) soffocata dai vari idealismi più o meno spiritualistici, nonché da una intera *Weltanschauung* borghese, connette i contenuti ideali della *Fenomenologia della tecnica artistica* ai fermenti culturali

⁽¹⁴⁾ Ancora E. Zanga, *op. cit.*, p. 523.

⁽¹⁵⁾ Ne sono testimoni la scarsità di traduzioni in italiano disponibili ai tempi (qualcosa di Wundt, un libro di Witasek; nulla di Lipps, Volkelt o della *allgemeine Kunstwissenschaft*, assai poco dei francesi o degli anglo-americani, a quanto mi consta), e le non poche stroncature de *La critica*, se non altro.

⁽¹⁶⁾ Cfr. E. Garin, *op. cit.*, pp. 603-5. In questo contesto non è da dimenticare la rivista "Orpheus", nata negli anni attorno al 1933 con la collaborazione di E. Paci e L. Anceschi (sul cui programma riferisce E. Garin, *op. cit.*, p. 469).

che si espressero nell'esperienza di "Corrente" ⁽¹⁷⁾. Proprio nel palpitante mondo milanese degli anni intorno alla guerra – in cui lo scontento per certo decadentismo intimistico ed evasivo come per ogni disimpegnato purismo (la "Ronda", alcuni aspetti di "Novecento") e il netto rifiuto dell'arte ufficializzata dal regime confluivano con suggestioni filosofiche banfiane e con una sincera ricerca di un impegno a ogni livello – in questo mondo drammatico e contraddittorio dunque sono da ricercare le radici della ricerca di Formaggio.

A stimolare il sensibilizzarsi della sua riflessione verso gli ambiti della tecnica e dei materiali artistici hanno tuttavia non poco contribuito anche alcune peculiari esperienze, che una piena comprensione dell'opera che sto introducendo esige vengano tenute presenti.

Innanzitutto – è Formaggio stesso a ricordarlo ⁽¹⁸⁾ – la pratica attiva delle tecniche delle arti figurative, pittura e scultura in particolare. Proprio questa diretta confidenza col fare artistico, una profonda conoscenza dei materiali sensibili e delle loro intrinseche leggi, prima ancora di ogni approfondimento speculativo ⁽¹⁹⁾, distingue nettamente

⁽¹⁷⁾ Di cui Formaggio fu tra i collaboratori, firmando sul terzo numero un articolo su arte e tecnica: *Arte e tecnica*, "Vita giovanile", I, III, 1938, p. 3; inoltre su "Corrente di vita giovanile", II, XXI, 1939, p. 5, apparve *Henry Delacroix di fronte al problema dell'arte*. Per notizie su "Corrente" cfr. tra l'altro R. De Grada, *Il movimento di "Corrente"*, Edizioni del Milione, Milano, 1952; e *La genesi di "Corrente" – una diversa sensibilità*, in *Diarcon. Omaggio a "Corrente" trent'anni dopo*, Milano, 1971. Inoltre, M. De Micheli, *Storia di "Corrente"*, "Le arti", gennaio-febbraio 1960; A. Folin e M. Quaranta, *Introduzione*, in *Le riviste giovanili del periodo fascista*, Canova, Treviso, 1977.

⁽¹⁸⁾ Si legga, più avanti, p. 6-7.

⁽¹⁹⁾ L'"amore" per il rapporto tra l'arte e la tecnica (leggiamo nel foglio di notes già citato) era «derivato più da una attiva esperienza artistica, bisogna dirlo, che dagli studi filosofici». Chi conosce Formaggio sa inoltre che questa diretta pratica artistica (esercitata lungo tutto l'arco della sua vita fino ad oggi) ha le proprie radici in una non trascurabile abilità artigianale, unita a un forte gusto nel costruirsi le cose e gli ambienti della vita quotidiana. Proprio questa abilità –

Formaggio da quel modo letterario di far estetica che era tipico della tradizione idealistica nostrana.

A ciò va naturalmente aggiunta l'appassionata conoscenza dell'arte, e non solo contemporanea (la presenza alla vita delle mostre, l'amicizia con gli artisti, le conferenze, le letture): una partecipazione che si traduce anche nell'esercizio militante della critica, e in alcuni lavori dedicati a figure di artisti quali Piero della Francesca, Goya, Van Gogh, Picasso ⁽²⁰⁾.

Sullo sfondo di tutto questo, infine, non è da passar sotto silenzio la giovanile esperienza, subita in prima persona, delle tecniche "meccaniche", del lavoro nelle grandi fabbriche milanesi ⁽²¹⁾.

Proprio questa decisiva esperienza (così rara in un intellettuale, e così lontana dall'apprendistato tradizionale dei nostri uomini di cultura) spiega l'ansia di liberazione dalla fatica insensata, separata da ogni gioia creativa, che percorre da cima a fondo questa trattazione della tecnica artistica. E rende ragione della connotazione di quest'ultima come di una felice esperienza riuscita che sorge in continuità, per così dire come interna esigenza, come immanente *telos*, dal "basso" mondo del lavoro "servile" (senza altezzosi distacchi, né aristocratiche sublimazioni). Quella che a volte può sem-

che si riflette in raro rispetto per la fatica manuale e per l'intrinseca sapienza del gesto riuscito in ogni ambito di realtà – spiega alcune caratteristiche tonalità della *Fenomenologia della tecnica artistica*. Può essere interessante ricordare qui una bella lettera di Antonia Pozzi a Formaggio del 28 agosto 1937 (poi edita in AA. VV., *La vita irrimediabile*, a cura di G. Scaramuzza, Alinea, Firenze, 1997, pp. 162-8), in cui è presente, in ideale contiguità con le ricerche che Formaggio stava allora conducendo in vista della sua tesi di laurea, una netta accentuazione della rilevanza del "mestiere", del momento tecnico-letterario in poesia.

⁽²⁰⁾ *Goya*, Mondadori, Milano, 1951; *Van Gogh*, Mondadori, Milano, 1952; *Piero della Francesca*, Mondadori, Milano, 1957, tra l'altro.

⁽²¹⁾ Di nuovo alcune precisazioni di Banfi: Formaggio «ha fatto la strada da sé, per amore degli studi: da operaio metallurgico a maestro, da maestro a professore» (lettera datata 14 giugno 1946, destinatario non identificato).

brare (in certo stile alto, in qualche autentico “squarcio lirico”) una troppo esaltante connotazione del fare artistico ⁽²²⁾ va ricondotta, a mio parere, a questa spinta liberatoria avvertita nella propria carne (una rivalsa, il riscatto di una dignità umana pur in dure condizioni di vita), e per nulla all’ipostatizzazione di un valore.

Il termine “tecnica artistica” non è affatto univoco. Innanzitutto indica vuoi un’attività, vuoi le caratteristiche dei suoi prodotti (i dati tecnici appunto). Come tale, include riferimenti ad ampi ambiti di realtà: con l’agire tecnico-artistico, in particolare, vanno tradizionalmente connessi i temi dell’immaginazione e della prassi, dell’ispirazione e degli artifici, della genialità e del mestiere, del lavoro e di tutto quanto un tempo si sarebbe chiamato processo creativo. Con le tecniche in quanto sedimentate negli oggetti o nelle opere d’arte si legano i problemi dei materiali, degli stili e delle strutture. Questo, almeno, in prima approssimazione. Ma va da sé che poi le cose sono più intrecciate e complesse, come le pagine di questa *Fenomenologia della tecnica artistica*, ricche di utili distinzioni e precisazioni in proposito, ampiamente mostrano.

Ripercorrere le tappe dell’evolversi del nostro problema (tanto più se vi si include quanto Formaggio ascrive alla tecnica interna) significherebbe ripercorrere la storia di una buona parte dell’estetica, col rischio di dissolvere in una problematica troppo ampia ogni peculiarità dell’argomento.

Del resto, un rapido panorama storico degli sviluppi del tema della tecnica artistica dall’antichità classica al romanticismo, e un’ampia discussione di più recenti teoriz-

⁽²²⁾ Contro il pericolo di «risolvere l’arte in puro e semplice tecnicismo» Formaggio afferma nel foglietto di notes citato: «Ebbene noi, esaminando l’arte dal punto di vista della sua tecnica, abbiamo veramente creduto di poter riportare sugli altari la religione dell’arte, quella religione che i vecchi misteri miracolatori e del Dio Creatore [...] non potevan più soddisfare».

zazioni in proposito ci sono offerti da questa stessa *Fenomenologia* ⁽²³⁾.

Possiamo tuttavia aggiungere che, nella sua generalità, e per quanto riguarda i suoi aspetti “esterni”, il problema non era assente neppure nei grandi classici dell'estetica moderna: Vico non lo ignora, nelle pagine della *Scienza nuova* soprattutto, in cui analizza le tecniche della “logica poetica”, o in certo suo teorizzare di un conoscere fattivo, che nell'arte potrebbe trovare la sua massima espressione ⁽²⁴⁾. Nel paragrafo 43 della *Critica del giudizio* Kant rivendica la coesenzialità all'arte di un momento di lavoro (*Arbeit*) e di costrizione (*Zwang*), rifiutandosi di ridurla a piacevole gioco e a mero sapere:

E perciò non si chiamerà propriamente arte ciò che si può fare, non appena semplicemente si *sappia* ciò che si deve fare e quindi soltanto si conosca a sufficienza l'effetto desiderato. Dell'arte fa parte solo ciò che, anche quando sia conosciuto perfettamente, non si ha ancora l'abilità per produrlo ⁽²⁵⁾.

L'arte è un *facere*, non mera attività teoretica; e richiede perizia tecnica, pur non identificandosi col mestiere.

Lo stesso idealismo di Hegel non escludeva affatto un'acuta attenzione – giustificata in via di principio ed esercitata di fatto in numerose calzanti osservazioni – alla sostanza tecnica dell'arte:

Il talento e il genio dell'artista, sebbene abbiano in sé un momento naturale, tuttavia hanno bisogno di essere educati ad opera del pensiero, e hanno bisogno della riflessione sui modi della loro produzione così come del-

⁽²³⁾ Cfr. soprattutto le parti prima (cap. I) e quarta.

⁽²⁴⁾ Su quest'ultimo punto cfr. D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, Ceschina, Milano, 1962, pp. 167 e sgg.

⁽²⁵⁾ I. Kant, *Critica del giudizio*, Laterza, Bari, 1960, p. 161-2. E cfr. anche I. Kant, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Bari, 1969, p. 113.

l'esercizio e abilità nel produrre. Del resto, un aspetto fondamentale della produzione è un lavoro esteriore, in quanto l'opera d'arte ha un lato puramente tecnico che arriva fin quasi alla perizia artigiana.

E ancora:

Certo si può considerare ciò [la maestria degli antichi nella fusione del bronzo] come qualcosa di semplicemente tecnico che nulla abbia a che fare con l'arte vera e propria; ma ogni artista lavora su una materia sensibile ed è prerogativa del genio divenire perfettamente padrone di questa materia, cosicché l'abilità e la bravura nel campo tecnico e manuale costituisce un lato del genio stesso ⁽²⁶⁾.

Neppure è assente in Hegel – né peraltro in Schopenhauer – una viva consapevolezza del rilievo delle qualità dei materiali sensibili in rapporto ai contenuti significativi e agli esiti estetici delle opere d'arte ⁽²⁷⁾.

In seguito si può dire non vi sia stato pensiero estetico di qualche consistenza che non abbia affrontato – sia pur in momenti e coloriture particolari – la problematica tecnico-artistica. Verso cui particolare sensibilità ebbero ad esempio anche i grandi sistemi dell'estetica tedesca tra fine Ottocento e inizio del nuovo secolo, oltre agli studiosi presi in esame direttamente da Formaggio. Senza contare che, di fatto, artisti, trattatisti, cultori di precettistiche e teorici di singole arti conoscevano, si può dire da sempre, la rilevanza estetica di indagini tecniche: dal Poe della *Filosofia della composizione* a Van Gogh e Valéry (per non citare che nomi richiamati da Formaggio).

⁽²⁶⁾ G. W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1967, pp. 35, 865. Cfr. anche G. W. F. Hegel, *Enciclopedia*, Laterza, Bari, 1975, § 560.

⁽²⁷⁾ Cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., pp. 48, 100, 282, 699 e sgg., 786 e sgg., 862, 886, 993, 1075. Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mursia, Milano, 1969, I, 3, 43.

All'infuori della problematica nella *Fenomenologia*, peraltro – problematica che riconquista una sua unitarietà di fondo soprattutto di fronte alle esclusioni spiritualistiche e neoidealistiche – si può dire che la compattezza della questione della tecnica artistica si è venuta di fatto sempre più rifrangendo nella molteplicità degli aspetti che la caratterizzano.

Così, nelle sue connessioni col problema della forma, il tema è presente in quella tradizione kantiana-herbartiana di pensiero che sfocia nel purovisibilismo e nel formalismo (da Hanslick a Fiedler, da Hildebrand a Wölfflin). Nei suoi legami coi materiali e lo stile la tecnica è affrontata da Semper, per altri versi da Worringer, per altri ancora da Riegl o Panofsky, o nelle coeve discussioni intorno all'architettura.

Nel mondo delle ricerche letterarie la problematica tecnica è stata esaurientemente sviscerata almeno a partire dai formalisti russi (e da Ingarden), fino alle più recenti ricerche strutturali. E importanti contributi al chiarimento dei dati tecnici della realtà artistica vengono oggi dalle indagini semiologiche, vive anche nel campo delle arti visive e del cinema. Si tratta di un mondo estremamente vasto, la sommaria indicazione vale qui semplicemente a risvegliare il senso della attuale complessità del nostro argomento.

È oggi inoltre legittimo pensare che il destino di esso si giochi sul piano dei rapporti tra arte e industria o, meglio, tra arte e tecnologia e arte e *mass-media*. Dove il momento tecnico-artistico non riguarda più soltanto la costruzione del prodotto, ma risente del connesso (e *pour cause*) momento delle tecniche della sua diffusione. Come costituzione e come diffusione dei prodotti la tecnica mostra la propria interdipendenza coi momenti politico-organizzativi dell'intera società, rivelando al proprio interno componenti ideologiche. Riemerge il vivo interesse al problema (si pensi a Benjamin) da parte di un pensiero, quale quello di ispirazione marxista, che in certo suo contenutismo sociologicistico lo aveva relegato in secondo piano ⁽²⁸⁾. Rivendicare oggi, in questo contesto, la

⁽²⁸⁾ Cfr. l'Appendice alla seconda edizione de *La fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca, 1978.

coesistenzialità del momento tecnico all'esperienza artistica non sarebbe dunque cosa nuova, né di per sé sufficiente. Anni ormai di contestazione della critica psicologista o ideologica in ogni ambito artistico rendono in parte scontato il discorso di questa *Fenomenologia*.

Così non era tuttavia, in Italia, negli anni ormai lontani in cui la ricerca di Formaggio venne elaborandosi e fu data alle stampe. Certo non erano mancati, nella più avvertita riflessione italiana sull'arte (anche in quella magari per altri versi largamente debitrice al crocianesimo) il rilievo empirico di dati tecnico-stilistici, o una, peraltro fuggevole, attenzione al problema della tecnica⁽²⁹⁾. Si trattava tuttavia di prese di posizione collaterali quasi sempre, che assai di rado sfioravano la molteplicità di aspetti del problema tecnico, e non ne tentavano una fondazione e uno sviluppo metodicamente autonomo.

Il tema della tecnica percorre, come filo conduttore, tutta la riflessione estetica di Formaggio. Una riflessione che trova il suo centro, oltre che il suo punto di avvio (a differenza di quanto avviene per Ingarden o per Dufrenne), più nel momento fattivo dell'esperienza artistica, che non in quello dell'opera già fatta o in quello fruitivo. Interessa soprattutto Formaggio il prodursi dinamico dell'artisticità su molteplici piani interdipendenti; e questo stesso prodursi verrà unitariamente qualificandosi in successivi affinamenti teorici in idea di artisticità⁽³⁰⁾, e nell'idea di una prassi sensibile nullificante il dato in possibilità progettuale⁽³¹⁾.

In senso lato, la *Fenomenologia della tecnica artistica* tocca un importante momento della costituzione in senso

⁽²⁹⁾ Si potrebbero ricordare i nomi di A. Gargiulo, G. Devoto, B. Terracini, A. Pagliaro, fino a G. Contini o a M. Fubini, per quanto riguarda la sensibilità ai problemi tecnico-letterari.

⁽³⁰⁾ D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, cit., dove tutto questo verrà connettendosi col tema della "morte dell'arte" (tema già anticipato da Formaggio in uno studio del '47 apparso su "Studi Filosofici", e che inaugurerò in Italia un interesse nuovo per questo problema).

⁽³¹⁾ D. Formaggio, *Arte*, cit., in particolare II, 4.

fenomenologico ⁽³²⁾ dell'artistico. Un momento certo parziale, ma non per questo meno fondamentale, e a partire dal quale si tenta poi di render ragione dell'esperienza artistica nella sua interezza. Giacché tendenzialmente questo discorso tende a riassorbire una vasta problematica estetica, rifondata a partire dalla centralità della tecnica. Senza contare che qui la tecnica non investe solo ciò che tradizionalmente passa per arte, ma include dimensioni che legano vari ambiti della realtà naturale e sociale, fino a proporsi come momento di compimento in ogni possibile esperienza, agganciando così una problematica esistenziale molto ampia.

La tecnica è quindi vista nella molteplicità dei piani che la costituiscono, nella sua qualificazione specificamente artistica e nei significati umani, nei valori etici e di solidarietà sociale che (con accenti di accesa speranza) le sono annessi.

Le fonti a cui Formaggio si ispira sono quelle discusse nel testo. Più in particolare si può aggiungere che la spinta a un'indagine teorica fondativa del problema della tecnica poté venirgli, oltre che da Banfi, da Baratono ⁽³³⁾. Ma l'ampiezza, il respiro e gli specifici esiti della trattazione sono del tutto peculiari di questa *Fenomenologia*.

I cui tratti caratterizzanti vengo ora ad enucleare. Innanzitutto, la posizione del problema della tecnica artistica a livello estetico-filosofico, epistemologicamente avvertito e irriducibile a livello empirico, normativo e precettistica ⁽³⁴⁾:

⁽³²⁾ Nella prefazione alla traduzione spagnola di *Arte* (Barcellona, 1976) J. F. Ivars parla di «fenomenologia dialéctica» a proposito dell'intero pensiero estetico di Formaggio (p. 6).

⁽³³⁾ Quanto ad A. Banfi, cfr. i fuggevoli accenni in *I problemi di una estetica filosofica*, a cura di L. Anceschi, Parenti, Milano-Firenze, 1961, pp. 111-3; e in *Filosofia dell'arte*, a cura di D. Formaggio, Editori Riuniti, Roma, 1962, pp. 297-8. Di A. Baratono cfr. *Il mondo sensibile*, cit., e soprattutto *Arte e poesia*, Bompiani, Milano, 1945 (di cui si veda anche la riedizione, con un'importante prefazione di D. Formaggio, nel 1966).

⁽³⁴⁾ Cfr., pp. 241-3, 252, 255-7, 403.

nella direzione di quell'esigenza di "scientificità" che Formaggio anche in seguito farà valere ⁽³⁵⁾, pur nella coscienza dell'attuale stato dispersivo degli studi estetici.

Il metodo, inoltre, è piuttosto descrittivo, che non essenzialista o estetico-valutativo ⁽³⁶⁾. In ciò, di ascendenza banfiana e, in senso lato, fenomenologica. Alla prima estetica fenomenologica (e alla scienza generale dell'arte) va connessa la tensione oggettiva e antipsicologista che percorre le ricerche di Formaggio: un atteggiamento metodico, che non mette in gioco la soggettività, se non per congiungerla immediatamente coi piani delle sue obiettivazioni cosali, sociali e culturali ⁽³⁷⁾.

Naturalmente, il qualificarsi del tecnico-artistico come perfezione, compimento di ogni esperienza, ne pone un valore, sulle cui connotazioni soprattutto etiche Formaggio tornerà spesso ⁽³⁸⁾. Ma non è in gioco qui alcun tradizionale valore estetico (quale era ad esempio il bello). La tematica valutativa – su cui è comunque compito di ogni filosofia dell'arte riflettere (per teorizzarne, certo, e non per fondare se stessa su giudizi valutativi) – risulta qui spostata rispetto ai suoi tradizionali esiti estetici. Si apre così la possibilità di giustificare zone di esperienza artistica talvolta sottovalutate, quando non condannate dal pensiero estetico allora dominante.

A significativi aspetti dell'arte contemporanea del resto apre la stessa attenzione di Formaggio ai processi costruttivi dell'artisticità, nonché la sua disposizione ad accogliere le spinte alla teorizzazione di sé immanenti ad essa ⁽³⁹⁾.

⁽³⁵⁾ Si legga D. Formaggio, *Introduzione all'estetica come scienza filosofica*, "Rivista di Estetica", II, 1967. Su questo aspetto dell'estetica di Formaggio insiste L. Rossi, *Situazione dell'estetica in Italia*, Paravia, Torino, 1976, pp. CCLXV-CCLXXVI.

⁽³⁶⁾ Vedi più avanti, pp. 31-2, 235-7.

⁽³⁷⁾ Una più acuta attenzione alla potenza negatrice della soggettività si avrà nei più recenti lavori di Formaggio, dall'*Idea di artisticità*, cit., ad *Arte*, cit.

⁽³⁸⁾ Cfr. pp. 272, 400-2.

⁽³⁹⁾ Spinte di cui aveva chiara coscienza già Hegel.

Ciò si chiarisce ancor meglio, se si pon mente a quello che è tuttora uno dei più fertili risultati della *Fenomenologia della tecnica artistica*: la netta delimitazione del proprio oggetto (l'artistico) nei confronti dell'estetico spesso confuso con esso. Si tratta di una distinzione, come noto, serpeggiante in tutta la storia dell'estetica, e giunta a chiara consapevolezza già con Fiedler e con la *allgemeine Kunstwissenschaft* ⁽⁴⁰⁾, sia pur in sensi diversi. Banfi non l'aveva ritenuta opportuna; e tuttavia essa è essenziale per intendere non pochi aspetti dell'arte dei nostri tempi, soprattutto nelle sue connessioni col mondo dell'artigianato e dell'industria, implicando un netto rifiuto di confondere la fattiva esistenza dell'artistico con l'abbandonata – “bella”, appunto – contemplatività dell'estetico.

Ancora infine ricorderei, tra i risultati più vivi dell'intera indagine, le utilissime distinzioni di fondamentali momenti della tecnica artistica (tra queste soprattutto quella tra tecnica interna e tecnica esterna) ⁽⁴¹⁾; le sottili precisazioni dei sensi del termine “materiali” in arte ⁽⁴²⁾; la bella determinazione delle linee di sviluppo dell'esperienza tecnico-artistica nella quinta parte del libro.

Qualcosa mi sembra ancora da mettere in luce delle connotazioni che il problema della tecnica assume nel pensiero di Formaggio.

In primo luogo la continuità tra tecniche umane e dinamiche naturali, tra natura e arte. La natura non è materialità bruta, descrivibile in termini di proprietà statiche, ma processo costruttivo, istinto tecnico *in nuce* ⁽⁴³⁾. Un unico pro-

⁽⁴⁰⁾ Si legga su questa distinzione in generale G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Marzorati, Milano, 1960, pp. 1-3, 41 e sgg., 118 e sgg. E anche G. C. Argan, *L'artistico e l'estetico*, Roma, 1972.

⁽⁴¹⁾ Cfr. pp. 353 e sgg. In tutt'altro senso B. Croce parlava di “tecnica interiore” (cfr. anche G. Calogero, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1960, cap. XI, p. 132 in particolare).

⁽⁴²⁾ Cfr. pp. 325 e sgg.

⁽⁴³⁾ Cfr. p. 84.

cesso si dipana tra ciò che un tempo si sarebbe qualificato come materia e spirito. Tra valori materiali, vitali, utilitari e valori estetico-artistici non v'è frattura, e l'arte non viene affatto aristocraticamente ipostatizzata in un superiore mondo, incontaminato rispetto al "basso" mondo della fatica e della corporeità fisica: nessuno spiritualistico disprezzo per la realtà dei sensi.

L'artisticità è momento di compiutezza interna alla natura e non contro di essa: è non violenza, non sfruttamento, ma "rispettosa obbedienza" alle sue leggi. Così nell'uomo la natura non è sacrificio, rinuncia o asceti, crudele separazione (come propone una certa etica cristiano-borghese, o un certo mondo tecnologico-efficientistico sempre proiettato, anche laddove è ammantato di un'ideologia di sinistra, verso un forzoso dominio) dai più elevati valori dell'"anima". L'artisticità è dovunque mediazione e conciliazione uomo-natura.

Certo, v'è qualche accentuazione ottimistica nel privilegiare il momento di riuscita delle esperienze naturali: l'acqua non leviga il sasso solo fino a dargli una forma perfetta; lo consuma ⁽⁴⁴⁾. E in questo lento consumarsi la compiutezza è solo un momento di precario equilibrio, cui corrisponde la precaria situazione dell'arte nel mondo. Il concentrarsi più sul valore in sé in quanto sperimentato come positivo, che non sulla sua contingenza, non cancella tuttavia l'importante concezione dell'arte come di qualcosa di immesso in un sistema di vivi e profondi legami col mondo "inferiore" della naturalità umana. Questo «naturalismo ipotetico» ⁽⁴⁵⁾, per quanto possa dirsi ancora bisognoso di approfondimenti filosofici ⁽⁴⁶⁾, è tuttavia assai fertile di risultati sul piano esteti-

⁽⁴⁴⁾ In riferimento a quanto dice Formaggio alle pp. 106-7. Simili accentuazioni saranno peraltro presto lasciate cadere in una più prudente coscienza delle forze corrosive presenti in natura (si leggano, in *Arte*, cit., le pagine dedicate alla contro-prassi, nel riepilogo della seconda edizione, 1977, pp. 181 e sgg.).

⁽⁴⁵⁾ Come Formaggio stesso si esprime a p. 229.

⁽⁴⁶⁾ Soprattutto in direzione di quella sorta di polemico (ma solo in funzione antiidealistica e antiromantica) "oblio del soggetto" che

co, postulando un'artisticità radicata nelle latenti possibilità della realtà sensibile-materiale: la logica che l'artista insegue è quella immanente come proposta nell'oggetto (non quella di una propria interiorità, che assumerebbe l'oggetto come mero pretesto per "esprimersi"). Giacché l'opera d'arte è innanzitutto cosa tra le cose, esistenza pubblica, "natura": non basta a spiegarla il rimando alla soggettività o a sue componenti quali il gusto, il piacere o il sentimento ⁽⁴⁷⁾.

Ancora da sottolineare, in connessione con quanto detto, è la continuità che qui si postula tra uomo quotidiano e artista, tra normale vita psichica ⁽⁴⁸⁾ e genialità. Dei tradizionali concetti di ispirazione e libera creatività (e anche qui v'è una certa eco hegeliana) Formaggio opera una critica stringente, tesa anche qui a contestare ogni astratta contrapposizione e ogni relegazione dell'arte in un mondo di elitarie evasioni. Il fare arte, come non è puro intuire lontano da contaminazioni coll'agire pratico, così non è mero sentire, ma include momenti di decisione, di attiva coscienza e di viva intelligenza: l'istintualità si viene in esso continuamente mediando sui piani delle obiettivazioni stilistiche. Correlativamente la fruizione non può ridursi a contemplazione a sé fine o a chiusa emozione, ma deve includere momenti di conoscenza, di sapere tecnico, di razionalità cri-

Formaggio sembra ostentare. Certo, l'isolamento del piano naturale della tecnica è metodico, e si ricreano subito le connessioni coi piani sociali e culturali; ma il piano della soggettività è forse troppo presto superato a vantaggio dei piani delle obiettivazioni culturali. È significativo che a livello psicologico sia privilegiato il comportamentismo, e sia la psicoanalisi che la *Gestaltpsychologie* vengono sottovalutate. Cfr., sull'uso che Formaggio fa del concetto di natura, le osservazioni di Buccellato (*op. cit.*, pp. 262-3).

⁽⁴⁷⁾ Cfr. più avanti le pp. 74-5, 79, 106-7, 127-8, 142-3, 232-4. C'è qualche assonanza in questo con M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953.

⁽⁴⁸⁾ Questa connessione avvicina il pensiero di Formaggio a qualche motivo dell'ultimo Lukàcs (di cui si vedano, ad esempio, le affermazioni alle pp. 4-5 di *Estetica*, Einaudi, Torino, 1970).

tica; e ciò vale a maggior ragione per la critica d'arte ⁽⁴⁹⁾.

La considerazione della tecnica artistica sui piani sociologico e poi culturale spazza via la concezione dell'artista come genio solitario, irraggiungibile nella sua singola individualità. Vengono così in luce le radici culturali e sociali (un bagaglio di mestiere tramandato, di sapere tecnico accumulato dentro la tradizione) e una certa "impersonalità" dell'arte che (contrariamente a quanto avviene ad esempio in Ingarden) è sua aperta socialità. Anche perché la tecnica artistica qualifica in definitiva la propria compiutezza come apertura simpatetica, comunicazione ⁽⁵⁰⁾ raggiunta, forza di coesione sociale del gesto riuscito. Dove ancora una volta emerge il profondo afflato umano dell'intero discorso di Formaggio.

Proprio questa originaria intersoggettività del fare artistico contribuisce a spiegare l'istituirsi delle scuole, dei generi, delle norme riconosciute e comunque della validità comunitaria dei prodotti artistici. E ripropone ad altro livello il tema della professionalità – e non irrazionale inventività ⁽⁵¹⁾ – dell'artista, in cui non v'è soluzione di continuità tra immaginativo e razionale, emotivo e mestiere, ispirazione e lavoro («inspiration c'est travail», aveva detto Valéry), oscura individualità e partecipazione sociale. Per questa via è possibile rendere ragione del significato anche etico-politico (le tonalità antifasciste, legate al farsi strada di una coscienza politica fin dagli ultimi anni del ventennio) di questa *Fenomenologia*. Il tema dell'industrioso operare tecnico e del suo riscatto disalienativo si propone qui, in definitiva, con accenti marxiano-umanistici, come tema di fondo ⁽⁵²⁾:

⁽⁴⁹⁾ Cfr. p. 408.

⁽⁵⁰⁾ Il titolo originario di questa opera non a caso era *L'arte come comunicazione – I – Fenomenologia della tecnica artistica*. Avrebbe dovuto seguire un secondo volume, la cui tematica è poi di fatto confluita nelle successive opere di Formaggio, e soprattutto in *Arte*, cit.

⁽⁵¹⁾ Cfr. pp. 210-1, 276-7.

⁽⁵²⁾ Scriverà più tardi F. Papi (*Revival dell'estetica*, "Avanti!", 23 ottobre 1962): «l'estetica di Dino Formaggio diviene l'estetica del lavoro e della liberazione degli uomini intesa nel suo senso più pieno».

«Attraverso la tecnica artistica, infatti, l'uomo tenta di ritrovare la ricchezza dilapidata dalla alienazione»⁽⁵³⁾; nell'arte si realizza il lavoro come umanità, in rottura con gli aspetti ripetitivi e strumentali del mestiere. Nella rivalutazione del peso delle materie (coi contenuti "impuri" a esse immanenti) e nel riscatto della "bassa" vita dei sensi, del fare e degli spessi strati di sensibilità in esso aggrumati, è presente un'eco della realtà di oppressione dell'umanità alienata dal proprio vivere sensibile.

Naturalmente sappiamo che non è con un ritorno all'artigianato o con la proposta di un'arte da tempo libero che si possono risolvere oggi i problemi del lavoro e dello sfruttamento quali si pongono in una società industriale avanzata. Ma non sarebbe una lettura confacente del libro di Formaggio quella che proponesse l'arte (almeno l'arte tradizionalmente intesa) come soluzione dei problemi della nostra società. Non di questo si tratta, ma di tener viva la coscienza (in chiave utopico-progettuale, anche se certo non evasivo-utopistica) di un valore da non dimenticare nella sua positività e nella sua forza contestatrice attuale.

Certo manca in questo libro di Formaggio la presa di coscienza di fenomeni che solo più tardi, in Italia, si imporranno con violenza alla riflessione teorica: fenomeni legati ai mezzi di comunicazione di massa, ai rapporti instauratisi tra arte e tecnologia, alla situazione dell'arte in genere nel mondo neocapitalista. Ma si può ancora ritenere che non poche osservazioni di questa *Fenomenologia* valgano (magari in una prospettiva progettuale di una diversa società) contro gli aspetti più efficientistici della nostra realtà.

⁽⁵³⁾ E. Zanga, *op. cit.*, p. 523. Per una considerazione del pensiero di Formaggio alla luce della sua personalità e del suo insegnamento rinvio agli scritti inclusi nella prima parte di *Dino Formaggio e l'estetica. Scritti offerti da autori vari con uno studio di Dino Formaggio*, Unicopli, Milano, 1985; e anche quelli in seguito editi nella seconda e terza parte de *Il canto di Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Guerini e Associati, Milano, 1995.

Così nella qualificazione, all'interno della tecnica in generale, di quel suo momento culminante che è la tecnica artistica vengono ripresi da Formaggio tratti distintivi non nuovi (libertà, qualitatività, originalità, non-meccanicità, riuscita, composizioni delle antitesi mezzi-fini, fatica-godimento ecc.), ma che, ricontestualizzati e approfonditi, non di rado ricompaiono sulla scena della riflessione estetica; e non è detto non conservi comunque un senso attuale la nostalgia di essi.

Parlare di tecnica artistica non implica soltanto condurre analisi tecniche su particolari eventi artistici. Solo un empirismo praticistico (peraltro a volte assai di moda come disincantato antispeculativismo), ignaro dei presupposti che esso stesso mette in gioco, può davvero sostenere che solo di concrete e parziali analisi si tratti. Un'indagine che si proponga di determinare a livello specificamente estetico le condizioni di possibilità e la rilevanza dei dati tecnici per la comprensione dei fenomeni artistici non può che tentare di esplicitare i mondi di valori, le connessioni ideologiche, gli sfondi di significati intrinseci alla realtà tecnico-artistica e alle analisi di essa; e non può quindi che rischiare un consapevole allargamento dei propri confini.

E v'è da aggiungere che proprio una simile estensione della ricerca perette poi, nella *Fenomenologia della tecnica artistica*, una critica circostanziata (e per molti versi tuttora da non sottovalutare) a certo tecnicismo nella riflessione sull'arte che, ipostatizzato come valore a sé, perde di vista le valenze significative immanenti al dato tecnico. Come se, accertato che l'arte è fondamentalmente tecnica (come Formaggio pur spesso afferma), non restasse più nulla da chiedersi. E ci si dovesse limitare a condurre analisi, che poi magari di nuovo il termine tecnica impoveriscono e indebitamente dogmatizzano in un suo pur rilevante aspetto, perdendone di vista la costituzione individuale e sociale.

Gabriele Scaramuzza

UNIVERSITÀ DI MILANO

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA



SERIE TERZA

FILOSOFIA ED ESTETICA

DINO FORMAGGIO

L'ARTE COME COMUNICAZIONE

I

FENOMENOLOGIA
DELLA
TECNICA ARTISTICA

INTRODUZIONE

L'osservazione sempre più precisa che il nostro tempo viene portando non solo alla problematica interna delle arti in senso stretto, ma all'esperienza in genere come artisticità, va ascritta tra gli scarsi segni che l'epoca dà di un risveglio umanistico.

Tale attenzione ai fatti artistici sorge anche dal bisogno diffuso di un più aperto ed intero comunicare dell'uomo con gli uomini e dell'uomo col mondo: un bisogno di sentir tornar il segno lanciato e di riconoscersi in questo.

Gli sviluppi di tale osservazione hanno sempre più messo in evidenza una netta distinzione di campo, in esperienza ed in idea, tra artisticità ed esteticità.

Solo una lunga confusione, fondata sulla doppia identità di arte e di bello e di artisticità e di belle arti – confusione dovuta fino a tempi recenti ad immatura identificazione dei due campi nella stessa coscienza filosofica e nell'epoca nostra al sistemismo di filosofie molto lontane dalla concreta esperienza artistica – ha potuto fino ad oggi condurre le ricerche estetiche a muoversi tra sintesi astrattamente definitorie e mere suggestioni psicologiche.

Una fenomenologia della tecnica artistica fonda il concetto generale dell'arte come comunicazione. Entro a questo concetto, le arti belle rappresentano, sia pure in forma eccelsa, un caso particolare.

L'artistico, come condizione e compimento ovvero come sensibilità e successo del *fare* (che è sempre costruzione di risultati segnici e di comunicazioni in trama), si pone oggi come un campo di indagine a sè, interamente scindi-

bile, come sistema di operazioni sperimentali e come metodo, dall'estetico come campo di commozioni o di degustazioni, al più del piacevole o bello come forma-valore, riguardanti un soggetto, e sia pure un soggetto in genere.

In questo senso, se è vero che un concetto, più che nei termini delle sue proprietà come concetto, va definito nei termini delle operazioni attuali, pubbliche e sperimentali, che lo costituiscono, la tecnica artistica e la stessa artisticità generale attendono ancora la loro significazione connotativa, cioè la loro descrizione oggettiva.

La presente ricerca, e quella che dovrà seguire sullo specifico problema della comunicazione, vogliono essere un primo tentativo di rispondere a quell'aspettativa. Si intende così che la fenomenologia della tecnica artistica come qui vien posta non assume prospettive idealistico-husserliane; al contrario, il termine fenomenologia vi compare nel senso più lato: come indicativo, cioè, di una descrizione quanto più oggettivistica possibile dei fenomeni esistenziali, colti sui piani della realtà empirica ed insieme della coscienza critica e filosofica, come in un unico sviluppo delle interrelazioni costitutive del campo specifico.

Abbiamo considerato, sull'inizio della ricerca, le posizioni assunte dall'idealismo italiano di fronte al rapporto arte-tecnica, come costituenti la più caratteristica configurazione di una coscienza filosofica polarizzata sulla tesi del soggettivismo antinaturalistico. Il rimbalzo da questo tipo di presa di coscienza filosofica del problema doveva necessariamente portare a prendere in considerazione nuove configurazioni della coscienza critica e filosofica di tipo oggettivistico e naturalistico. Per questo nella terza e quarta parte tali configurazioni sono state dapprima profilate in una fenomenologia della riflessione pragmatica e filosofica contemporanea, soprattutto francese e anglo-americana, e poi nel rilievo dei vari movimenti che l'estetica contemporanea ha compiuto verso

un'estetica epistemologica o verso una scienza generale dell'arte.

La considerazione così posta ha avuto come scopo di rilevare nella cultura contemporanea gli opposti momenti di una presa di coscienza della tecnica artistica.

Per cui, tenendo conto dei risultati acquisiti in queste prime quattro parti, s'è potuto procedere, in una quinta parte, ad isolare un ciclo fenomenologico completo della tecnica artistica.

Questo il risultato dell'indagine.

Il terreno sul quale la ricerca è stata mossa è apparso solo debolmente scalfito da sparse e spesso sbrigative osservazioni all'interno delle varie estetiche, così che, dovendo lavorare ad un primo dissodamento del terreno stesso per procedere ad isolare il problema ed a considerarlo nel suo intero ciclo di autosviluppo, deliberatamente s'è pensato di attenersi alla formulazione più semplice e più schematica dei rilievi, a volte lasciando parlare direttamente l'esperienza, a volte interrogandone più a fondo i segreti.

Bisogna anche dire che, in questo interrogatorio, l'interrogante, per una sua pratica concreta e diretta sia delle tecniche della pittura e della scultura, sia della critica militante delle arti cosiddette figurative, si rendeva benissimo conto dei pericoli più che dei vantaggi derivanti da tale sua posizione per l'attrazione e l'influenza che, in qualche modo, tale pratica poteva esercitare sull'ago di direzione della ricerca. Posso dire, a questo riguardo, di aver cercato in ogni modo di liberare il campo di osservazione da influenze unilaterali e di aver lasciato parlare, per quanto era possibile, la realtà artistica in atto sotto tutte le sue forme, così da sperare che altre tracce non restino se non nella scelta, prevalentemente tratta dalla pittura, del materiale di esemplificazione.

Allo stesso modo, l'ipotesi di fondo della ricerca (di un naturalismo sdogmatizzato e inteso come quella polidimensionalità – che è insieme unità strutturale di proces-

so – del reale, che deve infine considerarsi come riconquista di un attuale umanesimo) forse per quella (o con quella) pratica non costituisce soltanto un'ipotesi di lavoro qui assunta nella verifica dell'indagine, ma anche un immediato punto di partenza, un fondamentale sentimento dell'uomo e del mondo.

Del resto non è il caso che ci si appelli all'arte ed alla scienza contemporanea per confortare la possibilità di un fondamento anche obiettivo di tale ipotesi.

Parrebbe infatti contrastarvi, stando ad una certa comune opinione che a volte può anche avere strane infiltrazioni in sedi che dovrebbero essere di critica, proprio il cammino recente dell'arte. Tanto che è ancora spesso nel giudizio corrente la definizione della crisi postimpressionistica della pittura – lungo le vie aperte dalla triade Van Gogh, Gauguin, Cézanne verso i vari espressionismi, fauvismi, cubismi, fino all'astrattismo ed al surrealismo – come di una romantica liberazione totale dell'io, del soggetto creatore, dalla natura. Il che comporta una mezza verità, un arresto a metà cammino dovuto al pigro adagiarsi sopra un concetto superficiale dell'arte e della natura.

L'astrattismo stesso, invero, che sembra concludere il processo delle contraddizioni postimpressionistiche come in un vicolo cieco, in bilico sulla linea che separa l'arte dal silenzio, non è affatto questa assenza o negazione della natura che un evidente rifiuto di modelli naturali o di oggetti reperibili potrebbe lasciar supporre. Nelle sue varie forme, l'astrattismo – da un astrattismo che si potrebbe dire sensibilistico del primo Kandinsky (avanti il 1920) e del Klee più favoloso, all'astrattismo geometrizzante delle ricerche di "De Stijl" (Van Doesburg e Mondrian), fino al concretismo di Max Bill – sempre implica una tendenza a isolare il linguaggio come pura presenza mistica, a rilevare cioè dal magma confuso dell'esperienza le interiori strutture perchè si offrano finalmente come autoespressione anzichè come portanti di un

mondo; e propriamente implica in questo suo rifiuto della veste esteriore e del racconto per attingere l'essenzialità pura dei telai musicali d'ogni esperienza, una sapienza tecnico-artistica che tende a coincidere, nei modi del più integrale oggettivismo, con le leggi stesse del costruire e dell'esprimere armonico e dunque con quell'artisticità immanente che fu già detta l'eterna natura.

Del resto non è il caso qui di richiamare i mille documenti dell'arte anche contemporanea e dello stesso sconcertante Picasso, volendo, che desta ad ogni istante le forme assopite di tutte le materie in cui si imbatte e questo compie con una furia naturale tale che in ogni atto si dimostra sapientissimo d'ogni immediata logica della natura e dell'arte. Tanto che ancora una volta verrebbe da richiamare quella stessa concezione del "genio" artistico, che già la terza critica kantiana definiva come «la disposizione innata dell'animo (*ingenium*) per mezzo della quale la natura dà la regola all'arte».

E ritorneremo piuttosto alla nostra ipotesi di fondo.

Per molti ancora potrà apparire del tutto inconcepibile la proposta, che qui viene avanzata proprio sul fondamento dell'ipotesi naturalista prima definita, di un'arte di natura.

A parte il valore ipotetico che tale proposta deve necessariamente assumere in dipendenza dell'ipoteticità del suo fondamento, si deve supporre che nessuno oggi, in piena epoca di servomeccanismi, di rivelazioni circa il più intimo comportamento nervoso animale ed umano, di macchine pensanti della «seconda rivoluzione industriale» (Wiener) che la Cibernetica, questa sorprendente scienza in atto di trasformare molte concezioni e la vita stessa dell'uomo, costruisce sul controllo continuo di un modello sperimentale di spazio-temporalità naturale e del coincidere in solido, secondo una direzione uniforme che la comunicazione comprova, di tale spazio-temporalità nella natura e nell'uomo, nessuno oggi dovrebbe più scandalizzarsi davanti all'assunzione in ipotesi di un ope-

rare artistico della natura secondo una fondamentale direzione uniforme degli eventi che può essere ugualmente estrapolata nella natura e nell'uomo.

S'intende che, con questo, per natura non intendiamo alcuna ipostasi entificata o metafisicizzata, ma, al contrario, semplicemente ciò che del mondo esterno risulta in comunicazione con noi e che, per questo fatto stesso di entrare in rapporto comunicativo con noi, denuncia una solidarietà fondamentale nella successione degli avvenimenti, una direzione uniforme ed ugualmente irrevocabile di passato e di presente e dunque una concordanza oggettiva di tempo, non esclusiva di altre direzioni temporali possibili, delle quali, tuttavia, non è possibile parlare.

Tutto questo permette che si parli di un'artisticità immanente in altre sfere che non siano quelle dell'attività umana, senza per questo minimamente intaccare la caratteristica ed originalmente costruttiva artisticità dell'uomo, una volta che si tenga ben ferma la distinzione di artisticità e di esteticità.

Vastissima è la gamma dei fenomeni di pura esteticità. Tutti hanno lampeggiamenti estetici e in tutte le sensibilità passa, come un raggio di luce, la gioia estetica, non fosse altro che come estasi contemplativa. È lecito supporre che anche l'idiota che sta seduto a riscaldarsi al sole sulle vecchie pietre del suo paese ha la sua ora estetica, la sua ora *estatica*. Al polo opposto, poi, abbiamo i silenziosi rapimenti degli esteti raffinatissimi. Il mandarino sensibilista, il fragile decadente raccolgono nell'angolo del loro occhio socchiuso, o nel breve sorriso, ineffabili misteri estatici. Spesso, obbligati a dar ragione, a esprimersi, han ben poco da comunicare; hanno monotoni temi fasciati dal silenzio delle lunghe ruminazioni; non comunicano perchè son come i petali di certi vecchi fiori appassiti: a scuoterli vanno in polvere.

Tra questi due poli e lungo tutta la gamma intermedia dell'esteticità è possibile cogliere e descrivere tutta una psicologia di interessanti fenomeni. Ma l'artisticità co-

mincia esattamente dove l'esteticità finisce. Comincia con l'atto costruttivo dell'esprimere, fisico, in concreta lotta con le materie, comincia con la tecnica del comunicare. Tutti sanno quel che costi anche solo scrivere una lettera, mettere in carta ordinatamente quei pensieri che sembravano tanto chiari quand'erano nella testa. L'arte si identifica nel suo farsi con il sistema di energie e di leggi costruttive che la fatica della tecnica viene continuamente liberando nel suo stesso ideale di compimento del reale empirico.

Da ultimo, tra i motivi di questa introduzione ad una ricerca sull'arte come tecnica e come comunicazione, non resta che dar rilievo ad un punto al quale annettiamo non poca importanza.

Le conclusioni che tendono a rilevare una concezione della dinamica dell'arte come tecnica possono forse considerarsi facilmente accessibili, una volta che si è sperimentata la serie dei passaggi che costituiscono il farsi dinamico dell'arte. Meno accessibile, però, potrebbe risultare la considerazione che, anche in dipendenza di quella prima conclusione, deriva dal corso dell'indagine, della tecnica come sensibilità e come arte. Tale considerazione profila un orizzonte di problemi di natura umanistica e sociologica che allargano il rilievo configurativo della tecnica artistica a campi ben più vasti che non siano il ristretto terreno delle arti e delle belle arti in particolare. Si tratta quindi di fare della ricerca e del concetto stesso di tecnica artistica uno strumento flessibile sempre pronto ad esplicitare la struttura comunicativa operante in ogni umano agire, attraverso tutte le sue manifestazioni di gesto, di costume, di politica, di poesia.

Nell'attuale società, malata di tecnicismo, il ritorno alla tecnica come sensibilità e come arte non vuol essere solo un richiamo culturale all'interezza classica dell'uomo, ma anche l'unico atto, forse, che oggi, 1953, mentre va in uso una nuova unità di misura che gli scienziati hanno creato per esprimere adeguatamente la nuova potenza di-

struttiva delle macchine atomiche (la megamorte: *mega-death* = 1 milione di morti), possa ancora fondare sull'agire costruttivo, non più inteso come macchina ma come sentimento, la speranza e la fiducia nell'avvenire stesso di una società veramente umana.

Così che questo libro non vuol essere solo un tentativo condotto a fondo di disincagliare l'estetica italiana dalle secche del soggettivismo antinaturalistico, ma anche un documento di quella fiducia, che va ricostruita ogni giorno, nell'instaurazione di una sempre più profonda ed intera comunicazione dell'uomo con gli uomini e con le cose.

NOTA – Alcuni fondamentali concetti di una fenomenologia della tecnica artistica in senso antisoggettivistico come qui compaiono (e la traccia stessa di questo libro), risalgono al mio lavoro di laurea, cioè al 1938. Mi sia dato d'inviare qui ai miei maestri di quegli anni, anzitutto ad Antonio Banfi, alla cui affettuosa vicinanza di umanità e di sapere tanto debbo, ed alla memoria di Adelchi Baratono, un pensiero di viva e profonda riconoscenza.

D. F.

Milano, ottobre 1953.

PARTE PRIMA

*POSIZIONE DEL PROBLEMA
DELLA TECNICA ARTISTICA*

CAPITOLO I

CENNI STORICI

Nella generale letteratura sull'arte e nelle opere della giovane scienza estetica, la più giovane tra le scienze filosofiche e tuttora oscillante tra l'essere un capitolo della filosofia ed il porsi come scienza autonoma, si può dire che ancora manchi totalmente una descrizione fenomenologica dell'intero ciclo attuale della tecnica artistica.

Nell'antichità classica si sono avuti molti trattati di tecnica particolare, riguardanti l'oratoria, la poesia, la drammatica. Le prime riflessioni sul problema della tecnica artistica riguardano forse le arti della parola. Esse rappresentano presumibilmente la prima presa di coscienza delle leggi artistiche e costruttive insite nel linguaggio come espressione e come persuasione. La tecnica viene posta in tutta la sua spregiudicatezza dai sofisti. La retorica, che Platone combatte in Gorgia di Leontini, è una terribile arma tecnica, la tecnica del persuadere, in mano all'uomo. È potenza di dominio politico. Nel che è già profilato il duplice volto della tecnica: come azione sapiente e produttiva, come potenza che piega le materie sensibili ad una forma, ad un fine in essa tecnica e per essa realizzato.

La tecnica per i sofisti è l'arte di dominare, di vincere, di vincere la natura secondo natura: è l'unica vera forza di natura che l'uomo possa porre in atto con successo, è l'arma di ogni successo nell'esperienza.

La risposta socratico-platonica alle esuberanze giova-

nili di Callicle e Gorgia tende a togliere dal piano meramente naturalistico l'*arte*, questa universale tecnica del successo che è la retorica, per fondarla sul criterio morale. La retorica, afferma Platone, è tecnica adulatoria, non è vera scienza, ma seduzione, opinione, trionfale artificio, menzogna, come tutte le arti quando siano considerate nel loro farsi storico anziché come contemplazione mistica delle idee: il loro vero valore, la loro virtù vera, non può che consistere «in un ordine e in una armonia risultante da una giusta proporzione», non può cioè che esser fondato sulla retta conoscenza del giusto e del bene.

Platone sembra così inaugurare, con rigoristico sdegno, il discorso che svilisce la tecnica in se stessa, la priva insieme all'*arte* di una sua autonomia di processo e di fine, la relega su quel piano dell'operare pratico che la società e la logica classica tengono moralisticamente distinto dal piano della scienza, involgendola nel disvalore che vi connette.

Senonchè questa è la più comune interpretazione del platonismo. E, per fortuna, vi è sempre un Platone più ricco del platonismo: un Platone che può sempre valere contro lo stesso platonismo. Così si deve ritenere ancor tutta valida e da riprendersi, contro questa ormai corrente schematizzazione del platonismo estetico, la serie di proposte che, contro il Platone medio, l'ultimo Platone, dal *Sofista* al *Filebo*, presenta in questo campo. Vale la pena di insistere sopra queste proposte, che possono riassumersi nei seguenti tre punti fondamentali:

1) l'idea non è convenientemente concepita quando viene isolata come monade «esistente per sè» (*Filebo*, 15 B), ma è unità che si media internamente ai molti, agli oggetti sensibili, al molteplice naturale;

2) la natura, già riconquistata dinamicamente insieme al sistema vivente della realtà-idea nel *Sofista*, diventa, nel *Filebo*, l'*apeiron*, l'illimitato dei fisici, che, come causa

materiale di tipo già aristotelico, genera in sè il limite, attraverso numero e forma, cioè forma la forma come causa materiale;

3) l'intelligenza umana non è un'anima contro, o imprigionata nel, corpo; ma quella parte dell'universale intelletto che nell'universo e nei corpi è principio operatore ed efficiente di ordine e di forme armoniche, di misure.

Nasce così una nuova concezione della bellezza, come quel «genere misto» di cui si parla nel *Filebo* che appunto è il regno della contemperanza armonica d'illimitato e di limite e si profila altresì la possibilità di rilevare una più vasta concezione della tecnica come scienza ed attuazione della misura, avente la faccia teoretica rivolta sui numeri e sulle matematiche del misurare e la faccia pratica dinamicamente immersa nelle materie come una «tectonica» generale. Per cui il sorgere del limite sull'illimitato come ordine e misura, come ritmo e metro, come intervallo e tono e armonia, è opera di tecnica artistica come segno di massima sapienza nel pensare e nel fare.

Con Aristotele, tuttavia, noi possiamo già parlare della fondazione di una filosofia della tecnica. L'arte — egli afferma — opera in noi per natura; e si risolve in attività mimetica, in armonia, in ritmo (¹). Di più, essendo l'arte altro dalla storia, come la rappresentazione del vero possibile e credibile è altro dalla rappresentazione del reale, si possono e si debbono considerare necessarie leggi e necessari limiti, operanti all'interno dell'attuarsi concreto dell'arte nelle arti, così che le arti come i generi vivano per una loro invalicabile struttura interna (rilevabile in tecnica). Vi è così un "conveniente limite", posto dalla legge del verosimile e del necessario, che offre azioni, ritmi ed un tempo obiettivo diversi per la narrativa, per la lirica o per la tragedia (azione, carat-

(¹) Aristotele, *Poetica*, 1448 b.

tere, ecc.) ⁽²⁾. Dove, accanto alla già nota configurazione di una tecnica come attività e dominio, si prevede ancora quest'altro fondamentale aspetto di una fenomenologia della tecnica artistica: il suo porsi come fondamento di fatto (inteso come l'intero processo tecnico-formale, anche su di un piano di cultura) della divisione delle arti e dei generi.

Per quel che riguarda le arti figurative troviamo pre-cettistiche e canoniche, cioè non ancora una coscienza della tecnica come il problema dell'attuarsi dell'arte. Lo stesso Senocrate, che pure ha accentrato la propria attenzione sopra una interpretazione del tutto tecnicistica della tecnica artistica – tanto da accennare ad una evoluzione dell'arte come evoluzione sempre più scaltrita della sua sapienza e potenza tecnica – non offre alcuno spunto che superi una coscienza ingenua del particolare processo tecnico-costruttivo. Così la critica e la trattatistica, da Plinio il Vecchio a Vitruvio, tracciano i punti di una ingenua curiosità, ancora del tutto esteriore, circa il fatto tecnico-artistico. Per cui si può dire che una prima reale crisi e quindi problematizzazione del concetto di tecnica artistica compaia, sia pure per oscuri cenni, solo sul limite estremo dell'età classica, uscendo fuori dalla nota controversia tra apollodorei e teodorei, in mezzo alla quale si genera quel meraviglioso libro che è il trattato *Del Sublime*. Apollodoro rappresenta l'estremo irrigidirsi intellettualistico del tecnicismo aristotelico: egli sostiene che la Retorica è scienza, preciso rigore di elementi, di parti, sequenza insovertibile di regole e stile. È il vertice dello schematismo classicistico. Teodoro ribatteva che «differisce la scienza (*epistème*) dall'arte (*tekne*) in quanto quella è fatta di principi infallibili, che hanno una natura fissa; l'arte invece è di principi mobili, che assumono or questa or quella

⁽²⁾ Cfr. *ibid.*, 1451 a.

natura...»⁽³⁾. Ed in questo non solo delineava una difesa romantica del sentimento contro la regola, ma insieme, attraverso quei «principi mobili, che assumono or questa or quella natura...», il volto mobilissimo di una più qualitativa concezione della tecnica artistica intesa come il divenire stesso dell'arte, od almeno il presentimento di questo. Quanto poi all'Anonimo autore di *Del Sublime*, in mezzo alla sua splendida battaglia antiformalistica, sforzandosi di ridar vigore, con agitazione di nobili passioni ed alta sublimità morale, alle forme afflosciate della decadenza alessandrina, egli stacca decisamente la tecnica come produzione pedissequa secondo regole date e riproduzione imitativa dei modelli classici dall'operare del genio come potenza di fantasia e di natura. Il genio, già per l'Anonimo come per Kant, opera secondo natura, fa come fa la natura: «Chè allora l'arte è perfetta quando sembra esser natura e la natura riesce a sua volta felice quando contiene l'arte in sè nascosta»⁽⁴⁾. Come avviene in natura, la costruzione scompare sotto il risultato vivente; la «connessione dei membri» e «quella certa armonica composizione» che fonda, attraverso una tecnica delle forme, non solo la semplice veste del sublime, ma di già l'anima del sublime – come afferma l'Anonimo (*op. cit.*, p. 39) – tal quale in natura si dispone così facile e spontanea e così felicemente s'accorda che non vi traspare sforzo o fatica e tanto meno vi si rivela preziosità o esibizionismo. La tecnica rientra nella sua naturale funzione di mediatrice fluida e diveniente insieme al farsi dell'opera, disciolta, per così dire, nelle fibre patetiche e formali dell'opera stessa.

Tra le notazioni fugaci di un progressivo definirsi del concetto di tecnica artistica nella storia della coscienza,

⁽³⁾ Anonimo, *Del Sublime*, a cura di A. Rostagni, I.E.I., Milano, 1947, p. XV.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 73.

eran già comparse alcune caratteristiche oscillazioni tra la sua riduzione a scienza, a puro sapere, o la sua semplicistica risoluzione in precettistica e pratica di mestiere. Di qui, l'importanza di questi presentimenti usciti dalla disputa critica dei teodei, già volti, proprio per il rilievo dato alla crisi delle canoniche tecnico-formali, ad una più ampia ed elastica riconsiderazione della tecnica artistica.

Plotino e Agostino fan da ponte, con le loro estetiche, sul Medio Evo. Il bello, che per Plotino risplende come forma del pensiero divino nella materia sensibile, non è solo una delle vie del ritorno all'Uno, ma un riscoprire nella materia l'idea. L'arte perciò legge le ragioni interne alla natura e le libera, trasforma il sensibile in intelligibile: ma ogni possibilità di valutazione della tecnica artistica, che a questo punto potrebbe profilarsi, subito s'annebbia nel rilancio mistico all'infinito che il concetto di bellezza subisce, per cui veramente si può dire che Plotino rimanga il padre di quella concezione mistico-intuitiva dell'arte che per secoli dovrà tenere nell'ombra del disprezzo i concetti di materia e di tecnica come del tutto eterogenei e spuri rispetto al religioso rapimento della Bellezza, seminando così l'equivoco, che dura ancor oggi (e spesso non solo nel senso comune), fondato sulla confusione tra determinati e concreti processi dell'esperienza oggettivamente considerata e certi risultati emotivi che l'opera determina nel soggetto contemplante, cioè tra artistico ed estetico. Agostino parla ne *Le confessioni* ⁽⁶⁾ di uno scritto, *De pulchro et apto*, perduto, dove, a suo stesso dire, distingueva tra un bello come unità, armonia, ed un bello di relazione per il convenire di una parte al rimanente «come la calzatura al piede». Questo concetto di convenienza e di rapporto razionalmente fondato sulla rispondenza delle parti (di qui la nota considerazione

⁽⁶⁾ S. Agostino, *Le confessioni*, IV, 13.

circa l'esteticità di un ripetersi delle finestre nell'edificio architettonico), che è essenziale all'estetica agostiniana, lascia sottintesa una concezione della tecnica artistica come scienza innata, non venuta per via di immagini sensibili, ma attivamente agente nella memoria, appunto secondo quella che Agostino chiama la «memoria» (una memoria platonica) dei numeri, delle ragioni, delle «innumerabili leggi delle dimensioni» ⁽⁶⁾, quasi una geometria costruttiva depositata nella razionalità dell'uomo come razionalità stessa delle cose e della natura.

Non diversamente si dovrebbe dire della rispondenza che Tommaso rileva tra le proporzioni, contenute nelle cose come nei sensi, piacevoli proprio per questo ritrovarsi di convenienti e cioè razionali disposizioni oggettive. Ed aveva ragione il Maritain, in *Art et Scolastique*, quando si dichiarava convinto di esplicitare «una profondissima teoria dell'arte», implicita ai libri di Metafisica Scolastica, con l'affermare questa «arte divina nelle cose, *ratio artis divinae insita rebus*». Per cui queste dottrine, se per un lato accennano ad una impostazione del problema estetico in termini di intuizione sensibile, per un altro lato lasciano supporre, come fondamento alla concezione della tecnica artistica, l'antica metafisica della forma quale principio organizzativo unitario del reale e dell'intelligibile. Il Medio Evo, inoltre, possiede i suoi bravi trattati di precettistica tecnica, qual è quello di Teofilo, del XII secolo. Teofilo ricorda che, dopo la cacciata d'Adamo, è dal sudore del lavoro, dalla fatica del mestiere che si svolge ogni forma di attività dell'uomo. Dal mestiere, quindi, viene anche l'arte che, nel mestiere inteso qui come precettistica tecnica di trattamento delle materie, ed in particolare dei colori, fonda l'opera dell'artista volto a «narrare le lodi del Creatore».

Ma bisogna giungere all'Umanesimo ed al Rinascimento italiano per trovare un nuovo e più alto configurarsi

⁽⁶⁾ *Ibid.*, X, 12.

nella riflessione del problema della tecnica. Ed ecco, sulla fine del trecento, il *Libro sull'Arte* di Cennino Cennini. Compare qui il vero senso del ritorno della natura esiliata. Torna la natura non già come una brutale massa di oggetti, ma come una nuova e rinnovantesi potenza di forme, come una gara meravigliosa di invenzioni e di scoperte, gara di ritrovamenti che si svolge in opere di stile tra la natura e l'uomo. Tutto questo accende «l'ardito cuore» del pittore quando s'affida al «naturale»: ma, avverte il Cennini, vi s'affiderà dopo aver appreso dai maestri quei segreti di «operazione di mano» e di vedute che rendono destri nell'inventare. Fino a che avviene, per queste vie, che la ritornata natura esplose fuori dalle stesse mani della magia e postula l'unità di scienza e di arte nell'opera di Leonardo. Essa si pone come principio di moto e di creazione universale. Leggi intrinseche la guidano, che non si possono rompere. La meccanica diventa allora «il paradiso delle scienze matematiche, perchè con quella si viene al frutto matematico». L'arte come la scienza sono incessante ricerca di queste leggi. L'uomo scopre il suo infinito tormentoso potere nel potere stesso della natura. Tutto è tecnica artistica in Leonardo. Fallano i nostri giudizi e i nostri orgogli, ma non l'esperienza come potentissima costruzione secondo leggi universali. La tecnica artistica è quella che (lettera a Ludovico il Moro, 1483) getta ponti leggerissimi e forti, sposta acque e monti, crea bombarde e navigli, e architetture, sculture, pitture. E la prediletta pittura supera ogni altra arte ed è la più nobile di tutte le «scienze» in quanto «s'astende nell'opere d'Iddio». Questa tanto discussa superiorità della pittura non è meno profonda – nella mente di Leonardo – di altre sue affermazioni: implica la massima potenza dell'artificio, la tecnica demoniaca della scienza umana che alimenta e mantiene in vita le belle forme caduche della «divina natura» sottraendole, nel breve spazio di una sola superficie, alla rapina del tempo (vedi

il paragone di pittura e musica). La tecnica non è separata dalla scienza, ma è la scienza stessa in atto, l'operazione in cui si genera il principio: è il punto in cui l'uomo di massima scienza potrebbe anche tentare la suprema ribellione all'universale natura e sovvertirla, se non si amasse fino a mantenerla per continuare a provarne il dominio. La tecnica tocca così il vertiginoso limite della potenza dei rapporti tra l'uomo e la natura. Diventa intelligenza, «scienza mentale» che «considera tutte le quantità continue», cioè le geometrie, e le teorie in atto nel trapasso delle forme; ma insieme, e proprio per questo, la tecnica, inserendo l'uomo nel giusto punto della attuantesi necessità (causalità) della natura, profila il rischio sublime, che di volta in volta nei grandi maghi della tecnica è stato avvertito come elemento divino o demoniaco, della perfetta interna coincidenza dell'uomo col tutto ovvero la possibilità vertiginosa dell'autocreazione come dell'autodistruzione cosciente del tutto.

Del resto, già nel 1436, Leon Battista Alberti aveva tracciato, nell'ideale razionale e scientifico dell'arte con cui si aprono i tre libri del *De Pictura*, la nuova concezione della tecnica. In mezzo a non poche ingenuità e a molte pagine che per il tono nulla aggiungono alla vecchia precettistica, balena la famosa definizione della pittura; la quale altro non sarebbe «che interseguazione della piramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori *artificiose* rappresentata» (*De Pictura*, I, 12). La definizione contiene tutta la rivoluzione tridimensionalista e geometrizzante della prospettiva cubica inaugurata nel Quattrocento e contiene anche l'alto valore dell'*artificio*, come ricostruzione di un'ideale natura *iuxta propria principia* che la tecnica, imbevuta di scienze meccaniche e geometriche, viene attuando nell'arte.

E, daccapo, ecco risorgere, sotto un'altra veste questa volta, il problema delle forme. Con Luca Pacioli e Piero della Francesca riappare, infatti, una metafisica se non

una mistica delle forme perfette, della «divina proporzione», dell'*optimum* che la natura, seguendo una specie di grande meccanica razionale, perseguirebbe nella produzione di tutte le forme vegetali e animali. Ma la nuova veste con cui questo culto delle forme risorge ha deposto molti vagheggiamenti simbolici ed appare in severe linee di scienza. Una scienza che stringe nei calcoli sempre più da vicino – tipica la sezione aurea in Leonardo, Pacioli, Keplero – l'ottima convenienza di un'armonica, statica o dinamica, universale.

L'arte compie allora le sue supreme prove di scienza e la tecnica artistica, in cui si attua, diventa l'attuarsi stesso di una particolare coscienza dell'equilibrio universale, che pone l'uomo e le cose del mondo in perfette rispondenze armoniche dentro un unico sistema di leggi. Cioè le prove di scienza, in cui l'arte come tecnica si attua, sono, nel Rinascimento, scienza del mondo, della corporeità geometrica e meccanica delle cose del mondo, ivi compreso l'uomo, nelle loro oggettività; non già, come è avvenuto nell'estrema crisi dell'arte contemporanea, scienza di sè come artisticità operante, autocoscienza e dunque autoespressione delle strutture portanti, tecniche e operative, dell'arte come tecnica.

Di mezzo tra l'una e l'altra posizione, tra la prospettiva rinascimentale e le polemiche postimpressionistiche (mosse dalle arti figurative e presto dilagate in ogni arte), il problema della tecnica artistica o, meglio, la coscienza della tecnica artistica come problema filosofico, quasi appagata con l'aver attinto uno dei suoi vertici liberissimi nella potenza della scientificità rinascimentale, si può dire che si oscuri e sempre più si perda nei testi, dove non appaia per ripetersi fiaccamente in qualche parte già degnamente recitata per il passato. La sua progressiva scomparsa cammina di pari passo col sorgere dell'estetica moderna, cioè dell'estetica senz'altro o di ciò che il Croce chiamò soggettivismo estetico.

La prima svolta in questo senso non viene data tanto

dal Baumgarten, quanto dall'estetica dell'empirismo inglese lungo tutto il Sei e il Settecento.

A partire dalle fonti baconiane di questa estetica con la sua identificazione di poesia ed arte, attraverso il progressivo sopravvento dell'esteticità visiva sopra la fantasia costruttiva ⁽⁷⁾ del concetto di *wit* come argutezza che «non è creare combinazioni ma vederle come già date in rerum natura» ⁽⁸⁾ per giungere fino allo *Spettatore* ed ai *Piaceri dell'immaginazione* dello Addison, alla «sensibilità naturale per il bello ed il sublime nelle cose» di cui parla lo Shaftesbury, alla contrapposizione humanea tra argutezza o giudizio da una parte e sentimentalità del bello dall'altra ed alla *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello* del Burke, l'estetica dell'empirismo inglese, pur delineando continuamente sullo sfondo una esigenza di obiettivismo, che ora si fonda sulla natura (Shaftesbury) e più spesso sul senso comune come generale struttura comportamentistica per una misura del gusto (Hume, Burke), trascina, con l'imponenza e la vivezza delle sue analisi, la filosofia dell'arte verso due fondamentali equivoci caratteristici del soggettivismo. Il primo nasce da una risoluzione dell'arte nella poesia, fatta arte assoluta, per cui la poesia, sulla quale tutti, e sopra tutti i filosofi, pensano di poter giudicare ponendo la sua materia come quella di universale dominio (là dove pittura e musica richiederebbero una competenza tecnica più specifica), finirebbe per porsi come il modello universale dell'arte in genere: equivoco che ha portato non pochi teorici dell'arte a parlare di arte intendendo sempre e soltanto, ed in modo del tutto implicito e per così dire ovvio, il pro-

⁽⁷⁾ Ottimamente evidenziata dall'analisi che M. M. Rossi ci ha dato, nel suo studio introduttivo a *L'estetica dell'empirismo inglese*, Sansoni, 1944, 2 voll.

⁽⁸⁾ *Ibid.*, pp. 25-6.

prio modo, non diciamo di osservare in fieri, ma al più di intendere la vaga poeticità interiore, l'*animus poetandi*, così da dar luogo a qualche particolareggiata metafisica della soggettività creatrice o, nella migliore delle ipotesi, a qualche sottile psicologia del gusto.

Il secondo equivoco, col primo quasi sempre connesso, viene da una progressiva e sempre meno criticata identificazione dell'artistico con l'estetico *sic et simpliciter*; identificazione che, proprio a partire dall'empirismo inglese, s'è venuta quasi dovunque pacificamente confermando fino ai nostri tempi.

Sorge da queste due false identificazioni, o riduzioni – dell'arte alla poesia e dell'artistico all'estetico – il discorso di molta estetica contemporanea fino al Croce: un discorso che un semanticista di scuola neopositivista riterrebbe non senza buone ragioni scientifiche privo di qualsiasi significato, in quanto viziato da un insieme di «definizioni reali» – nel senso in cui anche lo Heyl ha usato questo termine – cioè da gruppi di proposizioni pretensiosamente definitorie circa la *vera* essenza e natura di quel referente, il Bello, che, da aggettivale e variabile assiologica quale era nel senso non solo comune ma critico, viene platonicamente rovesciato in sostantività ed in idealità invariabile ed ontologica.

Ma, se i prodromi di tale mistico discorso risuonano già in qualche accento dell'estetica dell'empirismo, dalle analisi psicologiche intorno alla visività della fantasia come emozione estetica dello Addison, dalla "mente" come fonte di "forme formatrici" e dal bello in sé del platonismo shaftesburiano, fino al "non so che" generatore del piacere estetico di cui parla lo Hume e persino ad un certo prekantiano universalismo strutturale della sensibilità quale fondamento all'universalità del bello e del sublime nel positivismo del Burke, il discorso vero e proprio si può dire che prenda la sua figura dal "sesto senso", come criterio immediato del valore estetico di

un'emozione, proposto dall'abate Du Bos ⁽⁹⁾ e poi ancora da certe interpretazioni arbitrariamente soggettivistiche della fantasia vichiana, della *Aesthetica* baumgarteniana come "*scientia cognitionis sensitivae*", come "gnoseologia inferior", nonché della stessa terza critica kantiana.

In realtà, sia per Vico, sia per Baumgarten, sia per Kant è possibile dimostrare che i problemi della obiettivazione e della obiettività artistica, e quindi della tecnica e dello stile, avevano il loro posto accanto ai problemi del soggettivismo estetico che una determinata linea di riflessione rilevava come esclusivi.

Così, se da un lato la lunga discussione sul problema del gusto e sul sentimento del bello e del sublime aveva rimandato alle soluzioni kantiane dell'accordo tra la libertà dell'immaginazione e la legalità dell'intelletto nel giudizio e del riconoscimento di una legge trascendentale che a priori fonda l'esteticità, dall'altro lato offre gli elementi per una distinzione dell'estetico dall'artistico, che già qualche volta emerge in Kant stesso quando esplicitamente distingue il gusto come giudizio sugli oggetti belli, di natura o d'arte, dal genio come "produzione" di oggetti d'arte.

Infine, con lo Schiller, noi abbiamo un confluire di molti motivi propri dell'estetica kantiana e dell'estetica inglese ed il rilancio di questi problemi, secondo una certa impostazione, verso l'estetica contemporanea.

S'è detto che lo Schiller avrebbe la responsabilità della svolta sul "soggettivismo estetico" caratteristico dell'estetica contemporanea, ma questo è vero solo a metà. Poichè, se per un lato lo Schiller apre effettivamente le porte ad alcuni temi fondamentali del soggettivismo este-

⁽⁹⁾ Scriveva il Du Bos: «raisonne-t-on pour savoir si le goût est bon ou s'il est mauvais?... Il en est de même en quelque manière des ouvrages d'esprit et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant». J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Utrecht, 1732, p. 324.

tico con le affermazioni: «la forma è tutto, il contenuto nulla»⁽¹⁰⁾ e circa la libertà creativa dell'io di fronte alla natura⁽¹¹⁾ e l'autonomia completa del soggetto nello stato estetico, per un altro lato l'oscillazione del suo pensiero inclina verso un oggettivismo naturalistico schellinghiano per cui il Bello appare come «natura formata»⁽¹²⁾, non solo forma come «immagine dell'infinito»⁽¹³⁾, ma forma più vita⁽¹⁴⁾. Da un lato, lo Schiller ripete continuamente che, nello stato estetico, il reale «perde la sua serietà»⁽¹⁵⁾, in quanto l'arte si svincola, come *gioco*⁽¹⁶⁾, dal bisogno fisico e dalla legge morale, cioè da ogni costrizione. L'arte come gioco, infatti, è libertà dall'utile e dal reale, è l'inutile ornamento⁽¹⁷⁾, la gioia dell'apparenza, puro *senti-mento* estetico⁽¹⁸⁾, un superfluo⁽¹⁹⁾ dalla forma disinteressata (di derivazione kantiana), infine lo «zero» della pura indeterminazione o della mera indeterminabilità⁽²⁰⁾. Ed in questo senso non v'è dubbio che lo Schiller ha avvolto ormai di spesse nebbie il problema della determinatissima e ostruzione tecnica dell'atto artistico, del lavoro e dell'intelletto dell'artista, sottraendolo per quasi un secolo alla vista dei ricercatori maggiori. Egli ha anche la responsabilità del mito, che con questo oscurarsi del problema della tecnica si viene accompagnando, di un colti-

⁽¹⁰⁾ F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica*, Sansoni, Firenze, p. 106.

⁽¹¹⁾ *Ibid.*, p. 116.

⁽¹²⁾ *Ibid.*, p. 123.

⁽¹³⁾ *Ibid.*, p. 124.

⁽¹⁴⁾ *Ibid.*, p. 127.

⁽¹⁵⁾ *Ibid.*, p. 74.

⁽¹⁶⁾ *Ibid.*, p. 73.

⁽¹⁷⁾ Cfr. *ibid.*, pp. 130 e 144.

⁽¹⁸⁾ *Ibid.*, p. 135.

⁽¹⁹⁾ *Ibid.*, p. 144.

⁽²⁰⁾ Cfr. *ibid.*, p. 98.

vatissimo artista alto sopra la durezza del reale, fuori dalla mischia, disimpegnato e tutto intento a baloccarsi infantilmente con le «apparenze» pure ⁽²¹⁾, estraneo alla serietà del reale come alla serietà morale. Ma lo Schiller non è tutto qui, come già s'è accennato. Vi è anche lo Schiller che disegna l'opera di potenziamento che il gusto ed il bello, e infine l'arte, esercitano sullo sviluppo morale degli uomini e della società ⁽²²⁾, entro la quale concezione si potrebbe in ben altro modo riprendere il discorso della tecnica artistica.

Ma questo è appunto ciò che si verrà prospettando sotto vari punti di vista con la presente ricerca.

Possiamo dunque arrestare qui questi rapidi cenni storici sul problema della tecnica artistica. Al punto, cioè, in cui, mentre il problema della tecnica sembra smarrirsi, in realtà il Romanticismo apre una nuova vasta problematica dell'arte le cui posizioni contemporanee verranno di volta in volta prese in esame nel corso di questa indagine.

⁽²¹⁾ Cfr. *ibid.*, p. 131.

⁽²²⁾ Cfr. *ibid.*, pp. 111 e 153.

CAPITOLO II

POSIZIONE DEL PROBLEMA

Nel campo dell'arte, esprimere è più e altro che intuire, comunicare più e altro che esprimere. Quel "più" sta dalla parte dell'oggetto; dell'oggettività naturale nell'esprimere, dell'oggettività sociale nel comunicare.

Una fenomenologia della tecnica artistica è destinata a provare il reale fondamento esistenziale e logico di questi assunti basilari.

Essa, inoltre, può costituire la più sicura introduzione per una teoria dell'arte, in quanto si pone come una linea di organizzazione delle esperienze artistiche nella loro attualità. Allo stesso modo, non può essa pretendere di risolvere la totalità dell'esperienza estetico-artistica. Questa, infatti, può esser considerata, nella sua varia complessità soggettiva, intersoggettiva ed oggettiva – come mente, come etica e come opera – una delle dimensioni capaci di percorrere e di comprendere, fino alla stessa sua ultima intenzionalità, la totalità dell'esperienza. Se è vero ciò che Dewey ha più volte sostenuto, che la dinamica della realtà empirica è retta dal principio «della progressione cumulativa verso il compimento (*fulfillment*) di un'esperienza in termini di integrità dell'esperienza stessa», allora veramente con Dewey, ed anche col senso fondamentale della terza critica kantiana – quello schilleriano, per intenderci – l'arte può costituire, attraverso la dinamica che la caratterizza come attuale divenire ed i documenti che viene liberando alla storia, l'unica prova e testimonianza di compiuta unità nell'esperien-

za. In questo senso la tecnica artistica, seguendo l'ampliato concetto d'arte, chiede di essere concepita in modo molto più vasto ed organico di quanto non sia avvenuto nel senso comune o addirittura in certe parzialissime sistematiche filosofiche. Essa diventa la tecnica del compiersi e dell'armonizzarsi di *ogni* esperienza nell'atto del suo oggettivarsi in quanto quella esperienza, nel suo perfetto (non assiologicamente, ma ontologicamente od anche solo esistenzialmente *perfectus*) giro di intenzioni e di fini. Di contro, la tecnica artistica deve nel suo concetto resistere alla attrazione fortissima che i concetti di fatto e di valore estetico vi vengono, in questo più ampio e concreto significato, esercitando. Deve sciogliersi dalle confusioni assimilative che la tecnica meccanica da un lato e l'atto estetico (o estatico) dall'altro continuamente vi operano. Deve specificarsi nella sua singolarità di ciclo fenomenologico.

Solo così si potrà parlare di una raggiunta autonomia teoretica anche per il concetto di tecnica artistica.

PARTE SECONDA

ARTE E TECNICA
NELL'ESTETICA DELL'IDEALISMO ITALIANO

CAPITOLO I

ARTE E TECNICA NELL'ESTETICA DI BENEDETTO CROCE

Il problema della tecnica artistica è forse quello che, tra i molti problemi che riguardano l'estetico e l'artistico, può costringere al più forte rilievo i limiti che le semplificazioni del sistema crociano presentano.

Vi sono ragioni diffuse, oggi, per supporre che l'estetica di Croce non offra, pur come tipo di coscienza filosofica idealistica, una configurazione fenomenologica sufficientemente consapevole dei concetti di arte e di tecnica. Non solo: sorgono anche da molte parti fondati dubbi sul fatto che questa estetica abbia operato nel senso migliore per il potenziamento, la chiarificazione, l'orientamento dei complessi problemi filosofici e artistici offerti dal divenire in atto dell'esperienza artistica.

In realtà, quella «scienza estetica» altro non voleva essere che una teoria della cognizione sensitiva «*perfecta qua talis*» (Baumgarten) e, in quanto tale, Bella di ogni espressione. Di più, si potrebbe rilevare che in Croce, o almeno nel primo Croce, veniva a concludersi molto nitidamente un processo, allora ritenuto salutare, di semplificazione ed unificazione della complicata diaspora dello sperimentalismo positivista e della connessa cultura. Mentre oggi siamo in una fase di pensiero che ha rovesciato la direzione di ricerca daccapo verso la varietà e la complessità dell'esperienza, allo scopo di ricomprenderne i significati attraverso motivi di genesi, di sviluppo, di risultato. Ed in questo senso tornano a riaprirsi quei pro-

blemi che le precedenti sistematizzazioni e semplificazioni davano per chiusi. Tra gli altri questo del rapporto arte-tecnica.

Si tratta, infine, di normali moti nel progresso del sapere. Noi pensiamo, tuttavia, che il problema della tecnica artistica s'incunei così profondamente nella famosa formula che dà l'identità di intuizione ed espressione, da aprirla in due e scardinare così la base stessa di questa estetica a norma dei fatti e degli atti dell'esperienza artistica attualizzantesi. In questo senso, tutta la presente ricerca, da cima a fondo, può essere considerata una riapertura critica di quel problema.

Altro non resta, quindi, che prendere in esame direttamente le notissime formulazioni crociane riguardo al rapporto arte-tecnica. Ed è evidente che occorre risalire alle radici stesse della questione, esaminando cioè separatamente i concetti di arte e di tecnica; occorre quindi risalire all'intuizione. Anzi, all'espressione della primissima sua estetica, *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, letta l'anno 1900 all'Accademia Pontaniana di Napoli. L'Estetica, qui, è scienza dell'espressione. Di intuizione non vi si discorre ancora ed il termine neppure vi compare. Espressione che «ritrae» (1) il sentimento, la passione, ovvero le impressioni (cioè, stando al termine, quel che è dato, passività, natura). La scienza dell'"espressione", che ai tempi del primo Croce correva nel generale positivismo come ricerca dei segni ovvero come una semeiotica nell'ambito di ogni scienza, diventa qui tutt'uno con l'estetica: l'espressione è espressione estetica senz'altro, o non è; inoltre è tutt'uno con la rappresentazione. Per cui, a parte il punto discutibilissimo che porta a far coincidere senz'altro rappresentazione e bellezza (espressione = rappresentazione = bellezza), rima-

(1) Il termine è crociano, cfr. B. Croce, *La prima forma della Estetica e della Logica*, Principato, Messina, 1924.

ne per ora rilevante che espressione sia attività, attività in quanto valore, poichè, sempre stando al Croce, valore = attività ⁽²⁾ e, in quanto tale, attività teoretica. Contro tutte le estetiche classiche, tendenti da Aristotele in poi ad aggregare l'arte alle attività pratiche o meglio teorico-pratiche, accettando che l'attività o è teoretica o è pratica e che il teoretico è «qualitativamente distinto» dal pratico, il Croce si rifugia, piuttosto stranamente, nelle posizioni mistico-plotiniane del bello (senza sospetto alcuno che possa esser concetto diverso dall'arte) come puro vedere. Così, avendo risolto l'arte in una pura visione, senza ch'essa possa «volere fini», la trattazione della tecnica viene sin d'ora esclusa dall'estetica come scienza dell'espressione. «Un'invasione del pratico nel teoretico è anche il concetto dei *mezzi d'espressione*, o della *tecnica artistica*... Ma l'espressione non ha *mezzi*: essa vede qualcosa, *non vuole un fine*» ⁽³⁾.

Ma, a questo punto, la posizione del Croce, tutta serrata contro un'astratta distinzione tra teoresi e pratica, è, nei riguardi del rapporto arte-tecnica, definitivamente già fissata.

Quest'arte, che è tutta e soltanto *visione*, contro uno sfondo metafisico che separa per sempre il pensare dall'agire, il vedere dal volere fini, viene dal Croce ridotta a chiusa teoreticità e la tecnica non si dà mai come estetica od artistica, poichè non può darsi una tecnica dell'estetico, cioè del teoretico, ma solo una tecnica del pratico, e cioè di qualcosa che solo «*può venire dopo* il fatto estetico» ⁽⁴⁾. Come chi parlasse dell'arte dicendo di una luce senza corpo e senza organi funzionali, dell'angelo di Dio, insomma, cui basta l'occhio per vedere e pensare.

Per quanto ci insegnano le successive elaborazioni del-

⁽²⁾ Cfr. *ibid.*, p. 15.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 30

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 31.

l'estetica crociana, il rapporto arte-tecnica non uscirà più da questa prima definizione. Muterà solo un poco il linguaggio; col solo risultato, ci sembra, di togliere la primitiva chiarezza.

Basti pensare in qual modo il concetto di espressione della *Memoria* si tramuti in quello di intuizione dell'*Estetica* del 1901 e, quindi, nelle successive riforme di tale concetto.

L'intuizione, come è noto, viene dapprima concepita come conoscenza dell'individuale; precisamente come conoscenza «delle cose singole», cioè, parrebbe, come conoscenza del particolare sensibile. Solo che il Croce s'affrettò a distinguere intuizione da percezione. L'intuizione, egli afferma, non è percezione poichè questa, ch'è già giudizio storico e filosofico, reca in sè la distinzione tra reale ed irreal, là dove l'intuizione è conoscenza areale od arealizzante, non partecipando alla distinzione logico-gnoseologica di reale ed irreal. La sua realtà od irrealità è solo di natura estetica, cioè si chiama bello o brutto ⁽⁶⁾. D'altro canto, l'intuizione si distingue anche

⁽⁶⁾ Cfr. B. Croce, *Breviario di estetica*, pp. 94-5. A proposito di questa intuizione individuale crociana e della sua possibile riduzione a percezione, tra gli studi più recenti van ricordate le precise osservazioni di Guido Morpurgo Tagliabue (*Il concetto dello stile*, Bocca, Milano, 1951). «È chiaro ormai che cosa obiettiamo al Croce — scrive il Morpurgo Tagliabue — di aver fatto l'intuizione analoga alla percezione» (*ibid.*, p. 39). Proprio per aver il Croce concepito l'intuizione come «conoscenza dell'individuale», egli ha confuso in uno, secondo la critica del Morpurgo, l'intenzionalità indeterminata dell'immagine con quella «conoscenza sensibile di un individuale esistente» in cui consiste la percezione, la quale soltanto può chiamarsi «espressione» grazie alla consistenza reale della sua individuazione storica. Così il Croce avrebbe perso la tecnica proprio nello spazio teoretico tra immagine intenzionalizzata e percezione concretizzata. Qui, infatti, pone la tecnica il Morpurgo e tende con questo a ridurla allo stile. Per cui quando, nelle sue conclusioni, il Morpurgo scrive: «La tecnica non è un impegno morale o sociale o una necessità utilitaria, è inerente alla rappresentazione, costi-

dall'intellezione, come la conoscenza (per immagini) dell'individuale (sia pure il sentimento) si distingue dalla conoscenza di relazione dell'universale concettuale.

Facendo coincidere in una immedesimazione identificante questo concetto dell'intuizione con quello di espressione, senz'altro si ottiene, stando al Croce, la definizione stessa essenziale di ciò che va sotto il nome di Bello o di Arte (in una nuova identificazione di estetico ed artistico altrettanto discutibile che la prima).

Ancora una volta l'espressione appare tutta risolta, dunque, in un fatto di interiore visione, come un termine puramente gnoseologico.

tuisce lo stesso processo estetico» (*ibid.*, p. 449) – noi sentiamo che lo scoglio del soggettivismo non è stato superato, come non è stato superato uno stretto e spesso psicologista fenomenologismo idealistico. Il valore di questa posizione del Morpurgo sta tutto in quell'energico richiamo ad uscire, in campo estetico, dall'equivoco delle postulazioni teoriche ed intuizionistiche per volgersi alla riconquista degli aspetti tecnici, non solo, ma anche pratici, culturali e morali dell'arte. Senonchè noi pensiamo che una reale riconquista di strutture storiche oggettive sia per la tecnica, sia per gli aspetti di cultura e di natura dell'arte implicino un abbandono di posizioni di tipo idealistico, ivi comprese le riduzioni fenomenologiche di tipo husserliano con le conseguenti sospensioni o epochizzazioni. Così ci sembra che, alla fine, anche in questa posizione, così criticamente scaltrita, un eccesso di carica soggettivistica (qualche volta, si direbbe, psicologista) lasci a mezzo la valorosa intrapresa rivendicazione della tecnica e dello stile, lasciandola privata, se non di diritto di fatto, di oggettivi corpi naturali e sociali. Di qui la necessità di riprendere in mano il problema proprio dal lato delle tensioni naturali non soltanto percettive e delle coordinate storiche che possono garantire un altro tipo di oggettività; dove la tecnica ricompaia, non più come «inerente alla rappresentazione» soltanto o come semplicemente costitutiva di un processo estetico percettivo, ma come un unico immenso processo di trasformazione delle energie naturali in risultati che abbracciano tutto il corso dell'esperienza, dalla natura alla cultura, secondo uno scavalcarsi ed un legarsi storico, come memoria e come necessità temporale ed oggettiva delle forme e delle formazioni, che è il processo stesso non già dell'estetico, ma dell'artistico e del suo costituirsi in stile.

Come anche risulta dall'*Avvertenza* alla quinta edizione della sua *Estetica* e dai molti passi che sparsamente le sono dedicati; valga, tra gli altri, volendo soffermarsi a specificare, il seguente: «Ogni vera intuizione o rappresentazione è, insieme, espressione. Ciò che non si oggettiva in una espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità. – Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo. Chi separa intuizione da espressione, non riesce mai più a congiungerli» ⁽⁶⁾.

Qualche volta, dagli scritti successivi, potrebbe sorgere il dubbio che l'espressione d'arte non sia, anche per il Croce, chiusa tutta nella pura teoresi.

Così si può leggere: «Un'immagine non espressa che non sia parola, canto, disegno, pittura, scultura, architettura, parola per lo meno mormorata tra sè e sè, canto per lo meno risonante nel proprio petto, disegno e colore che si veda in fantasia e colorisca di sè tutta l'anima e l'organismo, è cosa inesistente. Si può asserirne l'esistenza, ma non si può affermarla, perchè l'affermazione ha per unico documento che questa immagine sia corporificata ed espressa» ⁽⁷⁾.

E davvero, in campo artistico, non si potrebbe non rilevare il fatto che un'immagine che non sia espressa nel marmo, nei colori, nei suoni, sia cosa artisticamente inesistente. Il problema chiede, però, se tale espressione possa essere davvero considerata come già tutta valida e compiuta sul piano teoretico, prima di levarsi e di comprometersi tecnicamente sul piano pratico dell'attuazione concreta. E proprio questa, nonostante la frantumazione e quasi la polverizzazione delle alternanze di momenti teoretici e pratici con cui il Croce tenterà di ritrovare, al di là dei distinti, l'unità del processo, rimane so-

⁽⁶⁾ B. Croce, *Estetica*, Laterza, Bari, 1928, p. 11.

⁽⁷⁾ B. Croce, *Aesthetica in nuce*, in B. Croce, *Ultimi saggi*, Laterza, Bari, 1935, pp. 15-6.

stanzialmente la tesi crociana, come meglio vedremo. Per intanto la prima chiarificazione può venirci se, lasciando indietro l'identità intuizione-espressione (che è già tutta l'arte), passiamo ad esaminare l'altro dei termini del nostro rapporto: il concetto di tecnica. Quali ulteriori precisazioni ci offre il Croce riguardo alla tecnica artistica?

Essa viene a consistere, nei nuovi testi crociani, in un gruppo di conoscenze, quasi la precettistica per l'uso di mezzi fisici in ciascuna arte, «a servizio dell'attività pratica rivolta a produrre stimoli di riproduzione estetica»⁽⁸⁾.

Un gruppo di conoscenze, una posizione puramente teoretica, si direbbe. Ma, difatti, si tratta, come già nella *Memoria*, di un termine di passaggio alla pratica.

Il posto che la tecnica viene ad occupare, in una schematizzazione del processo creativo, finisce per chiarire meglio il concetto che ci viene offerto.

Completo, questo processo della produzione estetica, viene così simboleggiato dal Croce in quattro momenti: «a) impressioni; b) espressione o sintesi spirituale estetica; c) accompagnamento edonistico o piacere del bello (piacere estetico); d) traduzione del fatto estetico in fenomeni fisici (suoni, toni, movimenti, combinazioni di linee e di colori, ecc.)»⁽⁹⁾.

Nel quale processo ci viene indicato il punto b) come il solo realmente estetico: gli altri non contano, perchè il fantasma è già compiuto nello spirito e la sua "corporificazione" in un elemento fisico è una semplice "traduzione".

Poco più innanzi veniamo a sapere che esiste anche un quinto momento, momento e), in cui avvengono gli «stimoli fisici della riproduzione». Essendo essi quelli stessi di cui si parlava nella definizione della tecnica, val la pena di vedere in che cosa possono consistere. Essi consistono, ci dice il Croce, nelle poesie, romanzi, commedie,

⁽⁸⁾ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 122.

⁽⁹⁾ *Ibid*, p. 105.

sinfonie, sonate, quadri, statue, architetture, in una parola nelle opere d'arte una volta fatte. Esse sono delle fisicità che stimolano l'individuo a riprodurre in sè l'emozione estetica.

A che serve questo quinto momento pieno di tanti meravigliosi stimoli fisici?

In fondo, ad aiutare la memoria, dice il Croce.

«L'energia spirituale della memoria, col sussidio di quei provvidi fatti fisici, rende possibile la conservazione e la riproduzione delle intuizioni che l'uomo viene producendo. — S'infacchisce l'organismo fisiologico e, con esso, la memoria; si distruggano i monumenti dell'arte; ed ecco tutte le ricchezze estetiche, frutto delle fatiche di molte generazioni, assottigliarsi e dileguare rapidamente»⁽¹⁰⁾.

Il che sembra farci capire che è un puro criterio di utilità pubblica che spinge l'artista a costruire la sua opera: in ogni caso questo momento e), per il fatto che appartiene alla pratica, è già fuori dal puro processo estetico. L'arte come processo di visione-intuizione-espressione avviene tutta nell'interno del soggetto; il processo di estrinsecazione riguarda la pratica.

La tecnica, a questo punto, poichè ha la sua finalità nella pratica, è già interamente esclusa dal mondo dell'arte identificata nell'estetico.

Altrove, sempre a proposito della rottura tra intuizione ed espressione pratica, leggiamo: «Fantasia e tecnica si distinguono a ragione, sebbene non come elementi dell'arte, e si legano e congiungono tra loro, sebbene non nel campo dell'arte, ma in quello più vasto dello spirito nella sua totalità; problemi tecnici, ossia pratici, da risolvere, difficoltà da vincere, si offrono veramente all'artista, e c'è veramente qualcosa che, pur non essendo "fisico", ma spirituale com'è ogni cosa reale, può,

⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 106.

rispetto all'intuizione, metaforeggiarsi come fisico» (11).

Dove è evidente il ritorno insistente di un particolare sfondo metafisico vincolativo dei concetti ed insieme l'esigenza sempre più profonda dell'alterità perduta nella totale risoluzione distributiva più che dialettica (e ciò è particolarmente sensibile nel campo dell'estetica) della realtà nello spirito.

Si legga ancora: «E se si domanda perchè l'arte non possa essere un fatto fisico, bisogna in primo luogo rispondere che i fatti fisici non hanno realtà e che l'arte, alla quale tanti consacrano la loro intera vita e che tutti riempie di divina gioia, è sommamente reale, sicchè essa non può essere un fatto fisico che è qualcosa di irreal» (12).

Non è il caso di sottolineare come in questi passi si faccia sentire l'urgenza dell'alterità fisica in un sistema che vuol espellerla. Senza la fisicità concreta, sorda, esteriore, non è assolutamente concepibile nessuna forma di tecnica. E bene intesa, questa, come sforzo superante di una spiritualità che vive e lotta, nel mondo dell'arte come in tutte le altre sfere umane, per il dominio di un mondo che è esterno e massiccio e non solo per metafora.

Il Croce stesso, del resto, è costretto a parlarne; e riduce pure il fatto artistico ad un momento soggettivo, e aggiunga pure che, se si parla di «fisico», di «esterno», di «materiale», bisogna dare un senso traslato a questi termini: il fatto è che parlarne bisogna e, quel che più importa, venirne ad una giustificazione più fondata che non sia quella di un gioco di metafore.

Andando oltre, negli *Ultimi saggi*, purtroppo le cose non cambiano.

«La tecnica è, in generale, una cognizione o un complesso di cognizioni disposte e indirizzate a uso dell'azione pratica che foggia oggetti e strumenti per ricordo e la

(11) B. Croce, *Breviario di Estetica*, cit., p. 49.

(12) *Ibid.*, p. 1.

comunicazione delle opere d'arte: quali sarebbero le cognizioni circa la preparazione delle tavole, delle tele, dei muri da dipingere, delle materie coloranti, delle vernici, o quelle circa i modi di ottenere la buona pronunzia e declamazione e simili» (13).

Il concetto di tecnica artistica non conosce, in Croce, miglior trattamento. Si può notare ancora che l'«estrinsecazione» della prima *Estetica* viene qui definita, con maggior coerenza con tutto il sistema, «comunicazione». Comunicazione «concerne il fissamento dell'intuizione-espressione in un oggetto che diremo materiale o fisico per metafora, quantunque effettivamente non si tratti neanche in questa parte di materiale o di fisico, ma solo di opera spirituale» (14).

La metafora ancora.

E poichè il male è evidentemente alle prime radici, è necessario ora tornare alla identità intuizione-espressione, riesaminandone ancora separatamente i concetti, questa volta però per aprire, nell'interno del sistema, una critica costruttiva ai fini del rapporto arte-tecnica.

Abbiamo visto che l'intuizione-espressione è niente più che una conoscenza ed una conoscenza dell'individuale ed accennavamo alle ulteriori riforme di questo concetto.

La conferenza *L'intuizione ed il carattere lirico dell'arte*, del 1908, mette in campo l'elemento pratico, definendo la fantasia come «traduzione di valori pratici in teoretici, degli stati d'animo in immagini...» (15).

Nel 1912 ecco le quattro lezioni per il *Rice Institute* (raccolte l'anno seguente nel *Breviario di Estetica*) in cui veniamo a sapere che «ciò che dà coerenza e unità all'intuizione è il sentimento: l'intuizione è veramente tale

(13) B. Croce, *Aesthetica in nuce*, cit., p. 18.

(14) *Ibid.*, p. 17.

(15) B. Croce, *Problemi di Estetica*, Laterza, Bari, 1949, p. 25.

perchè rappresenta un sentimento e solo da esso può sorgere»⁽¹⁶⁾.

Chiaritosi per questa via in senso sempre più spiritua-
listico ed idealistico, il pensiero crociano venne così gua-
dagnando i concetti di intuizione lirica e cosmica, dove
l'intuizione non è più conoscenza dell'individuale, non è
più in qualche modo recezione, ma creazione e conoscen-
za con carattere di totalità. È noto che la svolta nacque
nel Croce con il saggio *Carattere di totalità dell'arte*
(1917), in cui egli si sottraeva energicamente alle accuse
di avere con la sua prima estetica legittimato il fram-
mentarismo intuizionistico ed anarchico dei vari impres-
sionismi e futurismi sorti dalle polemiche artistiche.

Frattanto già la terza edizione dell'*Estetica* (1907) era
apparsa con le correzioni della nuova impronta idealistica.

In sostanza, il sentimento diventa allora la condizione
(l'unica ed attiva, cioè non naturale, ma spirituale) di
quella nuova sintesi, tutta spirituale, che è l'intuizione.

Certo questa intuizione, che da pura si è fatta lirica e
cosmica (e non ha perso della sua purezza, ci avverte il
Croce), è qualcosa di diverso dall'intuizione della prima
Estetica, dove residui naturalistici, lasciati presenti, irri-
solti ed estranei all'attività spirituale, potevano ancora
parlare di resistenza e di lotta nel dialogo tipicamente
artistico tra natura e spirito, presenza e rappresentazio-
ne, esistenza e valore.

Così che, esaminando l'una e l'altra formulazione
distintamente, c'è da attendersi una nuova apertura cri-
tica del problema. Analizzeremo quindi per due strade
diverse le due formulazioni in cui compare il concetto di
intuizione.

L'intuizione della prima estetica è conoscenza dell'indi-
viduale ed ha un suo piano come abbiamo visto. Questo
piano dell'intuizione vale come piano di esteticità, indi-

⁽¹⁶⁾ B. Croce, *Breviario di Estetica*, cit., p. 36.

pendente rispetto ad un piano intellettuale, il quale invece è indissolubilmente vincolato all'altro come ad un precedente necessario (rapporto di doppio grado).

Sopra questo piano di esteticità l'intuizione coincide con l'Arte (o Bello) per l'identità intuizione-espressione; il che è valido, validissimo da un punto di vista idealistico hegeliano dell'arte come assoluto (arte come *perfecta*).

Ma, proprio restando sul piano di una sistematica qual è in Croce, bisogna considerare a questo punto il sorgere di gravi difficoltà.

Cos'è il Bello? – È l'espressione riuscita, ci si dice: «ci sembra lecito e opportuno definire la bellezza espressione riuscita»⁽¹⁷⁾.

Ed ecco allora che, per la dialettica degli opposti, interna al distinto, scaturisce il concetto di brutto: il quale naturalmente sarà l'espressione non riuscita, anzi l'espressione sbagliata: «Conseguentemente, il brutto è l'espressione sbagliata»⁽¹⁸⁾ – perchè «l'espressione, quando non è riuscita, non è più espressione»⁽¹⁹⁾ e quindi è qualcosa d'altro dall'espressione, perchè è pur sempre qualcosa di positivo, pur non essendo tale esteticamente. Ora, il fatto che ci sia un brutto esistente nella stessa sfera del bello e che questo brutto ci venga spiegato come altro dall'estetico (negativo qui, positivo in altro piano), vuol dire che l'intuizione, questa intuizione, può prendere anche una strada sbagliata (sbagliata, dal punto di vista dell'espressione) e organizzarsi diversamente.

E se l'espressione è, per definizione, l'intuizione organizzata esteticamente, bisogna concludere che *non sempre* l'intuizione coincide con l'espressione, cioè coincide da un punto di vista della realtà assoluta perfetta, ma non coincide da un punto di vista di una realtà esistenziale,

⁽¹⁷⁾ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 88.

⁽¹⁸⁾ *Ibidem*.

⁽¹⁹⁾ *Ibidem*.

finita, poichè qui, di fronte ad una realtà *in fieri*, si fa uno spazio tra l'intuizione e l'espressione e l'identità non è più valida.

Dall'altra parte si esamini ancora il concetto di intuizione lirica (pur sempre pura).

Si sono mosse precise critiche a questo concetto perchè manca in esso un senso qualunque dell'oggettività, fino a destituirlo del suo carattere di conoscenza, «perchè un conoscere che sia puro contemplare senza giudicare è una contraddizione in termini, poichè conoscere è giudicare, e per quanto si impoverisca il contenuto dell'intuito il carattere conoscitivo non gli si può attribuire senza riconoscergli come intrinseca ed essenziale la distinzione fondamentale dell'oggetto, e quindi quella posizione più semplice dell'oggetto che è sempre giudizio perchè conferisce a quell'oggetto stesso quell'universalità, e cioè quell'indefettibile predicato che è base di ogni predicazione e universalizzazione, l'oggettività»⁽²⁰⁾.

Proprio per questo, dice il Gentile stesso altrove, il Croce è costretto troppe volte a dire soggetto ed a pensare oggetto.

Ma se tutto avviene nel soggetto, da un punto di vista strettamente crociano, tale critica ha uno scarso valore.

Ancora si è tentato di risolvere questo punto sdoppiando il soggetto.

«La soggettività crociana è concepita dualisticamente nell'estetica, dove lo stato d'animo (momento pratico dello spirito in cui c'è la vita, la realtà, che si deve rispecchiare nella teoria) è considerato come un precedente dell'intuizione lirica, come, quindi, oggetto presupposto dell'attività dell'Io»⁽²¹⁾.

Ma anche qui le condizioni dell'intuizione si spostano, ma non mutano, poichè l'intuizione coglie il sogget-

⁽²⁰⁾ G. Gentile, *Arte*, in *Enciclopedia Italiana*.

⁽²¹⁾ E. Chiochetti, *La Filosofia di B. Croce*, Vita e Pensiero, Milano, p. 290.

to “come se” fosse un oggetto, ma non una reale oggettività.

Così questi tentativi non ci danno, crediamo, una strada per avviare una critica alla formulazione qui assunta dal concetto di intuizione.

Si tratta di questo: sul piano estetico l'intuizione ottiene una sua coerenza dal sentimento. Abbiamo cioè una forma originaria di intuizione.

Infatti sappiamo che sul piano teoretico la percezione risulta come «... un completo giudizio, e come giudizio importa un'immagine e la categoria o il sistema di categorie mentali che domini l'immagine (realtà, qualità, eccetera); e rispetto all'immagine, o sintesi a priori estetica di sentimento e fantasia (intuizione), è una nuova sintesi, di rappresentazione e categoria, di soggetto e predicato, la sintesi a priori logica» ⁽²²⁾.

Cioè la sintesi a priori logica è preparata nella sua materia dalla sintesi a priori estetica, sopra la quale interviene una ulteriore organizzazione con il sistema delle categorie.

L'intuizione sopra un piano estetico ha una sua coerenza data dall'elemento lirico affettivo. Ma evidentemente sopra un piano teoretico questa coerenza non serve a nulla, o è almeno insufficiente, se è necessario che subisca una nuova organizzazione dentro gli schemi categoriali.

Ora che vuol dire questo?

Che cosa spinge l'intuizione a ordinarsi secondo l'elemento affettivo e qui fermarsi, oppure ad entrare in una organizzazione successiva dalla quale certo esce completamente diversa?

Ci sono dunque due cammini; in prolungamento l'uno dell'altro, ma sono due vie diverse. È proprio del piano estetico l'elemento di organicità che si chiama sentimen-

⁽²²⁾ B. Croce, *Breviario di Estetica*, cit., p. 70.

to ed è proprio del piano teoretico l'elemento di organicità che si chiama categoria.

Perchè due, se la materia bruta delle sensazioni che vi rimangono imprigionate è sempre la stessa?

Perchè si deve avere un'intuizione in senso estetico ed un'altra in senso teoretico?

Poichè è pure la stessa, ma la stessa più le categorie, e quindi un'altra.

Mentre è più semplice e più esatto dire, ci sembra, che l'intuizione ha una sua organicità prima, al di qua delle distinzioni in teoretico ed estetico, e può quindi fare a meno di ulteriori elementi di organicità, dal momento che già possiede il proprio.

L'intuizione è anzitutto l'intuizione e poi diventa disponibile per risolversi secondo un piano di esteticità o secondo un piano teoretico, od anche secondo un piano morale, religioso, politico, ecc.

La pura teoresi presenta una sua organizzazione dei dati intuitivi che essenzialmente differisce da quella del piano estetico. Un uomo di pure preoccupazioni teoretiche ed un pittore davanti, supponiamo, ad un nevaio di alta montagna, considereranno ben diversamente quella macchia morbida adagiata tra le rocce.

Il primo rileva "bianco", pensa "neve", concepisce nevaio, s'interessa probabilmente alla forma, lascia campo ad interventi mnemonici di paesi, di epoche, confronta, "giudica". Non va più in là. Se è preso dall'insorgere di un'esigenza pratica, probabilmente lo avvicina per soddisfarsi la sete.

Ma il pittore dalla percezione di "bianco" passa subito a stabilire rapporti tra azzurro (cielo), bruno, viola e grigio (roccia). Frattanto, quel bianco si annulla e, al suo posto, si riscalda una nuova macchia ancora intuitiva, ma azzurra, per esempio, o aranciato anche, a seconda dei rapporti sensibili che risultano dalla nuova organizzazione sul piano estetico. Ed ecco il momento estetico.

Di più, se egli si ferma ancora ad osservare per brevissimo istante, ecco che sopra questi rapporti agiscono rapidamente esperienze tecniche (pennellata densa, mescolanza allungata, ecc.) e persino momenti che si possono dire culturali (il pittore X. Y. aveva detto “non farai azzurro senza aranciato”) fino a che si arriva ad un momento più propriamente e definitivamente artistico.

Tutto questo spiega come veramente l'intuizione sia un momento organico precedente le organizzazioni ulteriori che, per vie diverse, possono seguire sul piano estetico, teoretico o pratico; notiamo soprattutto che, in questo suo risolversi sopra un piano piuttosto che sopra un altro, essa intuizione si organizza in ordini fenomenologici di diversa struttura che vanno diversamente considerati.

Ma, se nell'intuizione che si risolve sopra un piano estetico stanno implicati, almeno come esigenze, in potenza, grovigli germinali di teoricità e di praticità, bisognerà che l'espressione non sia più puramente teorica ma si ponga invece sul piano della pratica e si scosti dall'intuizione per dar luogo, nello spazio frapposto, ai problemi pratici della tecnica e della creazione in un unico processo.

Ci si vede così costretti ad abbandonare, sul terreno stesso dell'intuizione, la proposta crociana. Veramente ciò dipende anche dal fatto che l'arte non è adeguatamente risolvibile sul piano del Bello e che, in questo momento, si sta proprio cercando una precisazione dell'esperienza artistica. Così che anche questo punto fa da riprova.

Infatti, deve dirsi arbitraria e parziale, per una teoria dell'arte, quella posizione che limita il concetto di espressione ad un piano puramente gnoseologico. Se soltanto approfondiamo un poco il valore che tale concetto assume nel suo specificarsi come esperienza artistica, non si può non vedere che “esprimere” ha sempre voluto dire qualcosa di più complesso che non un semplice fatto gno-

seologico, tale da fissare mentalmente un contorno od un'immagine in tutta la sua completezza.

Esprimere ha sempre significato anche un movimento verso l'esterno, una linea di azione attraverso i sensibili, un campo di forza bipolare, insomma, avente da una parte il soggetto e dall'altra una qualsiasi alterità.

E la maggiore o minore elasticità con cui questo "altro dal soggetto individuale" risponde al ritmo del soggetto stesso, è quella che ci fa parlare di maggiore o minore espressività.

Un volto è tanto più espressivo quanto maggiore è la nettezza e la rapidità con cui si modella e si colora in aderenza ai moti interiori.

Questo significa che in arte, in questo vasto campo dell'attività umana in quanto espressiva, l'espressione trabocca oltre l'attività teoretica e, investendo qualcosa che deve essere considerato come esterno rispetto all'individuo operante, diventa fare, agire, si risolve sul piano della pratica. Semprechè si voglia considerare l'arte e tutta l'arte.

È un fatto che, per abbozzare anche da lontano i profili della vita reale dell'arte, è necessario abbandonare la formula crociana dell'identità intuizione-espressione.

Tanto che, anche restando nel sistema, ci si è visti costretti ad infrangere questa identità. Avviene allora che, sopra il terreno mediano lasciato libero dall'allontanarsi dei due termini, si può scorgere l'esigenza di una serie di problemi che troveranno la loro particolare impostazione nelle parti seguenti del nostro lavoro, proprio nei riguardi del rapporto arte-tecnica.

Rimarrebbe, quanto alla tecnica, un ultimo punto da esaminare, ed è la distinzione tra espressione e comunicazione, fatta in *Aesthetica in nuce*.

«È chiaro che la poesia è già intera quando il poeta l'ha espressa in parole, cantandola dentro di sè; e che, col passare a cantarla a persone che la imparino a mente e la ricantino altrui come in una *schola cantorum* o a metter-

la in segni di scrittura e di stampa, si entra in un nuovo stadio, certamente di molta importanza culturale e sociale, il cui carattere non è più estetico ma pratico»⁽²³⁾.

Questa comunicazione sarebbe dunque l'espressione pratica, la traduzione fisica, naturale, dell'espressione teoretica; la quale sarebbe già tutta compiuta sopra un piano teoretico, quando ecco l'artista si ricorda che esistono anche gli altri uomini e così, puramente perchè la cosa resti affidata alla memoria, la comunica. Ora, siccome la tecnica è vincolata a questa comunicazione, dal confondere la comunicazione con l'espressione nascerebbe la confusione dell'arte con la tecnica.

S'è già visto come, secondo il Croce, questi stadi pratici seguissero da lontano, quasi per accidente, la cosiddetta «espressione o sintesi spirituale estetica», la sola valida.

Ma s'è anche visto che, dell'espressione, è stato assunto dal Croce un solo suo lato e dell'altro non si fa parola, mentre risulta chiaro che tale limitazione del concetto va necessariamente completata anche con l'espressione di tipo pratico, la quale, in fondo, assorbe al suo interno anche il momento di comunicazione.

Una cosa è il momento estetico, come stato del soggetto o attimo dello spirito, ed un'altra cosa è il momento artistico, ovvero l'arte nella sua realtà esistenziale, nel suo divenire storico.

Quando il Croce pretende di spiegare tutta l'arte, in realtà altro non spiega che questo momento soggettivo dello spirito estetico.

Anche questo concetto di comunicazione non è che uno sforzo, in fondo, per far entrare di sbieco nel sistema la vita pratica dell'arte. Ma è un'entrata così timida e inopportuna che l'arte come tecnica viene subito risospinta lontano, fino a perdersi. Infatti, nel sistema non solo non

⁽²³⁾ B. Croce, *Aesthetica in nuce*, cit., p. 17.

se ne sente il bisogno, ma, ciò che è più grave, non se ne traccia una giustificazione coerente, positiva o negativa che si voglia.

Riassumendo, possiamo dire di aver esaminato per quali vie era potuta avvenire una tale esclusione, prendendo in esame dapprima la concezione generale estetica del Croce, fino alla negazione di qualsiasi rapporto tra arte e tecnica. Da qui siamo ritornati ai capisaldi stessi del sistema con intenti critici, nello sforzo di infrangere l'identità intuizione-espressione dapprima sopra il terreno stesso della dottrina crociana e, in un secondo tempo, da un diverso punto di vista, che si potrebbe chiamare della realtà artistica.

Esaminando alcune variazioni del concetto di intuizione, abbiamo preso in considerazione l'identità intuizione-espressione nella sua prima formulazione, osservando come essa fosse valida da un punto di vista dell'arte come compiuta, perfetta (assoluta), ma poi perdesse ogni valore, giusta la critica gentiliana di un trascendentale separato dall'esperienza, nella giustificazione dell'esperienza artistica in divenire. Qui, infatti, l'intuizione, potendo anche non risolversi in un'espressione compiuta, ma in qualcosa di positivo altro dall'estetico, quale può e deve essere l'espressione sbagliata o brutto, appariva per sua natura divisa dall'espressione.

Abbiamo poi approfondito separatamente i due concetti, concludendo, contro la loro limitatezza, che l'intuizione non poteva avere una organizzazione di primo grado, per così dire, sul piano estetico, ed una ulteriore organizzazione di secondo grado sul piano teoretico, essendo di già organica e unitaria al di qua dei due piani e presentando poi problematiche diverse a seconda delle sue risoluzioni sopra un piano o sopra l'altro: mentre l'espressione si spostava ad abbracciare anche la pratica e nello spazio che si veniva aprendo tra i due concetti abbiamo visto affacciarsi, nella pienezza della loro vita e dei

loro significati, i processi creativi della tecnica (del resto già impliciti nel risolversi dell'intuizione sopra un piano estetico piuttosto che teoretico).

Si è preparato, per ora, semplicemente il posto per il problema tecnico e se ne è profilata l'esigenza. I capitoli seguenti dispiegheranno a poco a poco la ricca problematica che artisti ed estetiche diverse recentemente hanno impostato a questo riguardo.

Qui ci è bastato renderci ragione del perchè nell'estetica crociana la tecnica occupi così "basso loco" ed il problema del suo rapporto con l'arte in sostanza rimanga assente, poichè veramente non si può dire affrontato ma solo sfiorato qua e là come un elemento secondario del sistema.

Concludendo, infine, ed osservando l'estetica crociana in blocco e dal di fuori, se ne possono scorgere ora chiaramente i limiti sistematici e teoretici.

Croce non vide che, mettendo in secondo piano, dietro e chiusa nel distinto, la radicale opposizione del reale, considerando cioè l'hegelismo come «un'ebbra dialettica che trasformava e dissolveva in mere opposizioni tutte le categorie e distinzioni», finiva per togliere al reale la forza dell'originaria contraddizione; toglieva, infatti, la lotta, il lavoro, la processualità, metafisica ed esistenziale insieme, di tutta la realtà; toglieva, nel senso vero e profondo dello spirito hegeliano, il reale ed il razionale, così come saliva in piena fecondità di concetti attraverso tutta la filosofia tedesca dal Böhme a Hegel. Già il Böhme avvertiva che l'assoluta e concreta unità doveva rendersi in se stessa radicalmente scissa nella propria alterità, doveva uscire da sè per rendersi effabile, perchè si avesse la Parola e l'espressione. Infatti, già il calzolaio di Görlitz aveva scritto: «nessuna cosa può rivelarsi a se stessa senza opposizione, poichè quando non ha nulla che le si opponga essa s'effonde al proprio esterno e non ritorna in sè» (*Theosopia*, par. 8). Così, lo Spirito del Croce, in se stesso e nella sua postulazione teoretica, rimase

estremamente staccato, astratta unità circolante nel vuoto. Uno spirito che non poteva mai uscire da sè per abbracciare la totalità contraddittoria ed oscura del reale, che nasceva e moriva nel proprio circolo senza gloria nè di negazione nè di lotta, senza l'oscura vita della personalità; uno spirito che non s'impegnava se non da una astratta serenità, da una serenità non conquistata sopra le perigliose contraddizioni di una realtà precaria ed esistenziale qual è tutta l'esperienza dell'uomo, che non si cimentava col fondo di un'esperienza totale, per dirla col Dewey. E così perdeva anche l'espressione concreta, poichè non si dà espressione senza che il pensiero esca da se stesso. Non solo artisticamente, ma anche solo teoreticamente, espressione è più che intuizione. Questo quadro, di un'intuizione sempre chiara ed espressa, rinnega la fecondissima concezione leibniziana e baumgarteniana intorno alla virtualità delle nostre conoscenze percettive le quali, attraverso le variazioni qualitative della *lex continui*, e cioè per «variazioni insensibili» (cfr. *Nouveaux Essays*), portano dai desideri-piccole percezioni alla conoscenza chiara, dalla natura allo spirito, dall'oscuro al chiaro, in un vasto processo giustificativo del reale anche esistenziale. In realtà, nel quadro crociano, in sè logicissimo e come sgominante tutte le ombre, c'è troppa luce. In Croce non persuade proprio questo circolo chiaro, tutto chiaro, questa mancanza di lotta e di errore e di oscurità, di natura infine. L'antinaturalismo di Croce è la povertà stessa del suo spiritualismo: quanto più pieno ed alto appare, invece, quello spiritualismo che ricomprende nel proprio grembo fecondo le forze dell'errore e dell'imperscrutata casualità della natura. L'opposizione di Hegel è di questo tipo: giustifica l'inadeguatezza e l'infinito processo del reale.

In Croce, dunque, mancano le ombre, manca l'errore, manca la natura e manca la persona; e perciò manca l'adeguazione infinita in un'infinita lotta dell'uomo al tutto; c'è il tutto non c'è l'uomo, il suo lavoro, la sua storia.

Ciò spiega come questa estetica, che pure ebbe i meriti, generalmente riconosciuti, di aver unificato il problema dell'arte traendolo da mezzo delle sparse osservazioni empiriche del positivismo, appaia oggi di un'estrema semplificazione teoretica, parzialissima nei confronti dell'esperienza artistica, insufficiente del tutto a comprenderla ed a giustificarla e, meno che mai, a giustificare in essa il momento tecnico-stilistico.

Così cadono, per semplice riassorbimento nell'unità, nell'identificazione, i complessi problemi della varietà delle arti, dei generi artistici, delle scuole e degli stili che sono, tra l'altro, legati al problema della tecnica artistica ed attendono da una sua retta impostazione il loro fondamento distintivo anche su un piano culturale.

Di fronte alle estetiche romantiche più recenti (Bergson, Bremond) l'estetica crociana non ha raggiunto la potenza metafisica dell'intuizione. Di fronte alle estetiche e poetiche *classiche*, essa non ha rispettato gli spazi tra sentimento originario ed espressione e tra questa e la costruzione oggettiva, spazi riempiti dalla tecnica e, nientemeno, da ciò che classicamente il Leopardi chiamava lo stile.

Così si spiega come il Croce non abbia potuto e saputo spiegare l'arte contemporanea che gli cresceva intorno e dovesse rifiutare i due fenomeni più rilevanti della letteratura a lui contemporanea: Valéry ed Eliot. Di Valéry non poteva spiegare il *peso delle materie*, della tecnica e della misura razionale, dei ritmi fisici. Di Eliot l'ormai famoso *correlativo oggettivo*, di cui parlò Matthiensen. Di tutti e due e di Gide la *piena consapevolezza* d'intelletto e di tecnica dell'artista.

Con premesse di questo genere non fa più meraviglia che poi il Croce uscisse con affermazioni categoriche che, sul piano della ragione critica e storica, furono e resteranno come veri scandali.

Tali sono, tra le molte, quella che relega l'opera di Rimbaud e di Verlaine, oltre che di Valéry, addirittura

sul terreno della non-poesia. E per questo ancora i biografisti che n'ebbero conoscenza diretta debbono lamentare l'assenza d'ogni sensibilità discriminativa nel campo delle arti figurative ed una certa sordità verso la musica definita come «un'accozzaglia di suoni». La teorizzazione sua dell'arte, infatti, denuncia evidentemente la mancata confidenza con il concreto operare dell'artista non soltanto letterato, con un'esperienza vasta e concreta dell'arte, insomma. Dal che emerge che lo studio della tecnica artistica e la fondazione della sua essenziale struttura nella realtà attuale dell'arte costituisce un'importante via di accesso alla obiettività del giudizio critico e storico oltrechè alla compiuta formulazione di una filosofia dell'arte e delle arti.

In definitiva, l'analisi dei concetti di arte e di tecnica che ci vengono riferiti dall'estetica crociana riconfermano ancora una volta che, se mondo dello Spirito è questo di Croce, esso è il mondo astratto dello Spirito estraniato a se stesso, cioè, proprio in senso hegeliano (cfr. *Fenomenologia*, capitolo sulla cultura), il mondo della cultura intellettualisticamente intesa e dunque ancora fermata alla posizione illuministica. V'è un passo di Hegel che pare stagliare in sintesi la configurazione in cui trova posto lo Spirito del Croce: «A questo spirito [estraniato a sè] il rischiaramento turba il tenor di vita che in quel regno [dell'essenza posta nell'al di là, cioè nella fede] conduce, introducendovi l'attrezzatura del mondo terreno, attrezzatura che quello non può disconoscere come sua proprietà, perchè la sua coscienza appartiene anche all'al di qua. In questo affacciarsi negativo, la pura intellesione realizza in pari tempo se stessa e produce il suo proprio oggetto, *l'inconoscibile essenza assoluta e l'utile*. Poichè in tal modo l'effettualità ha perduto ogni sostanzialità e poichè in lei non è più nulla in sè, così e il regno della fede e quello del mondo reale sono crollati, e questa rivolu-

zione produce l'*assoluta libertà*» ⁽²⁴⁾.

Così è avvenuto che nello spirito crociano si trovassero implicate solo morte relazioni intellettualistiche e l'arte e la tecnica apparissero, nei confronti di una concreta esperienza artistica, come fantasmi astratti, come pallide ombre di un imperturbato regno di intellezione, di un regno troppo lontano dalla vivente fatica e contraddittorietà dell'esperienza umana per comprenderla in sé e giustificarla.

⁽²⁴⁾ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, La Nuova Italia, Firenze, 1936, vol. II, p. 47.

CAPITOLO II

ARTE E TECNICA NELL'ESTETICA DI GIOVANNI GENTILE

Con la filosofia dell'arte di Giovanni Gentile noi abbiamo un'estetica che appare più coerentemente filosofica, più vasta e completa (non fosse altro che per lo slancio dei sentimenti e dei concetti), ma non usciamo per questo dal terreno del soggettivismo, anzi ci confermiamo in un più rigoroso ed integrale soggettivismo romantico (del quale si potrà sempre dire, tuttavia, ch'esso tocca altresì il più pieno oggettivismo, proprio in grazia di una hegeliana e romantica onnipresenza in ogni riga di questa filosofia della più vibrata dialetticità della contraddizione).

È noto che il Gentile esplicitamente si rifà, per la concezione dell'arte, all'hegelismo del De Sanctis, per la verità interpretato con maggior vigore filosofico ed etico di quanto non avesse fatto il Croce ⁽¹⁾. Egli giunse ad affermare: «Dopo Hegel il maggior pensatore che abbia trattato il problema dell'arte è il De Sanctis» ⁽²⁾. Ed il merito del De Sanctis filosofo consisterebbe appunto in ciò che il Croce non vide nè in lui nè in Hegel: nel considerare cioè la forma non già come intellettualistico distinto, non come un'astratta conoscenza intuitiva dell'individuale, prelogica e preconettuale, ma come idea, cioè come logo concre-

⁽¹⁾ G. Gentile, *Filosofia dell'Arte*, Sansoni, Firenze, 1950, pp. 317 e sgg.

⁽²⁾ *Ibid*, p. 317.

to e dunque, secondo quanto già Hegel aveva chiaramente indicato ⁽³⁾, l'intera storia dello spirito, come natura e come pensiero, radice stessa d'ogni storia e d'ogni scienza, via per cui l'astratto pensiero o l'astratta legge morale si riscaldano e si particolarizzano nella processualità dialettica del sentimento. Così che l'arte diventa l'articolarsi stesso dello spirito, cioè del reale, in quanto arte: discorso che, nel contesto del Gentile, suona molto meno tautologico di quanto non possa qui ed a tutta prima sembrare: poichè significa in sostanza che non vi sono pezzi di realtà che sono interamente arte ed altri che non sono in nulla arte, ma tutta l'esperienza è germinalmente, come forma iniziale dello spirito, arte (cioè sentimento), in quanto può sbocciare in ogni suo punto come quell'immediatezza che implica il mediato (sentimento che ha come antecedente e contenuto il pensiero), in cui l'arte consiste.

Così che, già da questi primi cenni, il concetto di arte – lungamente elaborato dal Gentile fin dalle pagine delle *Forme assolute dello spirito* (1909) attraverso la *Memoria sul Sentimento* e la voce *Arte* dell'*Enciclopedia Italiana*, per finire all'ottimo saggio *La filosofia dell'arte* (1931) – appare vigorosamente articolato ed agilmente dialettizzato nell'intera vita dello spirito.

L'arte non è mai arte pura, se non idealmente. L'analisi che tende a distinguere arte pura dall'impura, poesia da non poesia (è evidente qui come per quasi tutto il saggio gentiliano la continua critica, a volte polemica ma più spesso forte e precisa, all'estetica crociana), non può in realtà coglier altro che il puro nulla poichè a nulla si riduce, quando sia tolto dagli spurii contatti con l'esperienza, quel principio trascendentale (puro) costitutivo della realtà empirica d'arte.

Scrive, infatti, il Gentile, determinando alcuni punti a questo riguardo: «La conclusione è duplice: 1° che l'arte

⁽³⁾ Cfr. G. W. F. Hegel, *Corso di Estetica*, vol. I, cap. III.

di un'opera d'arte non esaurisce tutto il suo contenuto, ma comprende quel tanto che dell'opera d'arte rimane, dopo averne idealmente sottratto tutto ciò che è critica, riflessione e in generale pensiero consapevole; 2° che questo residuo è isolabile solo idealmente, ma in realtà sta insieme col corpo intero dell'opera d'arte e ne è inseparabile» (4).

Da cui deriva che l'arte, quando è arte pura, è inattuabile, cioè non è pensiero che pensa concretamente il reale.

L'arte, insomma, se è attualità, è attualità dello spirito tutto e non un momento della vita dello spirito.

Non è l'esperienza artistica, in una parola; ma il principio che le è trascendentale ed insieme operante con tutta l'esperienza. «L'arte insomma (aveva già detto il Gentile) ha il suo posto non in una serie comunque raffigurata di atti distinti dello spirito ma nel ritmo dialettico dell'unico atto, che o è tutto o è nulla» (5).

Ora, l'essenza dell'arte così intesa in che cosa viene a consistere?

In una forma, intesa però come formale principio vivente dell'esperienza.

«Escluso per tal modo il contenuto dal mondo dell'arte, è pure determinato il concetto di forma in cui è l'essenza dell'arte» (6).

Il contenuto escluso, fatto antecedente al mondo dell'arte, è il pensiero, tutto il pensiero. Meglio, di ogni pensiero attuale, il pensato.

Ogni presenza pensata diviene la materia dell'arte, assunta in una forma che è la forma dell'arte, distinta dalla forma del pensiero.

«È chiaro infatti che la forma di cui qui si parla è quella che rimane sottraendo idealmente da ogni pensiero

(4) G. Gentile, *Filosofia dell'Arte*, cit., p. 110.

(5) G. Gentile, *Arte*, cit.

(6) G. Gentile, *Filosofia dell'Arte*, cit., p. 123.

attuale il suo contenuto, ossia tutto ciò che viene ad essere, nell'attuale pensiero, pensato. È una forma speciale, non l'unica forma di cui si possa parlare quando si studi la natura dello spirito» (7).

Soltanto che questo concetto di forma, di forma estetica, che avevamo visto coincidere per il Croce con l'intuizione immediata, non si risolve in immediatezza intuitiva.

La tesi, infatti, non è concepibile se non astrattamente come momento positivo fuori dall'antitesi. Non si afferma, dice il Gentile, se non in quanto si nega. La tesi è la stessa antitesi.

Così l'arte acquista una sua dialetticità come forma subbiettiva dello spirito: dove l'immediato stesso deve negarsi (poichè tutto come si pone si nega) e farsi mediato.

Dall'altra parte, l'arte si costituisce sempre come pensiero poichè, coincidendo la sua dialettica con la dialettica stessa dell'autocoscienza, non potrà mai porsi come *pura* soggettività, *puro* immediato, poichè nell'atto di porsi risolve dialetticamente e questa soggettività e questa immediatezza nell'attualità autocosciente del pensiero concreto. Così ha ragione, dal suo punto di vista, il Gentile di concludere che «l'arte ci sarà in quanto non ci sarà» (8).

Infatti: «La dialettica della forma artistica non importa una dialettica che si svolga e si compia nell'interno della stessa forma; ma una dialettica che non lascia sussistere tale forma nella sua inattualità ideale, ma la trae con la sua immanente energia ad uscire da sè, a negarsi come quella forma puramente soggettiva che ell'è, a vivere nell'unità sintetica di sè e nella sua antitesi. Antitesi che essa, come tesi a cui è insita la virtù avviante della sintesi, contiene già in sè, in guisa da non

(7) *Ibidem.*

(8) *Ibid.*, p. 115.

potere a nessun patto restarsene nella sua pura soggettività»⁽⁹⁾.

Ma se questa forma è la forma estetica, la sua negazione, la sua antitesi sarà di nuovo una forma o sarà la non-forma?

Se si tratta di un'altra forma, di una forma completamente diversa, questa non può essere altro che la forma del pensiero.

Se diventa non-forma, diventa ciò che in arte appunto non è forma, cioè ciò che è contenuto e materia, e dunque ancora pensiero.

Ora se la tesi ha già in sé tutti gli elementi dell'antitesi, l'arte non può fare a meno di risolversi sempre in pensiero superando così, nel suo stesso porsi, la propria immediatezza.

Questo risolversi dialettico dell'arte in pensiero ed azione, in logica ed etica, che ne disegna il continuo movimento di autonomia e di eteronomia, si prospetta come una buona garanzia nella determinazione del concetto di tecnica e della sua relativa correlazione all'arte. E che buoni intendimenti vi fossero a questo riguardo, non v'è dubbio, anche se, alla fine, le conclusioni non potranno ancora apparire del tutto valide.

Il problema della tecnica appare già chiaramente formulato nell'articolo dell'Enciclopedia Italiana. «La storia del concetto moderno dell'arte è, sotto uno dei suoi aspetti essenziali, la progressiva elaborazione, in forma sempre più coerente, del concetto della spiritualità (o umanità) immanente nello stesso concetto dell'arte, come tecnica»⁽¹⁰⁾.

Sotto questa prima formulazione del rapporto arte-tecnica, in cui appare tuttavia la strada per cui si giungerà alla negazione della tecnica, si muove però una concezio-

⁽⁹⁾ *Ibid.*, p. 137.

⁽¹⁰⁾ G. Gentile, *Arte*, cit.

ne già più vasta che non quella apparsa nell'opera del Croce.

Evidentemente, quando proprio si voglion distinguere le due cose, l'arte, se per un lato è spiritualità, per l'altro è intervento nel mondo naturale: e ciò per cui è spiritualità, dato lo schema della dialettica idealistica, deve doverosamente negarsi in ciò per cui è intervento nella natura.

Quindi non è il caso ora di discutere sino a qual punto abbia valore l'affermazione che nel mondo moderno il concetto di arte consista in una progressiva distinzione dal concetto di tecnica: affermazione senza dubbio storicamente valida per quanto concerne la prospettiva dei soggettivismi romantici ed idealistici, intesi alla rivendicazione di una mistica spiritualità dell'uomo come negazione della naturalità; molto meno valida per quanto concerne la prospettiva fenomenologica del concetto di arte nel suo estrinsecarsi diretto dall'esperienza artistica più recente, dove continuamente l'arte s'è venuta, di fatto, risolvendo in polemiche tecnico-formali e quasi coincidendo con la sua stessa processualità e problematicità autocreativa, in cui la tecnica artistica consiste, quando sia pienamente concepita.

Osserviamo invece che, parallelamente a questa distinzione, si sviluppa una progressiva elaborazione «del concetto della spiritualità (o umanità) immanente nello stesso concetto dell'arte, come tecnica». Nella quale espressione, almeno quale presentimento, albeggia un mondo umano dell'arte, un mondo non più chiuso nella torre bianca del puro intuire mistico, ma liberamente muoventesi tra i soggetti, entro canali di lavoro che portano e riportano le fatiche silenziose degli artisti in quanto uomini e proprio in quanto uomini di lavoro.

Poichè è veramente in queste sfere di lavoro, dove l'arte, facendosi, viene a coincidere puntualmente col processo tecnico, che nasce la coscienza dell'oggettivarsi dell'idea, ma senza un prima e un dopo, poichè batte insisten-

te nella coscienza dell'artista il senso della corporeità viva in cui riversa ad ogni istante la sua esigenza di estrinsecazione e di comunicazione, certamente con ben altro fondamento che quello della pura necessità mnemonica di cui parlava il Croce. Ed allora si capisce come la tecnica d'arte vada inserita in tutta la rimanente attività autocreativa, perchè abbia pieno significato il concetto di spiritualità od umanità.

Ma tutto questo viene appena intravisto, colto in rapido concetto e subito dopo rovesciato e perduto insieme alla natura, col sorgere della nuova coscienza filosofica di marca idealistica.

«Giacchè con tutti i suoi difetti, l'arte umana, distinta dalla divina arte creatrice del mondo naturale, era concepita come un'attività propria dell'uomo intelligente, e cioè dello spirito umano, e caratteristica di questo non soltanto di fronte a tutti gli esseri naturali, ma anche di fronte agli esseri soprannaturali e a Dio stesso. Ma, una volta che si distingua ed opponga lo spirito umano, per la sua originale indole e capacità, a tutti gli altri esseri, non è possibile pervenire al concetto di quello che esso sia per se stesso e per la sua propria natura, senza sceverare dalle manifestazioni di questa sua natura tutto ciò che gli è estraneo, e importa una estrinseca aggiunta resa possibile dall'inserirsi dell'attività spirituale in quella natura a cui essa si contrappone. In realtà l'arte è tecnica in quanto si considera come attività spirituale che si manifesta nella natura; e se si vuol intendere come pura attività spirituale, per quel che essa ci dice propriamente dell'attività stessa, bisogna che si faccia astrazione dalla tecnica ond'essa interviene nel mondo naturale e lo modifica» ⁽¹¹⁾.

Il concetto di tecnica appare dunque strettamente legato a quello di natura: ad un mondo naturale in cui l'attività spirituale dell'artista viene operando.

⁽¹¹⁾ *Ibidem.*

Natura, per l'artista, è quel che egli chiama la sua materia e il suo mezzo d'espressione.

Infatti: «Suoni e note, e rapporti di note e ritmi, accenti e metri, linee e forme geometriche d'ogni genere, e colori e marmi e pietre sono, per se stesse, cose della natura, accanto alle quali vengono a collocarsi tutte le regole, e gli stili, e le parole, e i mezzi di espressione e rappresentazione svariati, di cui lo spirito può servirsi nell'arte» (12).

Dove appare, se pure non ben precisato, l'altro concetto che viene postulato dal concetto di tecnica: quello di materia o materiale, quale specificazione ed interna distinzione del concetto di natura. Si potrebbe osservare che questa postulazione gentiliana potrebbe implicare ulteriori distinzioni interne. Così, dal punto di vista artistico, si dà, ad esempio, una differenziazione rilevante tra la pura fisicità dei suoni ed i rapporti ritmici e melodici che ne possono derivare.

La pura presenza sensibile di suoni mescolati, ed il rapporto che ne esce dopo che le mani dell'artista sono entrate a modellare una curva sonora, piegata secondo un ritmo, presuppongo tra di loro uno spazio profondo e pieno di segreti.

Riprenderemo nella quinta parte la specificazione del concetto di materia, qui appena sfiorato, quando ulteriori sollecitazioni e rilevanze di altri piani ne permetteranno una sufficiente descrizione fenomenologica.

Per intanto notiamo che il problema ha fatto la sua apparizione sia pure fermato alla superficie. Come poi venga immediatamente e malamente risommerso si può leggere subito dopo: «Depurare l'arte da ogni tecnica, questa è stata la via e questa è la condizione indispensabile per entrare nel concetto dell'arte ed intendere il segreto del poeta, del musicista, del pittore e quel non so che

(12) *Ibidem.*

di divino che incanta e fa battere il cuore d'ogni uomo innanzi a ogni cosa bella che l'arte produca» (13).

Difficilmente sarà dato di ritrovare un modo così scopertamente romantico di rifiuto a collegare in rapporto arte e tecnica. È curioso che ciò avvenga da parte di un pensiero che ha di mira la rivendicazione assoluta dell'atto umano; ma la mistica idealistica prevale sullo stesso orientamento umanistico e porta a questo rifiuto della lotta terrena. Essa porta al rifiuto della costruzione tecnica e stilistica, perchè questa viene evidentemente concepita come una semplice naturalità che rientra, in quanto tale, non già nella dialettica del pensante ma del pensato.

Alla coscienza filosofica s'erano pure affacciati problemi che urgevano nella loro impostazione se non nella loro risoluzione, e note diverse già urtavano contro la superficie compatta della sua concezione; bisognava rispondere. A questo punto, invece, ci si alza vertiginosamente e ci si rifugia nel "non so che di divino", in cui l'afflato solitario del sentimento si rifugia e trova scampo alle pressioni troppo urgenti di una problematica del reale.

A questo punto la tecnica sembra di nuovo diventata un problema spurio, lontano, fuori dai fulgidi orizzonti della "divina arte". È la lunga strada del neoplatonismo che si fa ancora sentire.

Così, trascurando di esaminare le conseguenze negative che una tale concezione può produrre sul piano del giudizio critico d'arte e come questo venga completamente sviato dall'intendere il "segreto" dell'arte, ecco la risoluzione finale, tipica della coscienza idealista, della tecnica in un semplice antecedente o presupposto dell'arte recante tuttavia in sé – e questa è la novità del Gentile – la sua stessa contraddizione, per cui può addirittura risolversi in arte: «E ora può intendersi l'intimo rapporto fra tecnica e

(13) *Ibidem.*

arte, della quale fu già accennato che la prima è un presupposto. E cioè il soggetto, nella cui immediata posizione l'arte consiste, è a volta a volta quello che è in funzione del suo svolgimento in cui il padroneggiamento della tecnica rientra. Così l'uomo che parla un determinato linguaggio è quel determinato soggetto che è e può essere in conseguenza del suo anteriore sviluppo, di cui l'apprendimento del linguaggio fa parte. La tecnica, in quanto posseduta, s'identifica col soggetto, cioè col sentimento, e quindi con l'arte. La tecnica estranea all'arte è l'astratta tecnica, che non è diventata carne della carne dell'artista, il suo stesso spirito nella sua immediata soggettività» (14).

La tecnica si profila ormai, in questo tipo di coscienza idealistica che da Hegel ha, non fosse altro, ereditato la vivacità del procedere dialettico, come un "pensato" che può fare da antecedente all'arte, come natura e gruppo di leggi condensate nell'accumularsi dell'esperienza, ed insieme come atto concreto e "pensante", autocreativo, insieme all'arte ed a tutta l'autocoscienza, dello spirito, ed in tal modo identificato con l'arte.

Il soggetto, quando si muove per far dell'arte, trova già al suo interno, tra gli elementi che lo costituiscono, qualcosa di preformato, che serve al bisogno, trova cioè un gruppo di conoscenze, il mestiere, la tecnica in quanto posseduta. Non bisogna tuttavia pensare che la tecnica esista soltanto come posseduta, che la tecnica si esaurisca tutta nel mestiere imparato, poichè essa continuamente si scioglie e si ricrea nel suo muoversi all'interno del "farsi" dell'arte.

E se si osserva questo processo creativo, come avviene momento per momento, non può sfuggire il formarsi continuo di una tecnica che, aggiungendo cognizione a cognizione, viene lentamente scoprendo il suo mondo.

Processo evolutivo in cui una tecnica che si ritenesse

(14) *Ibidem.*

soltanto posseduta, come un gruppo di cognizioni fissate in precettistica di mestiere, sarebbe un parzialissimo momento dell'intero sviluppo della tecnica artistica.

Poichè la tecnica (e lo sa l'artista che studia e ricerca per tutta una vita la forza di certi accordi, la purezza di certe mescolanze, ecc.) in realtà non è mai posseduta, ma viene facendosi sempre; infatti, ogni volta che l'artista si mette al lavoro non è soltanto questa o quell'idea che lo prende, ma è lo studio attento di certi sviluppi che il mezzo espressivo viene assumendo per intenderne nuovi echi segreti e portarli a chiarezza di nota, per riconoscere domani il percorso formativo, per valutarne la portata espressiva, così da aggiungere vie sempre nuove alle già note ed annotarsele a tesoro di usi e sviluppi successivi.

Tutto questo indica che nel pensiero del Gentile il rapporto tecnica-arte compare con una certa sua viva sensibilità e dialettica, anche se in modo ancora ristretto. Veramente il sospetto di un mondo più vasto l'aveva forse avuto, il Gentile, quando, sempre in quello scritto per l'*Enciclopedia*, aveva detto: «salvo a ricercare se, per una più profonda considerazione, in questa dualità di arte e di tecnica non sia per avventura da vedere una verità provvisoria da approfondire ulteriormente e risolvere in una forma superiore di verità».

Nella *Filosofia dell'Arte* questa «verità provvisoria» della dualità di arte e di tecnica non appare, in verità, nè ulteriormente approfondita, nè sostanzialmente superata.

Qui troviamo che la tecnica «... consiste infatti in gruppi di conoscenze di cui ha bisogno l'artista per tradurre in atto le immagini o i concetti della sua mente»; e poco più innanzi: «La tecnica, in generale, è pensiero. E s'impara a scuola come ogni altro sapere. E le scuole d'arte, nella loro parte positiva, sono propriamente scuole di tecnica del-

l'arte, e quanto all'arte propriamente detta, debbono rimettersene al genio degli scolari» (15).

Accanto a questo concetto di tecnica il Gentile descrive anche una "pseudotecnica": la quale consiste nel mettersi senza originalità vera entro la corrente di una scuola per assorbirne sapientemente i tipici caratteri espressivi, gli accorgimenti tecnici che portano a determinati risultati di stile, la pura riproduzione di mestiere, insomma.

Dovrebbe comprendere, questa pseudotecnica, una pseudoarte, cioè l'opera degli imitatori e di tutte le pleiadi dei minori che si muovono intorno alle vigorose personalità centrali di tutte le scuole.

Dove si vede tutta l'equivocità di questo concetto. Esso trae la sua incertezza dalla restrizione in cui è stato costretto il concetto di tecnica.

La tecnica ridotta a puro pensato non è la tecnica artistica, abbiam visto.

Non c'è tecnica che non si inveri in un processo pratico (di fare), poichè tecnica è proprio questo: la teoreticità che trabocca nella pratica secondo linee di azione non sempre prevedibili in tutto il loro sviluppo. Insomma, se per un lato è pensiero, per l'altro è azione. Ed il pensiero e l'azione, il sapere e il fare, si trovano legati elasticamente in un continuo evolversi dialettico, in cui il fare aumenta e dilata il sapere ed il sapere illumina sin dove può zone di azione affinché di nuovo il fare balzi nel buio e ne riporti nuove perfezioni.

Così che questa pseudotecnica o si risolve in vera tecnica o in un pasticcio che non è più nulla: a seconda che il lavoro dell'artista, minore sin che si vuole, abbia avuto la forza di diventare arte o sia rimasto un'incoerenza insignificante con vaghe reminiscenze di una determinata scuola o stile.

Il concetto di "tecnica" poi, che anche qui vien posto

(15) G. Gentile, *Filosofia dell'Arte*, cit., p. 204.

insieme alla natura ed al contenuto tra gli antecedenti dell'arte, alla luce della dialettica sopraccennata appare assolutamente monco e insufficiente.

In sostanza, l'unica precisazione interessante a questo riguardo è che la tecnica vien fatta qui rientrare in circolo come sentimento, così che essa torna ad identificarsi in questo modo con l'arte come l'immediatezza stessa del soggetto, per risolversi infine nell'attualità stessa dell'arte come pensiero pensante, come atto. Dove è già tracciata l'interessante configurazione di un intero ciclo fenomenologico, atto a soddisfare una compiuta autocoscienza dell'arte come tecnica.

Ma ciò che di maggiormente rilevante scaturisce a questo punto dal concetto di tecnica, anche se ancor sempre allo stato di suggerimento, è il prospettarsi di una fondazione della molteplicità delle arti e dei generi sulla base discriminativa della tecnica artistica. Il *fundamentum divisionis*, per cui l'unica arte si moltiplicizza, dice il Gentile, non può essere dato che dalla tecnica. Il che lascia supporre, ancora una volta, l'ambiguità in cui il concetto di tecnica si muove, in questa filosofia, preso tra una posizione negativa e di mera passività teoretica, da un lato, ed una più vasta ed umanistica posizione liberamente creativa, dall'altro.

Infine, questa ambiguità od oscillazione è quella stessa che si muove tra necessità materiale e libertà spirituale.

La posizione del Gentile, a differenza di quella del Croce, proprio per la continua ed efficace presenza dell'alterità, dialettica al soggetto, come natura, configura una coscienza filosofica più ampia e più consapevole di fronte al problema della tecnica artistica. Questa assume, è vero, la figura di antecedente all'arte, coerentemente alla posizione del soggettivismo idealista. Ma questa antecedenza non s'irrigidisce nella distinzione di forme separate dello spirito come in Croce e l'arte non è pura teoresi senza azione allo stesso modo che la tecnica

non è pura *praxis* senza teoresi attuante. Se è vero che il rapporto arte-tecnica acquista tutto il suo pieno valore «quando si considera l'arte come attività spirituale che si manifesta nella natura», come afferma il Gentile, è già possibile intravedere una soluzione ulteriore che tolga la tecnica artistica dalla porta di servizio, che la obblighi al di qua dell'arte e la consideri immessa, in tutta la sua dialettica di sapere e di azione, nel "farsi" stesso dell'arte e nel continuo divenire delle arti nell'arte.

Unità e molteplicità, necessità e libertà nel mondo dell'arte potranno allora trovare la loro mediazione nell'atto stesso di tutto l'operare artistico compreso tra la teoresi soggettiva e quell'ultimo moto che stacca l'opera d'arte compiuta e vivente, proprio per questo, nei tempi.

Potrebbe, infine, essere questa la risoluzione ulteriore della verità provvisoria di una dualità di arte e di tecnica, già fortemente sospettata dal pensiero del Gentile.

CONCLUSIONI ALLA SECONDA PARTE

Poichè da un punto bisognava partire, abbiamo scelto di iniziare la nostra analisi fenomenologica della tecnica artistica a partire dalla coscienza filosofica così come si configura tipicizzata nelle due maggiori personalità del soggettivismo spiritualistico, in Croce ed in Gentile.

All'obbiezione che sarebbe stato bene scegliere altre forme di coscienza di più ampia validità storica e culturale, rispondiamo che ci rendiamo benissimo conto della enorme varietà di partenze che ci si potevano offrire, ma che, proprio per questo, dovendo tracciare una strada, abbiamo ritenuto conveniente partire da casa e, senza preconcetti, lasciare che l'indagine stessa con le sue inchieste facesse in seguito da guida. Del resto, la libertà di metodo qui assunta, mirante proprio in questa sua disponibilità a far affiorare dall'interno delle esperienze in atto alcuni rilievi fenomenologici che, nel loro annodarsi, configurassero un primo disegno del concetto di tecnica artistica, consente evidentemente una specie di vocazione, certamente più etica che teoretica, ad iniziare da un punto piuttosto che da un altro.

Per questo siamo partiti dal Croce: dal pensatore italiano più discusso e, sul terreno dell'estetica, di più vasta impronta.

La nota negazione di qualsiasi rapporto fra arte e tecnica, con la conseguente esclusione della tecnica artistica dal piano dell'identità di arte e di bello, doveva essere prima di ogni altra posizione affrontata. Bisognava proprio qui portare la prima indagine, per aprire dall'interno di questo pensiero una via o rinunciare del tutto a pro-

seguire. Poichè o la posizione crociana, seguita come interno sviluppo di coscienza dei concetti di arte e di tecnica, rivelava da se stessa le sue limitazioni e, già in questo, indicava la via di superamento, oppure bisognava rinunciare anche alla possibilità di muovere il primo passo.

Per questo l'indagine, portata all'interno del sistema, doveva necessariamente svolgersi come una fenomenologia della coscienza filosofica crociana nel suo sviluppo e nelle sue oscillazioni e concludere alla descrizione di una tipica forma di illuminismo spiritualista mosso sul piano dell'intelletto ancora, per un suo caratteristico rifiuto opposto alla ragione hegeliana, ed in ciò stesso autolimitantesi.

I limiti così rilevati e le negazioni che si traevan dietro hanno trovato la loro più netta configurazione nell'esame del rapporto arte-tecnica.

Dopo aver seguito separatamente il progressivo definirsi dei due termini del rapporto, sono infatti comparse le limitazioni, radicalmente sistematiche, in cui ciascuno dei due termini appariva rinchiuso.

La stessa posizione del momento intuitivo-soggettivo dell'arte è risultato, nella coscienza di questa posizione soggettivista, parziale. Anche nel suo primo muoversi all'interno del soggetto, i problemi dell'ispirazione, dell'atto creativo, della costruzione intellettuale e tecnica costituiscono, quando vengano rilevati dai piani esistenziali della realtà d'arte, problemi ben più complessi e variati di quanto l'eccessiva semplificazione crociana non lasci supporre.

Sono problemi che la riflessione pragmatica o filosofica delle estetiche degli artisti e degli studiosi francesi, che le scuole di psicologia tedesche ed ancora francesi e lo stesso pensiero anglo-americano, hanno ampiamente dibattuto, arricchendone la complessa fenomenologia.

A questi piani di realtà esistenziale rimanda dunque la posizione crociana per essere riaperta ed integrata da

una più completa e consapevole coscienza della tecnica artistica.

Poichè un atto estetico (di contemplazione, di costruzione dell'immagine) può ben essere "interno", ma un'opera d'arte è sempre e soltanto esterna, tra le "cose", nulla esistendo (sensibilmente) prima di essere fatta e concretata nella materia. Bisogna intanto dire che è questa materia fisica che sta di fronte all'artista, quando questi cerca la sua opera. E l'artista, come si mette al lavoro, la sente esterna e ne accoglie i problemi e li fonde coi propri, in maniera che le linee di forza di una idea prefissata (quando pure vi fosse) sono costrette a combinarsi con le altre provenienti dall'esterno e a dar luogo a nuove risultanti. Nasce allora un lungo periodo di lavoro intorno all'opera, quel "farsi" dell'arte, appunto, che presenta una nuova ricchezza di problemi quali le estetiche francesi e tedesche contemporanee allo svolgersi dell'idealismo italiano hanno, con ben altra premura e coscienza dei fatti più propriamente artistici, oltre che estetici, saputo impostare.

I pensatori anglosassoni, più particolarmente sensibili a questa assenza della natura dal mondo empirico, esterno, hanno più volte sottolineato questa strana riduzione dell'arte al suo puro elemento gnoseologico e soggettivo. Lo stesso H. W. Carr in *The Philosophy of B. Croce* tiene a precisare che «nel sistema di Croce l'arte è puramente e soltanto mentale e non v'è posto per un'opera d'arte esterna». Dewey parla di una riduzione dell'arte a presa di coscienza di «*states of mind*». E, soprattutto, il primo dei critici del crocianesimo, il Bosanquet, sin dal lontano 1915 (*The lectures on Aesthetic*) – e difendendo proprio una posizione idealista – con buone ragioni, ci sembra, già scriveva: «Dire che, dal momento che il bello implica una mente, esso è per questo uno stato interno e che il suo fisico incorporarsi (*embodiment* è termine caratteristico e fondamentale dell'estetica del Bosanquet) è qualcosa di secondario ed incidentale e meramente portato ad

attuarsi per riguardo della durezza e della comunicazione, questo mi sembra un profondo errore di principio, un falso idealismo»⁽¹⁾. Denuncia così, il Bosanquet, proprio all'interno dell'idealismo, una più articolata vita del reale nella sua stessa alterità oggettiva, specialmente per l'arte. «La cosa corporea aggiunge immensamente, alla pura idea ed alla fantasia, in ricchezza di qualità e di connessioni. Se noi proviamo a tagliar via il lato corporeo del nostro mondo, noi ci troveremo ad aver ridotto il lato mentale ad un mero nulla»⁽²⁾. E più tardi⁽³⁾ ancora trattando l'*Estetica* di Croce, ribadiva: «Respingere la funzione del corpo nostro e della natura non è onorare ma distruggere lo spirito».

Santayana, infine, che di idealisti se ne intendeva, li ha una volta definiti «*voracious thinkers*», pensatori voraci.

Ma la voracità del soggetto pensante non può in nessun caso esaurire la vita dell'arte, la sua storia completa.

Ribadendo una distinzione cui abbiamo già accennato, diremo che all'interno potremo trovare un movimento di contemplazione, un'insorgenza alla creazione delle immagini, cioè quello che può dirsi atto estetico (dal Baumgarten al Croce la storia dell'estetica è soprattutto l'esame di questo atto interno), ma che questo da solo non basta assolutamente a spiegare il fenomeno arte nella sua concreta complessità. Poichè esso straripa proprio verso un "esterno", sopra piani di realtà empirica, dove vivendo si argina e prende forma entro a masse concrete che gli si fanno incontro e, forti di una loro legalità autonoma, ne condizionano gli sviluppi; come se un'acqua sgorgasse improvvisa dal fondo di una conca

(1) B. Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetic*, Macmillan and Co., London, 1915, p. 240.

(2) *Ibid.*, p. 242.

(3) B. Bosanquet, *Proceedings of the British Academy*, IX, 1919-20, p. 272.

alpina e impetuosamente dilagando tutto intorno montasse lungo i dorsì anticamente modellati dei monti circostanti, per placarsi infine nello specchio limpido di un lago, che dal profondo ha tratto il gorgo della sua essenza, ma dalle modellazioni e dalle asperità geologiche preesistenti intorno ha dovuto necessariamente trarre la superficie formata in cui ci appare.

Ci è risultata più interessante invece la posizione del Gentile, perchè essa presenta in modo tipico le oscillazioni fenomenologiche della coscienza filosofica idealista di fronte al problema della tecnica artistica. Essa non si presenta come qualcosa da penetrare, da analizzare in sè e per sè, ma da giudicare e sistemare nel quadro generale già precedentemente dato. È un blocco di esperienza che questo tipo di coscienza filosofica riceve press'a poco dal senso comune ed introduce così com'è nel sistema generale dello Spirito.

Nasce allora un moto di rifiuto da parte di questo Spirito, che ben a ragione avverte qualcosa come l'intrusione di un elemento estraneo.

La coscienza filosofica di tipo idealistico non ha mai del tutto dimesso l'antico disprezzo platonico, sia pure nelle raffinatissime immanenze della cultura contemporanea, verso la fisicità materiale e l'operare in essa. La tecnica artistica, come opera reale di mondo e di intelletto, di contro alla assoluta libertà dei piani intuitivi (irrealizzanti) e razionali (transformanti), non può che configurarsi alla coscienza comune e filosofica – in ogni caso non attualmente artistica – come presenza e resistenza del mondo fisico di fronte alla assolutamente libera creatività dell'uomo ed insieme come l'atto finale più altamente celebrativo della condizionatissima creatività o poeticità dell'artista.

Sul piano di uno Spirito assoluto l'oscillazione esistenziale del fenomeno tecnico tra i due poli dell'uomo e del mondo non può che riflettersi come un'oscillazione diafa-

na di concetti e di giudizi tra i due contrapposti poli della necessità e della libertà.

* * *

Tanto l'attualismo del Gentile quanto lo spiritualismo del Croce ci han dato una certa analisi dell'atto estetico (del momento soggettivo, se ci siamo intesi sulle parole), ma rimane ancora da spiegare una serie non indifferente di problemi che l'arte (quello che tutti intendono quando parlano di arte, di artistico, ecc.), considerata sui piani di realtà empirica in cui vive, viene di volta in volta impostando.

Quindi, tenendo ferma la distinzione, che frattanto si è venuta evidenziando, tra ciò che è estetico e ciò che è artistico, ecco che l'analisi della posizione idealista ci rimanda alla necessità di considerare il rapporto arte-tecnica sopra vari piani di realtà empirica, continuando nel nostro esame fenomenologico del formarsi, nella coscienza attuale empirica e filosofica, del concetto di tecnica artistica.

Intraprenderemo perciò nella parte seguente un'analisi di vari piani di realtà empirica sopra ai quali l'arte trova una possibilità di svolgimento ed una condizione insieme, spingendo quindi il rapporto arte-tecnica a riflettervisi sopra per coglierne le reazioni.

L'analisi si rivolgerà dapprima sopra un piano di realtà naturale, per passare poi ad un piano psicologico, quindi ad un piano sociale ed infine ad un piano di cultura. Si tratta di piani di ricerca che sezionano a livelli diversi l'unità diveniente della realtà in atto, metodologicamente considerati separati, ma viventi delle loro connessioni.

In questo cammino ci sarà dato di incontrare la straordinaria ricchezza dei problemi di cui è fatta la vita artistica e di cogliere le prime grandi linee dell'oggettivarsi,

del “farsi” dell’arte, accortamente rilevate dal fiume silenzioso del suo movimento di oggetti e di segnali.

Questo ci porterà anche a rispondere a precise esigenze, diffuse nel nostro tempo, che il fisicalismo e lo scienziatismo pongono alla realtà d’arte.

Oggi, in arte, il momento puramente soggettivo, intorno al quale da due secoli a questa parte tanta estetica ha lavorato, non ha più quell’estrema e delicata importanza che aveva; il centro di interesse appare spostato verso i mondi della natura e dello spirito obiettivato, per intenderci. Per questo l’occhio estremamente inquieto e curioso del moderno ricercatore fruga impaziente nelle zone ancora buie dei processi di obiettivazione e si sforza di gettar luce sopra i segreti profondamente racchiusi nel prodursi genetico dell’opera d’arte.

Nessuno oggi andrà in fondo all’opera di un Van Gogh se non avvicinerà il suo lavoro con una simpatia intesa a cogliere il “modo” con cui il suo mondo, la sua vita, la sua società, e tutto questo fattosi mistico e razionalistico lirismo della forma e del colore, si viene traducendo nelle materie sensibili che usa e persino in certi accorgimenti tecnici ed in certi giri di pennello curiosissimi per l’espressività che presentano.

Ed il dire – quella nuvola, in quel tal cielo del tal pittore, è bella – non basta assolutamente più, perchè si vuol sapere in qual modo l’artista è giunto a quel grado di espressione. Ed il formalismo astratto ha ormai fatto il suo tempo e scoperto i suoi limiti proprio sul piano della critica.

Insomma, oggi ha preso sempre più rilievo l’osservazione che dentro i mezzi espressivi, considerato il loro movimento come il movimento stesso della tecnica, si annidano autentici segreti d’arte come dentro alle intelaiature cromate di una macchina nuova; sono essi che formano la gioia e la disperazione del lavoro artistico e sopra questi bisogna dirigere l’indagine.

PARTE TERZA

ANALISI
DI VARI PIANI DI REALTÀ ESISTENZIALE
DELL'ARTE COME TECNICA

CAPITOLO I

ARTE E TECNICA NEI RIFLESSI DI UN PIANO DI NATURA

La svolta di ricerca, alla quale le contraddizioni del soggettivismo idealistico ci spingono, anzitutto porta nel bel mezzo dell'esperienza di natura.

L'idealismo aveva, proprio sul terreno dell'estetica, provato tutte le difficoltà che gli derivavano dall'aver rifiutato e, meglio si direbbe, ingoiato la natura.

Quando il Gentile giunse alla *Filosofia dell'arte*, dimostrò tutta la sensibilità che poteva di fronte al problema artistico dibattendosi nella prigione dell'autocoscienza come in un carcere e, lavorando di paradossi (l'arte c'è quando non c'è; la natura come corpo, come sentimento che s'annulla mentre si pone) e di interne specificazioni e ritorzioni continue dei concetti, minacciò seriamente di frantumare l'unità stessa dell'autocoscienza e comunque denunciò la necessità, essenziale al campo della filosofia dell'arte, di reintegrare in tutta la sua potenza oggettiva non tanto il concetto ma l'esperienza di natura.

L'idealismo, come il mangiatore di chiodi e di lampadine delle vecchie fiere, aveva battuto le mani ad esercizio compiuto ed aveva mostrato al pubblico la bocca vuota: tutto sparito. Ma sfollata la gente, a tu per tu col silenzio severo della realtà delle cose, l'ammonimento che nulla era sparito risorgeva e l'interno disagio, gli urti, le punte degli oggetti, ripetevano continuamente il malinco-

nico ritornello che nulla, in realtà, era sparito, che il mondo, la natura, milioni di chiodi e di lampadine da ingoiare, d'oggetti d'arte e di paesaggi e di tramonti, compiuti nella loro ora, continuavano tranquillamente ed inesorabilmente ad esistere, ad essere, almeno quanto l'essere del pensiero e fuori dal pensiero. Un mondo con cui fare i conti. Un mondo che, ingoiato, non sparisce, risorge sotto altre forme oggettive. Il fondamento primo per ogni iniziale coscienza dell'arte ed a maggior ragione, quindi, della tecnica artistica. La natura.

Alla natura, dunque, come anche recentemente filosofi italiani come l'Abbagnano e lo Spirito ebbero a sostenere, la filosofia dell'arte deve ritornare, anche se con un criterio più organico rispetto ai passati naturalismi, tenendo fermo, cioè, un certo significato della "creatività" dell'arte, da un lato, e della "ricreazione" della natura nel pensiero, dall'altro.

Nicola Abbagnano aveva, già nel 1940-41, affrontato il problema con lo scritto: *L'arte e il ritorno alla natura* (pubblicato in *La vita dello spirito e il problema dell'arte*, Milano, Bocca, 1942). Dove per *ritorno alla natura* l'Abbagnano non intende affatto qualche storicistico modo di porsi dell'arte di fronte alla natura, ma «un movimento essenziale che si può presumere più o meno evidentemente, non sempre necessariamente, connesso con l'essenza stessa dell'arte» (1).

I termini di questo ritorno sono: un soggetto che compie il movimento del ritorno in quanto è nella natura ed è natura e che perciò, in questo atto, rivela a se stesso il proprio principio naturale e vi riconosce la propria essenza in quanto *ente sensibile*, in quanto sensibilità pura. Così il ritorno alla natura, come moto essenziale dell'arte, può attuare l'unica scelta per l'uomo, che deve «realiz-

(1) N. Abbagnano, *L'arte e il ritorno alla natura*, in *La vita dello spirito e il problema dell'arte*, Bocca, Milano, 1942, p. 15.

zarsi autenticamente come natura» per un impegno di tutta la problematica dell'esistenza come tale. A questo punto la concezione dell'Abbagnano tocca un'originale precisazione della tecnica come l'impegno stesso dell'arte, sul piano esistenziale, di produrre l'oggetto, l'opera. Essa è, perciò, «il momento oggettivo necessariamente incluso nella sensibilità pura» ⁽²⁾, non già un puro accessorio o un mero conseguente, ma la polarità necessaria ed oggettiva dello stesso costituirsi essenziale del farsi dell'arte.

Riprendendo il problema una decina d'anni più tardi in una chiave che potrebbe dirsi più decisamente fisicalista (o comunque d'influenza organicista), l'Abbagnano può meglio precisare questo rapporto in cui l'arte intrinsecamente si pone con la natura.

Ed anzitutto sono rilevanti due concetti: il primo, quello di natura, determinato come «ogni campo di ricerca ed ogni dominio di realtà che sia accessibile ai mezzi di osservazione di cui l'uomo dispone» ⁽³⁾, disegna la coscienza dei pericoli di una interpretazione dogmatica o metafisica nell'assumere o nell'interpretare questo concetto sempre nuovo di natura ed insieme il tentativo di sbloccarlo da tali limiti; non solo, ma assume il termine di natura nel senso stesso in cui lo assume la fisica contemporanea e, quasi si direbbe, operazionistica. La natura allora, come ogni altro concetto, non si definisce in termini di eterne proprietà ma di operazioni sperimentali, ricerca, costruzione. Questa che noi stimiamo come l'unica definizione oggi attribuibile al termine natura, reintegra – naturalmente, diremmo – la cosiddetta creatività, sia pure nei limiti del «*natura non nisi parendo vincitur*» di Bacone – del soggetto-artista. Ed ecco, infatti, l'Abbagnano accennare ad una rivalutazione, per noi veramente importante, di tutta l'obiettività sociale, cul-

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 24.

⁽³⁾ N. Abbagnano, *Arte e Natura*, Galleria, I, 1953, p. 5.

turale, stilistica e tecnica, come il piano della relativa e storica uniformità – ed anche, vorremmo insistere, comunicabilità – sotteso al continuo stimolo di novità e di reinterpretazione linguistica col quale la natura agisce nell'arte.

Ugo Spirito, a sua volta, in una conferenza tenuta a Milano (il 7 maggio 1953) per l'Istituto di Filosofia, parlava di un fare dell'uomo e quindi dell'artista che è creazione con la natura e nella natura, e poneva la storia dell'uomo come sviluppo di un processo continuo con la storia della natura, criticando come orgoglio e presupposto antropomorfo la concezione di una natura *altro* dall'uomo. Rivendicava con decisione, lo Spirito, in quella circostanza, anche i diritti del bello di natura (del quale dovremo parlare più avanti) ed in sostanza portava innanzi, per quanto ci è sembrato, posizioni che già si eran fatte emergenti con *La vita come arte* ⁽⁴⁾, dove Ugo Spirito già vedeva nell'arte come senso immediato, più ricco della mediazione, qualcosa che attingeva l'universale presente «per cui il di qua e il di là della ragione, la natura e la divinità debbon finire, per confondersi e coincidere nel mondo dell'arte» ⁽⁵⁾. La vita come arte, infine, era la vita che, quale natura e coscienza, si delineava, attraverso i suoi punti culminanti, come il senso compiuto dell'universale, altrimenti inattingibile ed inesenziabile.

Per cui, come si vede, non sono mancate le spinte a riprender contatto con un piano di naturalità dell'arte, anche in Italia.

Sopra un piano di natura, l'arte è, anzitutto, istinto tecnico, viene a coincidere con i modi della tecnica artistica, sorge come costruzione ed azione secondo l'intenzionalità produttiva della natura e ne significa il compimento dei disegni: per cui i fondamenti dell'arte vengono a trovarsi

⁽⁴⁾ U. Spirito, *La vita come arte*, Sansoni, Firenze, 1943.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, p. 51.

sul terreno dell'istinto e della comune esperienza. L'arte trova per queste vie il suo reintegrarsi con tutta la pulsante vita dell'universa natura. E questo è il mondo dei poeti filosofi o dei filosofi poeti, di Jean-Marie Guyau e di George Santayana: oppure il mondo dei filosofi dell'esperienza totale, di John Dewey.

Nella sua *Reason in art*, il Santayana definisce le arti come «istinti elaborati e coltivati attraverso le manifeste, creative abitudini acquistate nella luce della ragione»⁽⁶⁾. Egli parla, per l'arte, di automatismi istintivi i cui scopi vengon «occasionalmente portati a coscienza» e di istintive intenzionalità organizzate secondo un'economia razionale.

Intesa così la ragione, come questa superiore forma di organizzazione – che è al tempo stesso il moto e la guida di tutta la vita verso la felicità – essa è, per ciò stesso, il principio dell'arte e della felicità insieme. L'armonia, che è in ogni punto un risultato ed un fine, costituisce un appropriato ideale per l'infaticabile costruirsi dell'universo in ogni punto. In ogni punto la “mente plastica” disegna una sua strada certa per ogni cosa e per ogni situazione. In ogni punto l’“intelligenza” – dice il Santayana – assicura un risultato felice perchè legge nel cuore del mondo ed avendone decifrate le leggi e le spinte latenti dà corpo al liberarsi dell'ideale e fisica forma nel punto giusto. Per questo il peggior nemico che l'armonia possa avere è la precipitosa sistemazione di un risultato, quando cioè si affretta la chiusura senza aver tenuto conto delle forze essenziali in atto, senza badare di portarle al compimento che la loro intensità e direzione richiedevano. Concetti che ritorneranno nel Dewey (*Reason in Art* è del 1905; *Art as Experience* è del 1934) ed è pure del Santayana un altro caratteristico concetto deweyano: se la rottura dell'armonia, del bello, dell'arte e quindi della

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p. 5.

felicità avviene quando si trascura, si disprezza o si precipita il naturale svolgersi di un'esperienza, solo l'avvento di società razionali, dice il Santayana, o di società dove lavoro e gioia, mezzi e fini, utile e piacevole cessano di vivere separati nell'artificio sociale e trovano il loro punto di fusione, come dice il Dewey, solo l'avvento, cioè, di società in cui natura e intelligenza filano il perfetto accordo di ritmi e di fini può garantire il sorgere di arti grandi e potenti in mezzo a popoli che, attraverso l'arte, in tutta la loro vita danno e ricevono felicità.

Sul piano naturale, dunque, l'arte denuncia le sue origini gloriosamente utilitaristiche e mostra i suoi concreti legami col concetto di razionale felicità, di "ordine felice", per usare un termine rimasto anche nell'esperienza comune ad indicare il naturale e razionale legarsi e sistemarsi di un insieme di parti cospiranti in un tutto. C'è un'arte nello sport come nella chirurgia, nell'amare come nello stare a tavola, per cui si dice che quel grande calciatore è un artista come lo è quel tal chirurgo e come lo può essere un dongiovanni, un *dandy* e, perchè no, un pentolaio. Non v'è nulla di strano in tutto questo e neppure v'è l'uso di un traslato o di una metafora. Se mai, a ben guardare, il traslato sorge proprio quando il termine arte viene usato per indicare la complessissima e totale attività estetico-artistica nelle cosiddette arti belle o addirittura un'Arte con la maiuscola relegata nel regno delle pure essenze metafisiche. In ogni caso qui, sul piano esistenziale della natura, arte è, per ora, costruzione istintiva-intelligente in tutto identica alla tecnica artistica, è la tecnica artistica stessa nel suo primo porsi. Che pone al tempo stesso, in questo punto, la famosa questione del bello di natura.

L'idealismo aveva negato, ed in modo definitivo pareva, il concetto di bello di natura. Certo ha servito a metter sull'avviso chiunque tentasse un'immediata quanto ingenua identificazione del bello di natura con il bello d'arte. Ma, se s'intende per bello un risultato, anzi il risultato

dell'operare artistico, davvero, dopo quanto si viene dicendo, possiamo escludere che esista un bello in natura? Evidentemente il problema risorge. Se l'uomo fa arte non contro o fuori natura, ma nella natura ed in quanto è natura, l'arte appartiene, graduazione quantitativa a parte – ben s'intende – anche alla natura, cioè alle sue leggi ed ai suoi fini, almeno allo stesso diritto sostanziale per cui appartiene all'uomo. La diversificazione dovrà farsi, ma non si potrà fare la distinzione qualitativa e per essenza – a meno di tornar ad estromettere (ed in ogni caso lo si potrà fare solo in linea di principio) l'uomo dalla natura, da sempre e per sempre. Cosa che, come già s'è detto con l'idealismo e meglio si vedrà, tra l'altro non giova allo studio di un'intera comprensione dei fenomeni artistici.

Quando Herbert Read va in cerca di un'obiettiva definizione dell'arte, a sua volta è alla natura che si rivolge. Esaminata l'impossibilità di fondare una qualsiasi definizione dell'arte sopra qualche criterio soggettivo, come fosse quello del gusto personale, del piacente, conclude: «Ciò che dobbiamo trovare, perciò, è una pietra di paragone fuori dalle peculiarità individuali degli esseri umani e la sola pietra di paragone esistente è *la natura*. E per mezzo della natura noi comprendiamo l'intero processo organico della vita ed il movimento che si esplica nell'universo; un processo che include l'uomo, ma che è indifferente alle sue generiche idiosincrasie, alle sue reazioni soggettive e alle sue variazioni temperamentali» (7). Così egli perviene a definire la forma come il risultato di un processo di modellazione, come figura plasmata (*shape*). Assume forma – dice il Read – ciò che «prende figura» (*take shape*). «La forma dell'opera d'arte è la figurazione che ha preso». Queste forme sono le

(7) H. Read, *Education Through Art*, in *A Modern Book of Esthetics*, New York, 1952, p. 23.

medesime, fundamentalmente – cioè nelle loro leggi di sviluppo – nell'arte e nella natura; «le forme elementari che gli uomini hanno istintivamente dato alle loro opere d'arte sono le stesse forme elementari che esistono in natura»⁽⁸⁾. Ed attraverso un cammino ben noto⁽⁹⁾ viene postulata l'ipotesi, già tipica della nostra cultura rinascimentale e non priva di conforti sperimentali, che una legislazione delle forme sia già in atto nella natura come nell'uomo: anzitutto *come la convenienza ottima* delle parti nel tutto e, quindi, nella dinamica di formazione, come l'atto dell'*accrescimento armonioso*. È noto come M. Ghyka, riprendendo gli studi sulla *divina proporzione* del nostro Fra Luca Pacioli, ampliasse l'esame della statica e della dinamica delle forme in natura e nell'arte come matematicamente e geometricamente fondate, dalle gambe anteriori del cavallo all'indice della mano umana, alle triangolazioni ed agli sviluppi di crescita a spirale (come nelle ammoniti), fino alle più complesse forme pentametriche organiche e inorganiche, sopra un unico modulo di variazione lineare od angolare e di deviazione accrescitiva costituito dal numero di costante determinato dal rapporto di sezione aurea (1,618...).

Senza ora voler discutere queste precisazioni che implicano un'antica simbolica universale dei numeri, rimasta come comunione diretta e mistica nel mondo e nelle arti asiatiche e già orientata da Pitagora (e sempre più nel mondo occidentale) verso una scienza universale delle forme, notiamo la ripresa del medesimo tema nel Read quando scrive: «Noi possiamo avventurare la conclusione che non v'è una forma in natura che non sia dovuta all'operazione di leggi meccaniche sotto l'impulso dell'accres-

⁽⁸⁾ *Ibidem*.

⁽⁹⁾ E del resto chiaramente espresso nel volume di M. C. Ghyka, *Esthétique des proportions dans les arts*, Gallimard, Paris, 1927.

scimento»⁽¹⁰⁾, dopo aver esplicitamente accennato proprio alla Sezione Aurea.

Rimane, tuttavia, ancora da chiederci: convenienza *ottima* delle parti nel tutto, accrescimento *armonioso* delle forme naturali ed artistiche; non stanno forse quell'*ottima* e quell'*armonioso* ad indicare il rientro trionfale della soggettività giudicante? Senza dubbio i termini sembrano presupporre ciò. Ma resta da vedere fino a che punto tali termini non rimangano significanti, certo spogliati di ogni elemento di valore inteso come dover essere e come trascendimento del puro esserci, anche sul piano estetico della presenza esistenziale. In Italia, giunti a questo punto, non è possibile ignorare una delle più vigorose estetiche antiidealistiche della cultura contemporanea: quella di Adelchi Baratono.

Il Baratono, tutto inteso a battersi per la difesa del mondo della presenza sensibile e della immanente presenza nel sensibile in quanto tale del valore estetico, dopo aver criticato il soggettivismo idealistico e romantico, affrontava ancora una volta nella sua ultima opera pubblicata questo problema e scriveva: «Quando però ci riesca di svincolarci dal fascino dell'idealismo, ci dovremmo accorgere che la filosofia estetica ha spostato il problema dell'arte dal campo della forma sensibile, in cui il valore del bello *esiste* (è presente), al campo dello spirito, della "immagine creatrice", del "genio poetico", che ne sarebbe la causa occulta, dimenticando che, se mai, è l'arte in effetto, il suo farsi reale (come tecnica d'arte) quello che prova il genio e non viceversa. Il criticismo filosofico *doveva* dedurne tutti gli altri valori trascendentalmente, dallo spirito puro, giacchè quei valori (il vero e il bene, il giusto e il santo, ecc.) *ci debbon essere a priori* perchè si possa giudicare della realtà, bontà, giustizia, religiosità di una cosa o di un'azione: essi non valgono in quan-

⁽¹⁰⁾ H. Read, *Education through Art*, cit., p. 28.

to esistenze empiriche, ma in quanto principi e norme per conoscere e per agire in queste. Il valore estetico è, invece, valore sensibile, valore che esiste di fatto e non per un fondamento logico e pratico cui si debba riportare, come vide il Kant, rimanendone imbarazzatissimo»⁽¹¹⁾. La filosofia, dunque, proprio partendo dalla terza critica kantiana (come il Baratono fa), deve rovesciare la propria direzione metafisica se vuol provare l'esistenza dei valori, scendere dalla trascendenza al sensibile e qui, come in un'*esperienza pura*, riconoscere nel valore estetico, presente e non rappresentante, la prova stessa e il fondamento nel suo esistere di tutti gli altri valori. Per questo il bello di natura, pur diversificandosi dall'arte («Il passaggio dal bello di natura all'arte è dunque il passaggio dalla esistenza di una forma già data alla ricerca costruttiva di nuove forme poste come fini del pensiero, per far loro esprimere i valori, che ne divengono i contenuti») ⁽¹²⁾, riacquista in questa estetica tutta la sua importanza di fondamentale concetto filosofico: «Se riflettiamo sul bello di natura troppo frettolosamente messo in soffitta dall'estetica contemporanea, ci avviamo a comprendere quell'unità metafisica di *esistenza* e *valore*, che è l'ultima meta della filosofia» ⁽¹³⁾. Il bello di natura di fatto esiste come tale, come forma sensibile, ed anzi esso diventa la rivelazione di un'implicanza metafisica di soggetto ed oggetto nel sensibile (nel senso di Berkeley), diventa la rivelazione metafisica stessa dell'essere sensibilizzatosi nel linguaggio eidetico della forma, l'unico modo di farsi presente in un concreto esistere dell'essere tutto, come mondo e come valore. Trascurando ora di vedere ciò che altra volta abbiamo rilevato ⁽¹⁴⁾, come possa

⁽¹¹⁾ A. Baratono, *Arte e Poesia*, Bompiani, Milano, 1945, pp. 150-1.

⁽¹²⁾ *Ibid.*, p. 15.

⁽¹³⁾ *Ibid.*, p. 14.

⁽¹⁴⁾ Cfr. D. Formaggio, *Recensione a "Arte e Poesia"*, "Studi Filosofici", II, 1946.

questa posizione sensista concludere poi, attraverso Kant e Shaftesbury, ad una metafisica caratteristicamente platonica, e fin dove questa risoluzione possa oggi dirsi soddisfacente, riteniamo tuttavia che questa rivendicazione dell'oggettivo esserci del valore formale ed estetico (noi diremmo piuttosto tecnico-costruttivo e dunque artistico, distinguendo nettamente, come stiamo facendo, arte da poesia e da bello) all'interno del piano stesso dell'esistenza, sia già una prima risoluzione del dubbio che prima avevamo sollevato circa la *ottima* ed *armoniosa* complessione delle forme naturali.

Certo che, tornando a puntare lo sguardo su questo concetto di forma, di indubbia insorgenza naturale, ci si accorge che il residuo soggettivo non appare ancora del tutto escluso dalla sua determinazione. E, di fatti, non rimane escluso. A nostro modo di vedere, una volta posto il soggetto all'interno di un'esperienza diveniente che è nello stesso tempo natura e soggettività, reintegrata cioè, dopo l'esilio idealistico-soggettivistico, la natura nei suoi diritti originari e l'uomo – e quindi l'arte – nel tutto naturale dentro il quale si svolge e fuori dal quale non si sa che cosa sia (se non quel *nulla* di cui parlava Bosanquet), è questione non più di alterità tra soggetto e mondo, tra forma e materia, tra libertà e necessità, ma di un unico processo che media e continuamente scioglie le alterità dualistiche in un continuo divenire delle forme. Si vedrà poi che una delle fondamentali funzioni della tecnica artistica consiste precisamente in questa mediazione. Notiamo di passaggio che recentemente anche l'estetica di uno dei maggiori critici angloamericani, *The meaning of beauty* di Eric Newton ⁽¹⁵⁾, dedicava un capitolo al concetto di natura in rapporto all'arte e notava a sua volta che la natura è una «collezione di fenomeni», quella stessa che studia lo scienziato. Lo scienziato studia la vita in quanto

⁽¹⁵⁾ E. Newton, *The Meaning of Beauty*, L. G., London, 1950.

sistema di fatti, lo studioso d'estetica in quanto valore di una vita vissuta e goduta. E tuttavia questo sistema di fatti possiede leggi ed organizzazioni di forme che creano gradi diversi di bellezza naturale. Per cui John Ruskin poteva cogliere un certo tipo di bellezza in natura e nel paesaggio, dai torrenti ai picchi rocciosi, ai fiori, alle vecchie case screpolate e a certi comignoli che quasi fan da passaggio – come opera non volutamente estetica dell'uomo, patinata e costruita com'è dal tempo e dal caso degli eventi naturali – verso il bello d'arte. Il Bello di natura, dice Eric Newton, esiste e può risultare da una geometria universale («L'origine della bellezza è unicamente fondata sopra uno studio della divina geometria») ⁽¹⁶⁾ e addirittura da un "comportamento" della natura per cui si distingue dal Bello d'arte, che si originerebbe invece dalla riflessione che l'uomo compie, come atto d'amore e d'intelligenza, sopra queste matematiche costruttive che la Natura pone in atto: «Beauty in Nature is a product of the mathematical behaviour of Nature, which in its turn is a product of man's love of, based on his intuitive understanding of, the mathematics of Nature» ⁽¹⁷⁾. Lo stesso autore in *Pittura e scultura in Europa* ⁽¹⁸⁾ aveva già accennato al fatto che nell'attività artistica confluivano senza alcuna possibile distinzione analitica l'immaginazione e la tecnica. Ma un cenno verso un'autonomia di piano della tecnica artistica compare nel *The meaning of beauty*. Qui troviamo che il *medium*, cioè il processo tecnico «ha una volontà sua propria, un comportamento che gli è naturale, col quale l'artista deve fare i conti» ⁽¹⁹⁾. Così vi è un

⁽¹⁶⁾ «The origin of beauty is only to be found in a study of God's Geometry», *ibid.*, p. 25.

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, p. 27.

⁽¹⁸⁾ E. Newton, *Pittura e scultura in Europa*, a cura di P. D'Ancona, Tarantola, Milano, 1947.

⁽¹⁹⁾ E. Newton, *The Meaning of Beauty*, cit., p. 76.

comportamento della tecnica, il quale evidentemente trae le sue leggi dal comportamento dell'organizzazione naturale, che l'artista non può ignorare; deve anzi cercare di fonderlo con i propri disegni, compiere un'adeguazione continua, per suo mezzo, tra progetto e risultato. La tecnica detta le sue leggi naturali all'artista ed entra con lui in composizione nell'opera d'arte. La sottile rete degli scambi, dice il Newton, che corrono tra le immagini mentali e le forme concrete (secondo natura) non è perseguibile dall'analisi. Pure, se un'analisi psicologica è destinata a portare scarsi risultati, un'analisi storica può portare lontano. Lo stesso Newton accenna all'importanza storica del fatto che un semplice mutamento del *medium* tecnico sulle sue basi naturali, com'è quello del passaggio sulla fine del '400 in Italia dal colore a tempera al colore ad olio, può portare come conseguenza progressiva la modificazione della visione e quindi delle forme. Ma qui il motivo naturalistico va ad intrecciarsi con il motivo culturale e sarà seguito più avanti.

Importa ora rilevare che, frattanto, il problema della tecnica artistica è apparso strettamente legato al problema della forma. Anzi di una "vita delle forme", nel senso che questo concetto ha assunto dopo gli scritti del Focillon.

Henri Focillon, sensibilissimo storico dell'arte e autore di alcune fondamentali riflessioni nel campo dell'estetica francese contemporanea, figlio di un *graveur robuste* nello studio del quale aveva appreso «a toccare gli strumenti con piena padronanza, a riconoscerli, a nominarli, a manovrarli, ad amarli», tentato «dai segreti della materia e dell'attrezzo», giunse direttamente alla conclusione della transubiettività dell'arte come materia e forma, materiale e biologica, della vita, come tecnica dell'interna ed autonoma vita delle forme. «Finchè l'arte si limita agli stati di coscienza, alle idee generali, essa non è che una cieca agitazione sepolta nell'intelligenza. È necessa-

rio che essa penetri la materia, che l'accoglia e si faccia accogliere da lei, non per via di fredde ricerche, ma per mezzo di un possesso galvanico» (20). Giunse così a quel prezioso volumetto che è la *Vie des formes* (21). Presentandone nel 1945 la traduzione italiana, il Baratono con vero entusiasmo ascoltava salire da questo volumetto «così piccolo di mole e così denso di idee» il palpito vivente della creativa obiettività delle forme ed insieme si allietava «nel potere confermare con l'autorità del Focillon la possibilità di un'estetica della pura forma sensibile» (22).

Finalmente un'estetica «aderente all'arte in quanto tale, senza disperderla, col pretesto di unificarla, nei vaghi concetti di "fantasia creatrice", di "attività spirituale", di "sentimento" e "poesia" o di altri analoghi miti...» (23).

«La vita è forma – afferma il Focillon – e la forma è il modo della vita» (24). La forma non è pensiero, anzi: «Per esistere bisogna che si separi, che rinunci al pensiero, che entri nell'estensione, bisogna che la forma misuri e qualifichi lo spazio. In questa stessa esteriorità risiede il suo principio interno» (25). Essa non è immagine nè segno, poichè non rimanda ad altro da sè, si propaga in tutta la natura e nell'uomo, nello spazio e nella materia come nello spirito ed è la curva di ogni atto, senza per questo essere puro contorno o diagramma, dal momento che essa continua a divenire in tutta la sua autonoma pienezza.

(20) H. Focillon, *Tecniche et sentiment*, Laurens, Paris, 1919, p. IV.

(21) A. Baratono, *Introduzione a H. Focillon, Vita delle forme*, Minuziano, Milano, 1945.

(22) *Ibid.*, p. 9.

(23) *Ibid.*, p. 8.

(24) *Ibid.*, p. 53.

(25) *Ibid.*, p. 54.

La forma è metamorfosi continua ⁽²⁶⁾. Il mezzo di maieutizzare questo processo genetico delle forme è la tecnica, una tecnica che non è precettistica libresca, non è automatismo di mestiere, non è ricettario, ma azione sottilmente qualitativa e diveniente, «il puro strumento della forma» ⁽²⁷⁾; essa è un movimento creatore intrinseco allo stesso sviluppo biologico delle forme, nel loro sollevarsi e lievitare, splendidamente inutile in centro al cuore interessato della natura come un gioco di geometrie che zampilla dall'interno della geometria.

Così che privilegio dell'architettura non è di costruire chiese o abitazioni, dice il Focillon: «ma di costruire secondo un mondo interiore che si misura lo spazio e la luce secondo le leggi di una geometria, di una meccanica o di un'ottica che sono necessariamente implicite nell'ordine naturale, ma di cui la natura non si serve».

La dialettica oggettivazione dei fatti artistici, e quindi la tecnica artistica, implica tutta una sapienza di ordini naturali *di cui la natura non si serve* o, meglio, che la natura adopera secondo una diversa strumentalità, secondo un diverso rapporto mezzo-fine, rispetto all'artisticità.

Ci si domanda allora: come può esser considerato un differenziarsi di ciclo dell'artisticità operante come tecnica artistica, quando questa sia vista nello sviluppo generale dell'esperienza?

Ecco gli interrogativi che si pongono ora davanti alla coscienza filosofica. Interrogativi ai quali la coscienza filosofica ha già cominciato a rispondere con due tra le maggiori opere del pensiero contemporaneo: *Experience and Nature* (1926) e *Art as experience* (1934) di John Dewey.

⁽²⁶⁾ Anche recentemente un interessante richiamo alla metamorfosi delle forme, intesa come trama della comunicazione, è stato fatto da Enzo Paci nello scritto *Arte e Comunicazione* in *Galleria*, II, 1953.

⁽²⁷⁾ H. Focillon, *Vita delle forme*, cit., p. 128.

Anche il pensiero del maggiore dei filosofi americani (un pensiero tra i più ricchi e tra i più validi nella filosofia del nostro tempo) si pone fondamentalmente come un naturalismo; articolatissimo e moderno, ma naturalismo.

La natura riprende nel Dewey il suo significato di realtà operante per forme. Forme che essa implica e svolge in sé come valori, appunto, e come fini. Così la teoria dei valori non solo non dovrà opporre il valore all'esistente, separare per intrinseca qualità i due termini come due sostanze, ma dovrà far rientrare il valore nel processo stesso della natura. Soltanto bisogna fare una diversione dal pensiero greco, dice il Dewey, per quello che riguarda l'ottimismo finalistico che pone come termine ultimo la perfezione del valore, il Bene-Bello-Vero.

«Pure, se dobbiamo ricorrere ai concetti greci, il ritorno dev'essere un ritorno con una differenza. Si deve abbandonare l'identificazione dei fini naturali col bene e con la perfezione; e si deve riconoscere che un fine naturale, a parte il tentativo di scelta, non ha nessuna intrinseca qualità elogiativa, ma è il termine che scrive la parola *finis* a un capitolo di storia scritto da un mobile sistema di energia. Il fallimento dovuto all'esaurimento costituisce un fine tanto quanto il trionfo; la morte, l'ignoranza, sono finalità quanto la vita» (28).

La natura, dunque, è un continuo aggiustamento di vari sistemi di energia che entrano in cooperazione od in collisione, che si intersecano in modo non sempre prevedibile, per cui l'ordine, la sicurezza, la forma, nascono dall'indeterminatezza e dalla precarietà di ogni cosa.

L'esperienza, in questo processo, diventa la storia fenomenologica degli eventi naturali nel loro rivelarsi attraverso lo sperimentare umano ed implicante l'atto medesimo dello sperimentare. Quindi non è il contenuto oggettivo

(28) J. Dewey, *Esperienza e Natura*, a cura di N. Abbagnano, Paravia, Milano, 1948, p. 147.

vo del conoscere e del filosofare, ma il metodo stesso della ricerca scientifica e filosofica.

Sempre in questo processo, l'arte (anche per il Dewey nettamente distinta dall'estetico come il fatto costruttivo dal meramente contemplativo) «è la continuazione, attraverso scelte e accomodamenti intelligenti, delle tendenze naturali degli eventi naturali»⁽²⁹⁾. Si tratta di uno sviluppo emergente dell'esperienza che delinea il compiersi del significato, l'intelligenza essendo appunto il presentarsi dei significati, prospettati nella loro immediata godibilità.

Così l'arte conclude, come il culmine della natura e dell'esperienza, in godimento immediato, la completa adeguazione ed unificazione dei mezzi in fini, delle materie nelle forme, del lavoro in gioia, verso cui tutto il processo tende. «Gli utilitaristi si sono dati molto da fare, ma non hanno mai detto che l'uomo è rivolto alla gioia come i gigli dei campi»⁽³⁰⁾. L'esperienza umana allora mostra, tra le sue prime preoccupazioni, tutta una tecnica artistica riposta nell'atteggiarsi delle prime forme d'arte, «l'ornamento, la danza, il canto, la pantomina drammatica, il raccontare storie e il rappresentarle». È la fase primigenia, in cui la tecnica artistica vive ancora tutta avvolta nel puro piacevole, nella consumazione diretta, quasi confusa con l'autoformarsi delle forme e dunque come oscura scienza delle forme.

Notiamo di passaggio che un altro rilievo importante circa l'autoformatività della forma è stato compiuto da F. H. Heinemann⁽³¹⁾: il quale, dopo avere per il II Congresso di Estetica e Scienze dell'Arte a Parigi, nel 1937, formulato alcune tesi e postulati per un'estetica scientifica, nel suo *Essay* del 1949, dopo aver criticato l'insufficienza del

⁽²⁹⁾ *Ibid.*, p. 143.

⁽³⁰⁾ *Ibid.*, p. 39.

⁽³¹⁾ F. H. Heinemann, *Essay on the Foundation of Aesthetics*, Paris, 1949.

crocianesimo e delle estetiche che si fissano alla formula "l'arte è l'espressione di un'emozione", introduce il concetto di *forma formante*.

Noi pensiamo che anche la forma formante dovrebbe essere, in ultima analisi, ricondotta come essenziale esperienza, alla tecnica. Veramente l'Heinemann sostiene che è «la mente umana come principio di formazione», ma per subito precisare che questa mente non è affatto «una sostanza metafisica, ma come una X incognita che trasforma la materia informe in un tutto formato»⁽³²⁾ e però, precisamente, l'atto che noi stiamo analizzando come tecnica artistica. Tanto più che l'Heinemann distingue tra *forma formans* e *forma se formans*, tra forma formante e forma autoformantesi come natura, riconducendosi così a postulare a sua volta quel fondamentale aristotelismo al quale, come già s'è visto, pur con logica ammodernata, sembra che la riflessione sull'arte non possa fare a meno di ritornare.

La forma, cioè, non preesiste platonicamente, ma esiste; emerge coesistenzialmente all'esistente. Per contro, però, la forma non può neppure essere dissolta nelle pure relazioni degli empiristi, proprio in quanto si esistenza⁽³³⁾. Si potrebbe così profilare l'ipotesi di un medesimo autogenerarsi in natura della tecnica. Ipotesi alla quale lo stesso Heinemann sembra accennare quando scrive: «*Forma se formans* è tale forma che accade nell'esistente come il risultato di un processo naturale operante nella sfera del mondo materiale o del mondo spirituale». E aggiunge subito dopo: «La loro formazione non è governata dalla coscienza»⁽³⁴⁾.

Tra gli studi più recenti a questo proposito, una fenomenologia ben più ricca e complessa si ha, in Italia, negli scritti di Luigi Pareyson.

⁽³²⁾ *Ibid.*, p. 11.

⁽³³⁾ Cfr. *ibid.*, p. 15.

⁽³⁴⁾ *Ibid.*, p. 14.

Luigi Pareyson scorge il principio di autonomia dell'attività artistica nel «formare per formare», cioè in un'operazione di «pura formatività», che si erige come fine proprio dell'arte.

Questa formatività assume un suo “modo” nella spiritualità che la attua e per essa lo spirito si fa stile. A questo punto il Pareyson fa intervenire, con sottile analisi, la necessità tutta artistica che la spiritualità si estrinsechi in una materia resistente e fisica: «Alla formatività che voglia essere pura e specificarsi nell'arte non rimane dunque altra materia da adottare che la materia propriamente detta: materia schietta e genuina, e cioè materia fisica e resistente; perchè solo così la forma sarà veramente forma e nient'altro che forma» ⁽³⁵⁾.

Precisando ancora che tale estrinsecazione fisica «non è solo la accentuazione dell'aspetto esecutivo e realizzativo che inerisce a ogni forma, anche in altre operazioni spirituali, ma è essenziale alla stessa operazione artistica, perchè la formatività riesce ad essere pura, e cioè a formare forme che non siano che forme e che esigono di essere considerate solo come forme, soltanto se è formazione di una materia fisica, dato che solo la materia fisica, una volta formata, è, essa stessa, forma e solo forma» ⁽³⁶⁾.

Qui si può dire che sia stato toccato uno dei più vivi centri di sviluppo del problema della tecnica artistica.

Sembra infatti che, ove si conducano a fondo le implicazioni intrinseche alla pregnante proposta del Pareyson – che «solo materia fisica», in quanto propriamente (e cioè in se stessa) formata, può essere *solo* forma, vale a dire arte – si debba scorgere il prepotente levarsi di un operare tecnico-stilistico già celato nelle fibre della fisicità diveniente ed interamente oggettivato, grazie all'intenzione for-

⁽³⁵⁾ L. Pareyson, *Stile, contenuto e materia nell'arte*, “Filosofia”, aprile 1953, p. 214.

⁽³⁶⁾ *Ibidem*.

mativa dell'artista, nell'opera quale «materia formata».

Certo s'annodano in tale gravidanza molti interrogativi che rimangono oscillanti nello sfondo. Così, mentre non si può che pienamente consentire all'analisi, fenomenologicamente viva e attenta al concreto operare artistico, che il Pareyson fa seguire alla proposta che prima abbiamo isolato⁽³⁷⁾, tanto da poter dire che ancora forse da noi non s'era avuta una così sensibile e precisa importazione del problema artistico della materia, più difficile appare la definizione di quella «pura formatività», di quella sola forma in cui processo e opera d'arte consisterebbero.

È vero che già prima, in un precedente studio⁽³⁸⁾, il Pareyson ci rendeva avvertiti della complessa fenomenologia di un operare formante e formato della forma⁽³⁹⁾ per una sua «riuscita», attraverso un «tentare» pieno di svolte, di trovate e di disperazioni che l'artista vi esercita concorrendo, in univoco cammino, all'autoformarsi delle forme. Un tentare, dunque, che è uno scegliere ed un lasciarsi scegliere, un far emergere dalle infinite possibilità formali delle materie questa sua forma e non un'altra, secondo una legge di organizzazione che è quella della forma, ci dice il Pareyson.

Ed anche qui, dunque, riappare l'oscillazione che è di tipo metafisico tra la individua libertà spirituale dell'artista, che si impronta in stile, e l'inderogabile necessità fisica della autoformatività delle forme.

Certamente questa è la difficoltà estrema di ogni estetica che voglia giustificare l'oggettività tecnica o stilistica dell'operare artistico, nè si tratta di optare, evidentemente, tra natura e uomo e neppure semplicemente di mediare un'alterità sostanziale.

⁽³⁷⁾ Cfr. *ibid.*, pp. 214-26.

⁽³⁸⁾ L. Pareyson, *Formazione dell'opera d'arte*, "Filosofia", gennaio 1953.

⁽³⁹⁾ *Ibid.*, p. 89.

Il Pareyson propone la soluzione dell'univocità di cammino tra il cercare dell'artista e il trovarsi della forma, ma il nodo intreccia due corde i cui capi sprofondano in mondi non solo metafisicamente eterogenei, ma che praticamente e, perciò artisticamente, continuano a fronteggiarsi in una estraneità che, a nostro vedere, disegna una difficoltà notevolmente difficile da superare.

Difficoltà, del resto, che si profila continuamente anche al fondo della nostra ricerca e che, al di là dell'adesione al pensiero di Dewey che stiamo per dare, dovremo solo in una seconda fase, una volta risaliti dai piani esistenziali della ricerca ai problemi della forma e della comunicazione, interamente e frontalmente affrontare.

Altro non resta dunque, per ora, che tornare ai concetti deweyiani di esperienza, di natura, di arte, all'interno dei quali dovremo constatare un analogo difficoltoso porsi del medesimo quesito, anche se su piani di indagine assolutamente diversi.

Così, tornando al Dewey, troviamo che l'arte appare come il vertice di liberazione gioiosa dell'uomo, della società, di tutta l'esperienza. Il principio regolativo di ogni esperienza nel suo ciclo di sviluppo, quello di «una progressione cumulativa verso il compimento (*fulfillment*) di un'esperienza in termini di integrità dell'esperienza stessa»⁽⁴⁰⁾, spiega da solo la direzione costante di ogni cosa verso l'arte. L'arte diventa così l'unica prova, per l'uomo e la filosofia, di un'attuata integrità dell'esperienza e della sua godibilità immediata. Il nodo della questione, in mezzo alle stesse oscillazioni del testo deweyano tra posizioni idealiste ed organiciste (come è stato rilevato), si sposta allora sul problema, spesso risultato e fonte di malintesi, se arte, esperienza, natura risultino identificate.

Evidentemente no. Reintegrare l'arte nella vita della natura e della comune esperienza (come altra volta

⁽⁴⁰⁾ J. Dewey, *Art and Experience*, New York, 1934, p. 164.

abbiamo precisato proprio parlando dell'estetica del Dewey (41), non significa compiere un'identificazione dei termini coi quali viene unita in processo. L'arte vive nella natura e nell'esperienza, poichè è, dice il Dewey, una qualità del fare, il modo del compimento, in ritmo ed equilibrio, di un sistema organizzativo di energie della natura e dell'esperienza.

Con queste nuove posizioni di *Art as Experience* il Dewey si distacca dal più schietto naturalismo di *Experience and Nature* e sembra riaccostarsi ad un qualificarsi, come qualche suo critico (specialmente gli organicisti americani) gli ha rimproverato, del tutto soggettivo ed idealistico dell'esperienza in arte. Noi pensiamo, tuttavia, che proprio il concetto di tecnica artistica, come scienza ed atto del compiersi di ogni esperienza, come il farsi stesso dell'arte, ove venga più decisamente approfondito, può anche comporre l'oscillazione – sensibilissima in *Art as Experience* – tra una posizione organicistica che vede l'arte, e quindi l'uomo, operante nello schema stesso relazionistico di tutta l'attività naturale (per cui l'esperienza si istituisce come estetica quando compie la piena cooperazione tra organismo e ambiente, in una ritrovata integrazione che annulla le dualità di soggetto e oggetto, di strumenti e fini, ecc.) ed una posizione più propriamente idealistica, che di tanto in tanto si riafferma attraverso il concetto di quella coerenza ed armonia integrativa dell'esperienza che solo nel soggetto e per il soggetto parrebbe attuarsi.

In realtà, il Dewey non cessa un momento dall'insistere sul fatto che l'esperienza è integrazione dell'organismo con il suo ambiente (di organo e organismo), «un ambiente che è umano quanto fisico», e che l'organismo «porta con sè, attraverso la sua stessa struttura, innata e acquisita, forze che hanno una loro parte nell'interazione».

(41) Cfr. D. Formaggio, *L'Estetica di John Dewey*, "Rivista critica di Storia della Filosofia", IV, 1951.

D'altra parte, però, l'esperienza si fa estetica per un atto di trasformazione che riguarda una rielaborazione di elementi grezzi dell'esperienza stessa.

«Per garantire l'espressione artistica occorre rielaborare il materiale grezzo e primitivo dell'esperienza». Rielaborare: da parte di chi? ed è costui fuori dall'esperienza? No, evidentemente. È il soggetto umano che rielabora, ma come un operatore in un sistema, per un risultato di collaborazione, di obbedienza, non di trasformazione semplicemente ed arbitrariamente soggettiva. La trasformazione, anzi, in cui propriamente viene a consistere l'operazione della tecnica artistica, agisce contemporaneamente sulla materia emotiva e sul materiale fisico di espressione; sul sentimento e sul marmo, per il caso di una statua.

Operazione che genera una collimazione organica di parti in un tutto, mediante l'organizzazione progressiva e scambievole di ciò che il Dewey chiama materiale *interno* (emozione-idea) ed *esterno* (marmo, colori, fisicità obiettiva in genere). «Se l'espressione non fosse che una specie di decalcomania o un gioco di prestigio simile all'estrarre un coniglio dal luogo dove è nascosto, l'espressione artistica sarebbe un fatto abbastanza semplice. Ma fra concezione e parto intercorre un lungo periodo di gestazione. Durante questo periodo il materiale interno di un'emozione o di un'idea si trasforma tanto nell'operare su un materiale oggettivo e nel sottostare all'azione di esso quanto questo viene modificato quando diviene mezzo d'espressione» ⁽⁴²⁾.

Tecnica artistica, dunque, per il Dewey è questa «espressione» che, se non è natura, è trasformazione della natura, in base a nuove relazioni che risultano stabilite dall'esperienza, secondo la natura e i suoi principi, e quindi è nella natura.

La discussione di un emergere sempre più vasto nella

⁽⁴²⁾ *Ibid.*, p. 91.

coscienza critica (di grandi critici come Read e Focillon) e filosofica (come in Santayana, Baratonò, Dewey) contemporanea del problema della tecnica artistica, delinea già fin d'ora la sua importanza come fondamento oggettivo di una teoria dell'arte. Ed al tempo stesso mette in rilievo, proprio appena posta su questo piano esistenziale della natura e dell'esperienza naturale, il suo stretto legame sperimentale col mondo dei materiali (fisici o meno) da un lato e col mondo della forma dall'altro.

Il concetto di fine o di valore viene allora assumendo, su questo piano, una sua particolarissima fisionomia. Il completo risolversi, che è proprio del processo naturale, delle dualità esclusive, scioglie anche le antinomie che lo spirito suscita e pone al loro posto l'attuarsi tecnico-formale dell'arte come atto della pura presenza, dell'inveramento immanente che rende plastico, organico e vivente il mondo, pur sempre tecnico, delle forme.

Scompaiono così le valutazioni soggettive, elogiative o dispregiative, in questo campo, ma appare la gioia del processo attuato, di un'esperienza compiuta, di un tutto che si è chiuso nel cerchio perfetto di tutte le forze in gioco.

Spesso noi usiamo il termine valutativo "bello" non per isolare criticamente la trascendenza del valore, ma per esprimere semplicemente la soddisfazione che si avverte davanti alla prova riuscita, all'esperienza compiuta, ai segni dell'opera che racchiude misteriose e lunghe sapienze della natura e dell'uomo. Esistono moltissimi usi esclamativi o pseudo-critici del termine bello: ma vengono da uno smercio del tutto inflazionato di tale moneta. Nella migliore delle ipotesi esso sostituisce con uno spicciativo e sommario giudizio estetico quello che dovrebbe invece essere un giudizio tecnico-artistico.

Vi sono, ad esempio, persone e cose che si dicono "belle", od anche meglio "pezzi d'arte", proprio per il loro presen-

tarsi lavorate e levigate da antica e lunga esperienza, come i ciottoli dall'acqua.

Perchè i ciottoli – verso i quali è tornata con qualche ragione di sincera chiarificazione dei propri problemi tanta scultura contemporanea (Brancusi, Moore, Viani, ad es.) – si dicono belli? In realtà sono la tipica ed elementare “opera d'arte”, sono opera di elaborazione e di reciproco accomodamento, secondo le linee plastiche della miglior convivenza armonica, dei diversi sistemi della solidità statica del sasso e della fluidità dinamica dell'acqua, che parlano dell'opposta polarità dello stare e dello scorrere di tutta l'esperienza. Sasso ed acqua si urtano e si frangono sino a trovare l'ideale forma della *cosa*, alfine fermamente installata in mezzo all'ondoso fluire dell'inqualificato: per cui il sasso cede all'acqua le asperità, le punte e le divergenze della sua grezza conformazione originaria, e la fluidità stessa dell'acqua, nella sua reale ed ideale carezza plastica, trapassa tutta sul sasso, fatto così immagine di questa fluidità, e ne modella la nuova unità di forma. Per cui il ciottolo scorre sulla mano come il segno stesso, fermato, del divenire; come la stabilità stessa della forma, levigata dal tempo e salvata in mezzo alla precarietà ed all'incertezza dell'esperienza. La mano che lo percorre istintivamente vi gusta, in brevi istanti, i millenni di una naturale sapienza d'arte. Così i ciottoli possono essere eretti ad immagine stessa dell'opera di un'artisticità parimenti costruttiva nella natura e nell'uomo, in un perenne movimento di adeguazione, che sul volto inquieto e rugoso dell'universo non cessa dal disegnare forme su forme. Si dirà che quei ciottoli senza il sentimento dell'uomo sarebbero cosa morta del tutto, ma che diremmo allora del sentimento dell'uomo senza quei ciottoli, senza tutto il moto della natura col giro delle stagioni e il viaggio delle stelle, senza il fumigare mattutino della terra, se non che è quella cosa morta ancora, quel nulla del tutto?

Sentimento e intelligenza toccano livelli di alto privile-

gio nell'uomo, non appaiono e scompaiono con l'uomo, non sono esclusivo possesso dell'uomo. Un uomo murato nella propria esclusiva intelligenza, separato per sempre dal mondo, da tutto: ecco quanto di più disperatamente malinconico ha prodotto – e recentemente persino tentato di instaurare – la mente dell'uomo. Allora la comunicazione è finita. Ma l'arte riporta l'uomo nella natura e nel tutto comunicante, e comunicante proprio perchè tutto senziente ed intelligente, anche se per infinite e diverse vie. E noi dovremmo qui parlare della tecnica artistica come amore, come amore di natura e di vita e di forme matematiche, sapiente gioco d'amore in cui la natura fin dentro all'uomo non cessa di amare se stessa.

Senonchè preferiamo lasciar emergere questo nuovo delicato atteggiarsi della tecnica artistica dal tumulto stesso dei vari piani esistenziali, come se si trattasse di un sorprendente volto che si veda salire dal rimescolio di acque profonde.

Piuttosto, vi sono ancora almeno due esperienze che attendono, sul piano fenomenologico della natura, il loro incontro con la tecnica artistica: sono l'esperienza del gioco e quella del ritmo.

Per quanto riguarda la discussione sopra questo piano del problema dell'arte come gioco, ed insieme per quanto riguarda la diretta osservazione che l'estetica contemporanea ha compiuto dei significati dell'esperienza artistica nel suo sorgere dalla vivente naturalità, è atto di doveroso omaggio richiamarsi al pensiero, per molti aspetti profondamente precorritore, di un giovane filosofo e poeta francese morto prima di compiere i trentaquattro anni, nel 1888: Jean-Marie Guyau.

Quando, nel 1887, si trovarono contemporaneamente a Nizza per trascorrervi l'inverno Nietzsche, Guyau e Fouillée (che riferisce il fatto nel suo libro sul Guyau), senza per altro che i due francesi sapessero della presenza del grande solitario tedesco, Guyau aveva trentatré anni. Nonostante il comune principio vitalistico entusia-

sticamente abbracciato, il giovane filosofo francese, se avesse incontrato Nietzsche, sarebbe uscito dall'incontro come sconvolto da un cataclisma. Pur ricorrendo l'uno e l'altro (e già dopo la prematura morte del Guyau il parallelo con Nietzsche correva facilmente insieme a quello con Bergson) al principio della vita intensa e potente, Nietzsche poteva senz'altro, come fece, annotare ammirato le opere del giovane poeta-filosofo, ma Guyau si sarebbe ritratto decisamente dalla *Wille zur Macht*, premuroso come era di risolvere il principio vitale in atto d'amore e di solidarietà sociale.

In Italia il primo filosofo ad occuparsi ampiamente del Guyau, G. Tarozzi, sostenne che il suo naturalismo si contrappone al positivismo come un «naturalismo critico», nel senso che alle «categorie prestabilite» del positivismo e dell'evoluzionismo del tempo il Guyau sostituiva una logica diveniente, continuamente viva nel suo zampillare dal seno stesso della natura.

Quando il Guyau parla della natura, parla di un'immensa forza vivente, potente e tumultuosa come l'oceano.

Come l'oceano essa s'agita e corre senza scopo, piena d'onde che si rincorrono, si intersecano, si scavalcano, gettando al vento un buffo di spuma; come l'oceano «è uno sfoggio, un lusso di potenza», contiene miliardi di vite, indifferente al loro sorgere e al loro sparire, infaticabile, interminabile storia di piccoli e grandi mondi, di piccoli e grandi drammi, in un'interna guerra senza alcuna ragione che la giustifichi. Guyau avrebbe potuto salutare il «vecchio oceano» come già l'aveva salutato, una ventina di anni prima, dal fondo della sua notturna «caverna amata», con occhi brucianti di lucida disperazione, il conte di Lautréamont: «Je te salue, vieil océan! Vieil océan, ô grand célibataire, quand tu parcours la solitude solennelle de tes royaumes flegmatiques, tu t'enorgueillis à juste titre de ta magnificence native, et des éloges vrais que je m'empresse de te donner. Balancé voluptueusement par les molles effluves de ta lenteur

majestueuse, qui est la plus grandiose parmi les attributs dont le souverain pouvoir a gratifié, tu déroules, au milieu d'un sombre mystère, sur toute ta surface sublime, tes vagues incomparables, avec le sentiment calme de ta puissance éternelle. Elles se suivent parallèlement, séparées par de courts intervalles. A peine l'une diminue, qu'une autre va à sa rencontre en grandissant, accompagnée du bruit mélancolique de l'écume qui se fond pour nous avertir que tout est écume [...] Vieil océan, aux vagues de cristal [...] Mes yeux se mouillent de larmes abondantes, et je n'ai pas la force de poursuivre; car, je sens que le moment est venu de revenir parmi les hommes, à l'aspect brutal; mais [...] courage! Faisons un grand effort, et accomplissons, avec le sentiment du devoir, notre destinée sur cette terre. Je te salue, vieil océan!». Il poeta piange, distaccandosi dall'oceanica potenza, piena di vertici e di abissi, eppure, in mezzo alla sua dispendiosa inquietudine, sempre identica a se stessa: il ritorno tra la meschina monotonia degli uomini che vanno a morire uno dietro all'altro è il ritorno dal regno onnipotente della poesia di un tutto alla brutale miseria delle esistenze quotidiane. Ma è in questo punto che il Guyau si alza dove cade affranto il poeta e ne prolunga, od almeno tenta di prolungarne, la visione di potenza e di gloria, il canto della felicità piena. La vita, egli sostiene, riprende dentro di sé questa sovrabbondanza lussuosa di forze che la natura prodiga dovunque senza uno scopo e la riabilita secondo una direzione specifica, sempre più alta, cosciente, morale.

La vita accoglie questo sovrappiù di energie della natura e lo intensifica, lo dilata, lo valorizza e transvaluta continuamente, amplia l'individuale dell'esistenza ad abbracciare, in piena ed amorosa solidarietà, il sociale, il tutto.

In questo modo l'intensificarsi profondo dell'esistenza trabocca in simpatia e solidale armonia nella società e nel

tutto e si costituisce come principio organico dell'arte, della morale e della religione.

L'espansione vitale, come principio di intima fusione organica e sociale, rompe gli sterili quadri dell'egoismo, del solipsismo, getta la coscienza individuale in mezzo all'organizzazione piena e completa di un'esistenza superiore, traccia i quadri di una superiore armonia, gioita nella comunicazione dell'uomo con tutti, disegna nell'utile stesso il bello, nel piacevole l'estetico, nello slancio attivo della sinestesi amorosa universale l'arte.

L'arte che non è semplicemente gioco, rappresentazione, contemplazione, spettacolo.

La prima polemica del Guyau mira proprio a riconquistare la potenza dell'atto artistico contro le varie teorie dell'arte come gioco o come rappresentazione disinteressata.

La serietà dell'arte, infatti, è per il Guyau la serietà stessa della vita.

Per giungere a questa identità di arte e vita il Guyau annulla tutte le differenze sostanziali e qualitative tra bello e piacevole. «Poiché noi crediamo che null'altro separi il bello dal piacevole se non una semplice differenza di grado e di estensione...»⁽⁴³⁾.

Più propriamente la tesi del Guyau è questa: vi è un'evoluzione dal piacevole al bello.

All'aurora dell'umanità, in una sfera ancora prevalentemente animale, le sensazioni piacevoli invadevano pesantemente la cerchia della sensualità e solo molto più tardi traboccarono in una sfera intellettuale che veniva prendendo forma e valore sempre più netti nella vita sociale, in modo che, appoggiandosi alla dottrina dell'evoluzione, è possibile prevedere un periodo in cui il piacere scuoterà l'uomo tutto intero egualmente nei suoi elementi sensibili, intellettuali ed etici: «Allora si realizzerà di

⁽⁴³⁾ J. M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Alcan, Paris, 1884, p. 84.

nuovo l'identità primitiva di bello e piacevole, che rientrerà sino a scomparire, per così dire, nel bello. L'arte diventerà così tutt'uno con l'esistenza; noi giungeremo, per il dilatarsi della coscienza, a cogliere continuamente l'armonia della vita, e ciascuna delle nostre gioie avrà il carattere sacro della bellezza» (44).

Così che appare qui delineato quel concetto, che già abbiamo visto in Santayana ed in Dewey, di una risoluzione finale delle antinomie storiche e sociali in gioia estetica. Esso implica anche che alle origini, quando indubbiamente l'elemento animale è più evidente ed è informatore delle azioni più che nelle età successive, il bello vive interamente confuso con il piacere sensibile.

Poichè allora «nulla rimane isolato in noi e la coscienza sorda di questa armonia generale, di questa completa solidarietà che fa la vita è tutto piacere veramente profondo» (45).

Ma, d'altra parte, la serietà della vita e quindi dell'arte viene ancora più decisamente riaffermata dal Guyau attraverso la correzione che egli fa della teoria spenceriana del gioco.

Kant, affermando che il mondo dell'arte era un «mondo di finalità senza fine», ne indicava la caratteristica in un «libero gioco della nostra immaginazione e del nostro pensiero». È noto che Schiller fermatosi su questa espressione kantiana formulò tutta una teoria per dimostrare che l'arte era giuoco. Ed era giuoco in quanto l'artista si liberava dalla realtà comune e materiale per giocare liberamente in un mondo di finzione con tutti gli elementi umani e naturali, allo stesso modo che gli dei dell'Olimpo prendevano i mortali per giocare alle passioni umane.

Spencer riprendeva più tardi questa teoria e la ripre-

(44) *Ibid.*, pp. 85-6.

(45) *Ibid.*, p. 86.

sentava in veste scientifica, accasandola presso la scuola evolucionista. Nell'evoluzione degli esseri viventi – egli dice – giocano quegli animali che posseggono una sovrabbondanza di energie neuromuscolari. Un organo rimasto lungamente a riposo chiede di scaricare l'energia accumulata in una forma di attività che lo impieghi.

Tra i molti esempi di Spencer a questo proposito vi è quello del gatto che, nella vita oziosa a cui l'abbiamo ridotto, ogni tanto si prova le unghie e i denti contro le sedie e gli alberi, in una forma di gioco.

Ma l'errore dello Spencer, secondo il Guyau, è d'aver limitato il gioco ad un semplice organo, ad una liberazione locale di energie.

Ed ancora di avere distaccato il bello dall'utile nettamente, poichè l'espansione energetica del gioco, quando si tolga dal piano animale e lo si porti in sede estetica, va completamente persa in una forma di lusso e non risponde ad alcuna esigenza concreta di utilità.

È qui che l'arte viene a perdere la sua serietà, il suo impegno sociale.

Bisogna invece considerare il gioco, afferma il Guyau, come la stessa essenza vitale che straripa in tutte le sue forze profonde per i canali tutti dell'organismo, in un'espansione felice in cui consiste l'accrescimento stesso della vita: esso, allora, diventa la tecnica del potenziamento costruttivo per l'uomo e la società.

Per questo il bello e l'arte sono profondamente utili e reali.

E per questo ancora bisogna negare anche quel carattere di semplice finzione indifferente di cui parlava lo Schiller.

«Schiller ed i suoi successori, riducendo l'arte a finzione, prendono per qualità essenziale uno dei difetti dell'arte umana, qual è quello di non poter donare la vita e l'attività concreta [...] La finzione, lontano dall'essere una condizione del bello nell'arte, ne è una limitazione.

La vita, la realtà, ecco il vero fine dell'arte: è per una specie di aborto che non giunge fin là» (46).

Ma questa lotta che il Guyau conduce contro una concezione d'ordine kantiano – o meglio di una certa interpretazione canonica sia di Kant, sia di Schiller, dimentica del concetto di una concreta spiritualità e moralità del bello – che aveva messo in rilievo il valore di un puro gioco rappresentativo e disinteressato, la mera contemplatività dei fatti estetici, non mira soltanto a riprendere quel concetto – che era pure kantiano – dell'arte come attività che trasfigura le necessità naturali in libertà morale, liberando l'una nelle leggi e nelle condizioni dell'altra, così da farsi garanzia di un principio di socialità e di concreta ed intelligibile libertà; ma configura altresì il presentimento di una risoluzione continua della natura e del gioco in arte, come in una superiore forma di attività che tende a completare, mediante processi intelligibili e perciò tecnici, i fini di tutta la esperienza. La tecnica artistica diventerebbe allora l'intelligibile prosecuzione dell'operare naturale, l'eterogenesi di fini naturali che tenta di porsi come autogenesi: nel senso che l'artista risolve in processualità cosciente ciò che altrimenti viene posto come antinomia o alterità di natura e valore. Per questa nuova configurazione, che la tecnica artistica assume sopra un piano di natura – configurazione che per cenni già abbiamo colto in altri autori – il problema del gioco può apparire caratteristico e risolutivo.

Esso era comparso come il termine di passaggio dai primi movimenti organici fino al sorgere del piacere estetico, dovuto alla liberazione di forze, per giungere poi all'arte. Sempre per restare nell'Estetica francese contemporanea può esser utile ripercorrere il primo capitolo della *Psychologie de l'Art* di H. Delacroix.

L'occhio attento, profondamente analitico del Dela-

(46) *Ibid.*, p. 32.

croix segue il gioco in tutte le sue forme. Alla fine egli trova che, se da una parte arte e gioco si possono porre sopra un medesimo piano, come liberazione dalla realtà contingente, come creazione di un "altro mondo", come realizzazione di tendenze profonde, ci sono altrettanti e più forti argomenti che, per un altro lato, pretendono la separazione dei due termini.

Anzitutto – egli dice – l'arte è fabbricazione conscia, in una coordinazione che si fa armonia, mentre il gioco è liberazione inconscia e incoordinata di elementi fantastici; e, soprattutto, dove il gioco è assolutamente indifferente alla sua materia, l'arte acquista significato e valore proprio nella materia particolare in cui si realizza.

Conclusione: «Le forme superiori della vita mentale si aggiungono e si sostituiscono nello svolgersi alle forme inferiori, ma non si può per questo dire che esse ne sorgano per evoluzione storica nè che esse ne procedano per necessità logica» ⁽⁴⁷⁾.

Il che è quanto dire che, nonostante le parentele, l'arte è un prodotto successivo, più vasto e più perfetto del gioco, e per questo non è più gioco.

Nello stesso tempo il brano di Delacroix pone in evidenza due altri punti che interessano ancora la spiegazione del fenomeno arte sopra un piano di natura. Il ritmo e la non indifferenza dell'arte alla sua materia.

L'uno e l'altro concetto ci porteranno nel mezzo stesso della già enunciata concezione della tecnica.

Proprio qui, nel problema del ritmo, si può cogliere il muoversi crepuscolare dell'arte alle sue origini insieme ai riflessi vitali della natura umana. Questo ritmo, che ha modellato l'arte sempre e ne ha caratterizzato la nascita, insorge in mezzo alla materia-energia del vivente.

Valentin Feldman, in *L'Esthétique française contempo-*

⁽⁴⁷⁾ H. Delacroix, *Psychologie de l'Art*, Alcan, Paris, 1927, p. 46.

raïne ⁽⁴⁸⁾, cita un passo di Ch. Henry in cui il problema del ritmo viene così impostato: «tutte le variazioni di un'attività dell'essere vivente vengono rappresentate da un mutamento di direzione, ovvero da un settore di circonferenza. Quali sono i cambiamenti di direzione dinamogeni? È il problema del ritmo. Quali sono in una direzione i punti di arresto dinamogeni? È il problema della misura».

Prima aveva citato Mersenne che nella sua *Harmonie universelle* aveva subordinato il ritmo ai movimenti cardiaci.

Rimane certo, comunque, che il ritmo profonda le sue insorgenze negli strati energetici del vivente ed il suo problema è anzitutto un problema fisiologico o psicofisico, se si preferisce.

Pare che si possa definire il ritmo come un'energia che si sprigiona secondo i "quanti" di una misura: e trascina lungo le sue curve ascendenti e discendenti le materie circostanti, siano le spirituali, più docili, siano le masse di natura, più tarde.

Esso apre il primo varco naturale all'immettersi dell'arte nel mondo umano.

Il ritmo: ecco la forza primordiale che muove l'arte a nascere. Vi sono masse incomposte, di sensibili, di sentimenti. V'entra una energia ritmica scandita sui battiti del cuore o sulle pulsazioni misteriose del pensiero e questa polarizza secondo linee di forza alcune direzioni delle materie.

È in questo punto che si può veder sorgere plasticamente, in forza del ritmo ordinatore, il mimodramma primitivo.

Diceva il Guyau, ci sembra, che un colpo secco di tamburo dà un'impressione sgradevole, mentre una serie di

⁽⁴⁸⁾ V. Feldman, *L'Esthétique française contemporaine*, Alcan, Paris, 1936, p. 23.

colpi larghi, potenti, ritmati, hanno il potere di prenderci l'anima.

L'arte non è solo scansione interiore, ma vuole scendere nella pratica, divenire azione. Via via che la forza del ritmo si fa più intensa e prende a battere con violenza crescente, si inturgidisce, diventa irruenza di azione, si rovescia sul piano della pratica: qui investe le materie sensibili che incontra – il corpo, ad esempio – e le muove, le penetra frustandole con le sue stesse linee di forza, le agita e conduce dentro le curve del proprio movimento – e qui, soltanto qui, appare l'arte.

Osservate la danzatrice negra mentre una musica od un ritmo qualsiasi la penetra.

Accoglie immobile i primi battiti insorgenti: dall'immobilità passa ad impercettibili contrazioni di muscoli, poi si solleva, si muove, tenta il passo, parte infine modellandosi col corpo sopra le linee di forza che l'investono, in un dinamismo sempre più aderente alle onde ritmiche in mezzo alle quali non è che intelligente obbedienza e dedizione: intelligente, cioè significativa di sè e del mondo.

Così il ritmo spiega e chiaramente fissa un importante punto iniziale: l'arte è azione. Un fenomeno estetico può essere un fenomeno di pura contemplazione, un fenomeno artistico è dinamismo trasformativo anche sotto la più convincente immobilità. Non solo, ma già l'esempio della danzatrice porta a riflettere sul valore di quella «intelligente obbedienza» ed a postulare la necessità di un passaggio fenomenologico tra la tecnica cosiddetta istintiva e la tecnica cosciente, come volontario dominio delle materie.

Ed eccoci allora al secondo punto messo in rilievo dalla soluzione data da Delacroix al problema del gioco.

L'arte non è indifferente alla sua materia. Per toglier subito dall'equivoco questo polivalente concetto di materia, diciamo che l'esperienza artistica lo rileva fondamentalmente dalla stessa concezione dei fisici ed in quanto

tende a dominarla costruisce operazioni analoghe ai modelli della fisica.

La materia da molto tempo non è più qualcosa di statico, di sordo e passivo, di inerte, ma è energia, energia autonoma nelle sue leggi e nelle sue esigenze.

Il gioco può servirsi di una scopa per una cavalcata entro a immense foreste: al bambino basta un filo per librarsi nelle brume dei suoi sogni più lontani.

L'arte deve fare i conti con la materia che ha di fronte, per plasmarla deve ricostruirla secondo le sue leggi, deve farsi tecnica.

La tecnica artistica diventa allora azione costruttiva, vincolata a determinate materie; ed ha, a sua volta, le radici nella naturalità animale dell'uomo. L'animale che chiude con un sistema di sassi e mota l'apertura della tana, gli uccelli che costruiscono il loro nido intrecciando e impastando, e lo fanno in taluni paesi con tale accuratezza e finezza da superare – com'è noto – un criterio di utilità pura e semplice, le api infine che ci danno un vero senso di costruttività geometrica nelle loro cellette esagonali, trovano nel loro istinto questo senso della costruzione in cui sta, in embrione, la tecnica. Non v'è nulla di scandalistico nel ritrovarci immersi nelle medesime leggi del tutto.

Il Meinecke, trattando di tutt'altra questione, e precisamente di tecnica della politica storica, scrive: «La pura tecnica, però, non si può ancora staccare dalla sfera del naturale; anche le formiche, le api, gli uccelli nidificatori hanno la loro tecnica» (49).

La tecnica è già in atto nell'istinto perchè sale dalla natura, corre per tutti i canali delle materie come un moto di congruenza dell'esistente al suo scopo. L'artista, l'uomo di stile nel senso più ampio, possiede in modo eminente questa sapientissima potenza istintiva – che spes-

(49) F. Meinecke, *L'idea della ragione di stato nella storia moderna*, Vallecchi, Firenze, 1942, p. 16.

so non è neppure portata a chiarezza di coscienza riflessa – della congruenza dei mezzi e del modo di scioglierli e completamente annullarli, senza che v'appaia sforzo d'inadeguatezza, appunto, nella forma, nello stile, nello scopo o "fine" in cui l'esistente – gesto, danza o musica – si attua.

Ma rimanderemo alle conclusioni di questo capitolo una specificazione più precisa di questa direzione del naturale.

Proseguendo, per ora, nell'analisi fenomenologica della costruzione tecnica, vediamo che il costruire, l'usare un mezzo fisico (strumento, utensile) per modellare delle materie, ha insorgenze e aderenze naturalistiche, anche se poi assume complicatissime forme superiori di sviluppo.

E proprio qui, nel determinare il rapporto tra il lavoratore, l'utensile ed il fine da realizzare, sembra anche che si possa cogliere la differenza tra le varie tecniche.

In un passo dell'Espinas che interessa da vicino questo problema, si legge:

«Cosa incredibile, nè l'utensile, nè perfino la macchina obbligano sempre l'operaio a una coscienza netta dei fini realizzati per mezzo loro e soprattutto del potere che ha l'uomo di variare indefinitamente i suoi procedimenti alla luce dell'esperienza, in vista di soddisfare dei bisogni nuovi. L'utensile fa una cosa sola con l'operaio: esso è la continuazione, la proiezione al di fuori dell'organo: l'operaio se ne serve come di un membro prolungato senza pensare quasi mai ad osservarne la struttura o a ricercare come le sue diverse parti s'adattano così bene al loro scopo»⁽⁵⁰⁾.

Il passo è chiaro: l'operaio non "sente" tanto il fine realizzabile, quanto "il lavoro" della macchina o dell'utensile.

⁽⁵⁰⁾ A. Espinas, *Les origines de la Technologie*, Alcan, Paris, 1897, p. 45.

Un operaio sta davanti al suo tornio ed uno dopo l'altro si accumulano i pezzi torniti in serie diverse a fianco della macchina: mutano ogni tanto di forma e dimensione e passano via, una volta finiti, senza lasciare traccia alcuna nella coscienza.

Mentre si forma sempre più profondo nella coscienza stessa il "senso" della dinamicità della macchina, dalla leva d'avvio allo scatto del contagiri, dall'ampiezza di rotazione al dente di modellazione, come egli l'avvicina al mattino e sorge in mezzo al rumore sordo dell'officina lo stridio della macchina del suo lavoro, veramente la riconosce come qualcosa di suo, come prolungamento dei suoi muscoli, dei suoi arti, per giungere dove questi non avrebbero potuto.

Questo è il mero tecnicismo comune.

L'operaio oggi assorbe in sé l'utensile o la macchina e resta quasi indifferente al fine che di volta in volta realizza e, pur predisponendo ogni cosa ad una certa forma, è il lavoro della macchina che assorbe la sua attenzione poiché quella, per modo di dire, fa da sé.

Nella tecnica d'arte, invece, è il fine che richiama a sé la materia e i mezzi della sua realizzazione per assorbirli e risolverli nel suo interno.

Insomma, la tecnica comune ci presenta l'operaio quasi fuso con l'utensile o la macchina in rapporto ad un fine esterno (oggetto da realizzare) che passa molteplice e vario, lasciando sempre invariato, fuori di sé, il blocco uomo-macchina.

La tecnica artistica, al contrario, ci presenta anzitutto degli oggetti realizzati (opera d'arte) in cui è il fine che ha dettato legge ed ha risolto al suo interno, in modo sempre diverso, il rapporto in cui, di volta in volta, è entrato con il mezzo d'espressione (utensile) e con l'uomo.

I molteplici oggetti che uno stesso operaio ha prodotto ad una stessa macchina non mi impegnano per nulla a considerarvi connessi strettamente quell'operaio e quella determinata macchina, ma mi lasciano libero di supporre

infinite figure di operai ed infinite forme di macchine (dentro un certo ambito).

Ma un'opera d'arte è un tale oggetto realizzato per cui io sono vincolato a vedere (ed a tenerne conto) un certo determinato rapporto tra materia, mezzo di espressione ed artista, che è quel rapporto e non potrebbe essere un altro.

Con questo non si vuol separare del tutto la tecnica d'arte dalla comune tecnica: semplicemente si vuol indicare la nuova strada che la tecnica prende all'interno dell'arte quale in seguito la verremo chiarendo.

Sopra un piano di natura, ci rimane da fissare un ultimo punto riguardante la tecnica.

La tecnica sorge nei popoli primitivi anzitutto come direzione d'azione.

Ed è azione, la tecnica, in seno alla natura stessa, nel senso medesimo per cui è azione la natura, così pregna com'è di fini da realizzare.

Da parte degli studiosi di civiltà primitive, poi, si nega la partecipazione di qualche forma di esercizio razionale alla loro attività tecnica. Così il Lévy Bruhl e così altri che vedono nell'insorgere della tecnica una pura attività naturale, fuori dalla razionalità.

Un etnologo americano, il Goldenweiser, così parla della tecnica: «I processi implicati (nella tecnica) sono diretti, pragmatici, teleologici. La ragione che è messa qui in gioco è quella che caratterizza l'attività animale: la logica che si rileva negli strumenti primitivi (nelle armi, nelle trappole, nei lacci, nei vasi, nelle case, nei battelli) è la logica della natura stessa, la logica delle relazioni obiettive delle cose, che, attraverso l'azione, modella lo spirito così inevitabilmente e così dolcemente che questo resta quasi completamente incoscienza. E se coscienza o ragionamento sorgono nel corso dell'attività tecnica, questo non lo si scorge in quel momento e non vi è che il risultato obiettivo della tecnica che è trasmesso alla generazione che segue. Poiché il

fine di tutti questi sforzi non è di conoscere ma di agire, non di comprendere ma di realizzare [...] (*not to understand but to achieve*)»⁽⁵¹⁾.

Fermiamo l'attenzione su questa forma di azione naturale che caratterizza la tecnica e l'arte insieme, come abbiamo visto prima.

L'artista, aveva detto il Guyau, è uomo di smisurati desideri: desideri seri e profondi e non simulati, che chiedono insistentemente di essere soddisfatti.

Più avanti lo stesso Guyau dice: «Poichè l'emozione estetica consiste in gran parte in un insieme di desideri che tendono a realizzarsi, l'azione sorge naturalmente dall'arte e dalla contemplazione del bello, ed il sentimento estetico è allora più completo che mai; l'arte è azione non meno che passione, per la stessa ragione che è desiderio non meno che piacere, bisogno reale non meno che gioco e virtuosità»⁽⁵²⁾.

Dunque non si tratta assolutamente, per questa forma di azione, di una molla istintiva: l'istinto, definito dal Bergson come «facoltà di utilizzare e anche costruire degli strumenti organizzati», non ha nozione del fine ultimo verso cui tende, mentre questi desideri di cui parla il Guyau sono desideri chiari, bisogni definiti che sanno bene dove vogliono sfociare e chiedono l'azione per la costruzione reale di sé.

«La scienza ha fabbricato, ai nostri giorni, dei corpi nuovi: se l'arte umana potesse in questo modo produrre degli esseri viventi invece di dipingere la vita, essa non si curerebbe più tanto di imitare ancora i tipi offerti dalla natura, quanto di perfezionarli. L'arte diverrebbe quel che aspira ad essere, una specie di educazione della natu-

⁽⁵¹⁾ A. A. Goldenweiser, *Early Civilisation*, Harrap, London, 1922, p. 406.

⁽⁵²⁾ J. M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, cit., p. 34.

ra. L'educazione, questa arte superiore che agisce sopra degli esseri viventi, non ha che un fine, quello di produrre i tipi più perfetti e più irreprensibili: rendere più bello e rendere più riuscito, tale diverrebbe così l'oggetto dell'arte, se le sue finzioni prendessero vita. Il fondo stesso di tutta l'arte è lo sforzo di creare, è la "poiesis"»⁽⁵³⁾.

Questo pensiero, affacciato in modo seducente dal Guyau all'interno del suo vitalismo, richiede, come tutte le cose seducenti, molte cautele.

L'arte non è certo questa pedagogia fallita. Ha un suo mondo compiuto in cui realizza tutta se stessa senza tralasciare nulla all'esterno.

Ma noi abbiamo citato questo passo ancora per dimostrare quanto vicini siano i due termini di arte e di tecnica risolti entrambi, il primo attraverso il ritmo, il secondo attraverso desideri e processi teleologici, sopra un unico piano di azione considerato in un mondo di natura. Ma c'è un secondo punto nel passo del Goldenweiser sopra il quale bisogna pure fermare l'attenzione. La tecnica si sviluppa in azione ed i risultati di queste azioni vengono arricchendo i mezzi di movimento in seno alla tecnica stessa, come quelli del pensiero e dell'intelligenza.

Tuttavia, questi risultati della tecnica precipitano, per così dire, in forme di conoscenza utilizzabili da successive prove. S'intravede così, appena accennata, un'evoluzione storica della tecnica.

Quello che qui ci si presenta è il passaggio che la tecnica compie dall'azione al pensiero. Ma il rapporto, che all'interno della tecnica si stabilisce, ha una corrispondenza biunivoca.

Esisterà, quindi, e lo vedremo sopra un piano psicologico, il passaggio della tecnica da pensiero (sapere) ad azione (fare) nel lavoro del singolo artista.

⁽⁵³⁾ *Ibid.*, p. 35.

* * *

Per ora, concludendo sul rapporto arte e tecnica sopra il terreno della realtà naturale, dobbiamo rilevare l'estremo avvicinarsi, sino a sovrapporsi per un certo tratto, dei due termini.

Abbiamo considerato l'arte nei bisogni elementari che la sospingono verso l'esterno e l'abbiamo seguita da vicino finchè l'abbiamo vista risolversi in ritmo e misura, naturalisticamente sentiti come forza interiore sorgente ovunque ad ordinare elementi caotici, al di là degli stessi presupposti soggettivistici e psicologistici.

Azione quindi umana, ma immersa nella grande azione che si muove sotto le trame delle leggi naturali. Azione sotterranea che è tale prima ancora di riversarsi sopra i piani luminosi dell'universo e della coscienza.

Aggiungiamo ancora, a quanto già s'è detto nel corso del capitolo, che una serie di dimostrazioni delle radici naturali del sorgere di un'attività artistica dell'uomo e, perciò di un'arte naturale, di una attività artistica già in atto nella natura secondo leggi particolari, si possono trovare anche nelle discussioni e negli studi del gruppo che si era raccolto intorno alla *Revue d'Esthétique*. Così E. Souriau, in un saggio su *L'arte presso gli animali* ⁽⁵⁴⁾, analizza, attraverso le documentazioni e gli studi dei biologi, il comportamento artistico di molti animali non solo nel campo comunemente noto dall'architettura, ma della mimica, della danza, della musica (scultura e pittura mancano, a quanto sembra, negli animali), e conclude: «sicuramente questi fatti mostrano che le arti umane, riprendendo per così dire degli abbozzi animali, han le loro radici in un bisogno o tendenza naturale molto più profonda e più generale che talvolta non si creda. Anche

⁽⁵⁴⁾ E. Souriau, *L'art chez les animaux*, "Revue d'Esthétique", I, 3, 1948.

l'arte umana ha qualche sua lontana sorgente nell'arte della natura»⁽⁵⁵⁾.

Ora, l'idealismo ci aveva abituati ad annientare sotto il maglio livellatore del disprezzo problemi come questi. L'arte nella natura o negli animali era un non senso. D'altra parte, l'ingenuità positivista aveva dato risultati troppo grossolani in questo campo per poter far apprezzare il campo stesso ed il lirismo romantico ne aveva completato la svalutazione scientifica col riempire ricerche del genere di imprestiti psicologici umani, così da oscurare la purezza delle descrizioni fenomenologiche con cumuli di sentimenti e di proiezioni antropomorfe.

E, tuttavia, ci si domanda oggi se davvero il problema non torni ad imporsi in tutta la gravità dei suoi interrogativi, se, infine, il problema davvero non esiste o non meriti di essere affrontato. Non si tratta, a nostro vedere, che di isolare l'artistico da ogni alone assiologico. Il vero pericolo di una ricerca di questo genere consiste nel continuare a tener legato l'artistico con l'estetico e, quindi, l'artistico con il piacevole o il bello, l'artistico con il valore. Persuasi che sia possibile isolare una serie di "fatti ed azioni" da comprendersi in un'unità di ciclo della realtà esistenziale naturale o culturale caratterizzabile come attività od opera artistica, si dovrebbe anche poter concludere verso la possibilità scientifica di una descrizione di tali atti e fatti secondo un'unità di ciclo e senza coloriture antropomorfe od assiologiche.

In ogni caso, questo richiamo è stato fatto unicamente in vista del sorgere di un problema artistico dalla natura e della possibilità di parlare di un'arte di natura.

Lo stesso Souriau rimanda a questo proposito ad un articolo, *L'illusion créatrice*, di L. Rudrauf⁽⁵⁶⁾, dove si ana-

⁽⁵⁵⁾ *Ibid.*, pp. 248-9.

⁽⁵⁶⁾ L. Rudrauf, *L'illusion créatrice*, "Revue d'Esthétique", I, 2, 1948.

lizza la possibilità di ricavare sperimentalmente qualche fondamento circa la combinazione naturale delle forme.

Sostiene infatti il Rudrauf che in natura si danno forme in numero limitato e perciò soggette alle leggi statistiche di un loro ritorno dentro ad un certo numero di probabilità o combinazioni. Si affaccia qui il problema, che si deve ritenere fondamentale per una ricerca scientifica sul piano di natura, della combinazione probabilistica, che va intesa secondo due ordini: primo, come esaurimento di tutte le possibilità attuali fino alla riuscita, ordine che contempla tutto il tentare ed il relativo specializzarsi (come meglio si vedrà sul piano psicologico) e l'esaurirsi delle prove con il risultato positivo o "riuscito"; secondo, come esaurimento del limitato numero di possibilità formali all'interno di un vocabolario X di forme, ordine che riguarda la necessità obiettiva di un concatenarsi delle forme secondo leggi e parentele.

Dopo aver affacciato tali ipotesi d'ordine scientifico, ritorniamo al materiale di descrizione della tecnica artistica nel suo naturale rapporto con l'arte propriamente detta.

Nel corso della ricerca si è tentato di cogliere la tecnica alle sue origini, abbiamo fissato il carattere particolare (e non l'assoluta separazione) della tecnica d'arte rispetto alle altre tecniche umane e ne abbiamo seguito l'identico risolversi in azione, accennando anche al suo posteriore risolversi in intelletto e pensiero. Si può dire, dunque, che in natura, sopra il piano dell'azione, tecnica ed arte sorgono da una medesima zona di attività costruttrice, dove si profilano tecniche istintive, così piene di riposte sapienti e di razionali accorgimenti da far supporre l'ipotesi di un medesimo sviluppo. Il passaggio dalla tecnica istintiva o naturale alla tecnica cosciente o spirituale non implica nessun salto qualitativo. Giacchè, in ogni caso, questo è il piano dell'artistico, non già dell'estetico, e sul piano artistico, dell'attività artistica come tale, la descrizione delle operazioni deve necessariamente prescindere da ogni considerazione di

valore. Tale descrizione lascia fuori parentesi lo sfondo delle insorgenze prime, più o meno metafisiche, come la finalità, il valore, il sentimento, la gioia ed infine l'esteticità come *estaticità*. Quando si parla di forma e di fine sul piano artistico si parla di congruenza e di compimento qualitativo, ma comunque di pesi effabili, di materie risolte. Il piano teleologico della congruenza dell'oggetto allo scopo (non c'è bisogno di ricordare Kant e cento altre estetiche) è stato generalmente riguardato come il piano del piacevole estetico. La considerazione riguarda la strada del soggettivismo alla quale accennavamo nella prima parte; ma, se è vero che i valori si riflettono come tali sui mezzi della loro attuazione, costituendo in valore il mezzo stesso ⁽⁵⁷⁾, è pur vero che si può e si deve, per avere una descrizione quanto più possibile scientifica ed obiettiva dei processi artistici, sottrarre l'operazione o l'oggetto d'arte da questi riflessi che, se ne costituiscono l'essenza estetica, non riguardano che indirettamente la struttura tecnica-artistica.

La natura diventa allora il postulato fondamentale dell'esperienza artistica come tale.

E poichè l'esperienza artistica è un'attività pratica o puro-pratica, non meramente psicologica o teoretica, il postulato artistico della natura è un postulato pratico. Non ci si chiede che cosa sia in sè la natura, nè questa questione metafisica riguarda minimamente la ricerca di un campo artistico. Ma come la natura agisca e costruisca – dovunque, anche in noi, anche con noi e per nostro tramite – le sue forme, questo è basilare. Il che non suppone ancora la penetrazione, sia pure prospettica, di trascendenti finalità metaprocessuali, ma semplicemente il rilievo dei processi osservabili in tutta la complessità di piani

⁽⁵⁷⁾ Come notò una volta il Witasek: «il mezzo per raggiungere uno scopo che rappresenta un valore è per se stesso elemento di valore», in S. Witasek, *Principi di estetica generale*, Sandron, Palermo, s. d.; l'originale tedesco è del 1904.

in cui la natura si articola fino alla psicologia, alle società, alla cultura.

La natura, cioè, come ipotesi oggettiva di lavoro.

E veniamo alla questione a questo proposito più delicata e meglio esplicativa, a quanto sembra, del nostro punto di vista: la questione del bello di natura.

Noi non neghiamo affatto ciò che Kant aveva affermato: esser la natura bella o sublime non in sè, ma nel soggetto che la contempla. Dicevamo, infatti, che il bello di natura, in tutte le sue riprese che sempre implicano la metafisica stoica dello Shaftesbury, è valido solo nel senso che rivela un'artisticità in atto nei processi naturali. D'altro canto il soggetto è uomo, è umana soggettività che contempla e misura la natura in quanto è nella natura, in quanto è natura, e da questa sua posizione unicamente trae la sua possibilità, come di fatto avviene, di comprendere – della natura – le misure, le leggi, i ritmi, l'atteggiarsi dei fenomeni secondo interne intenzionalità costruttive che sono senza dubbio anche quelle del soggetto. L'uomo, per l'uomo, è già nei pinnacoli e nelle guglie delle rocce alpine, è nella spiga di frumento, nel palco delle ramature degli alberi, nelle nervature delle foglie: attraverso tutta la natura l'uomo punta e si cerca, si ritrova e si riconosce. Per questo la natura non è solo la sua preistoria, ma, sul piano artistico, è già la sua storia. Per questo la natura è esperienza, non già sostanza assoluta e per sè esistente; e per questo quando già prima s'è parlato di "natura naturante" e di forme autoformative, tutto questo, a scanso di equivoci, viene pur sempre inteso, dal nostro punto di vista, come umanità in atto. Appunto perchè all'alterità dualistica di natura e coscienza s'è sostituita l'unità processuale, come postulata dall'intero corso dell'esperienza artistica, una volta per tutte si ponga questo fondamentale concetto di natura come teoreticamente ipotetico e operativo,

fatto poi esperienza e storia all'interno del postulato che lo pone sul piano pratico.

Per cui si può benissimo parlare, una volta che si tenga fermo questo punto, di una natura umanamente espressiva senza traslati o trasposizioni metaforiche.

E tutto questo in grazia dell'unità strutturale del processo tecnico, il quale propaga le forme dell'infinita metamorfosi che dal piano naturale conduce al piano della cultura. Allora si possono osare affermazioni come quella che la natura avrebbe le medesime stanchezze, le medesime assurde attese, le medesime esplosioni, le medesime costruzioni fallite o riuscite dell'uomo.

Per questo noi già parlavamo del porsi dell'atto tecnico come atto di amore. Tutti noi conosciamo l'ora culminante del perfetto apparire delle cose, cioè del loro limpidissimo compimento. L'ora del grande albero del giardino, l'ora dei cigni nello stagno e perfino l'ora del volto dei morti, che hanno il loro marmoreo compimento. E noi diciamo in tutte queste circostanze, come in infinite altre, che c'è un modo di farsi presente, di darsi, della realtà, nell'atto di un suo compimento esistenziale, così trepido e virginale nel momento in cui emerge (*esiste*) in tutta la sua più toccante bellezza, che è come se si offrisse all'intelligenza in veste nuziale. Essa risplende misteriosamente per un attimo, che sarà poi perduto per sempre, in tutto il suo sapiente segreto, in tutta la sua perfetta e libera pienezza naturale. Ciò che fa tanto misterioso e sospeso questo attimo è il silenzio stesso di ogni atto d'amore: nel quale atto l'intelligenza coglie, attraverso il piano comunicativo della sapienza tecnica, l'ideale stesso del perfetto cioè completo porsi di ogni cosa nell'aria delicata del mondo.

Così nascono, in mezzo al franare delle esperienze incomplete e rotte, le rare esperienze compiute. Per cui diciamo che l'uomo incontra alla sua giusta ora, e cioè nell'istante stesso della sua completa perfezione, l'acme

di un tramonto lagunare, o lo sboccio mattutino delle rose, o un luccicare d'erbe e di pietre dopo la pioggia, un suono armonioso nella sua esattezza, una parola appropriata, un gesto che colma l'attesa. Così, la coscienza incontra l'arte, in spontanea naturalezza (come si dice), sul piano di natura, come armoniosa unità dell'io e del mondo, ed incontra anche il cosiddetto "bello di natura".

Ed ecco riapparire nelle sue estreme formulazioni questo pericoloso scoglio di tutte le estetiche, costituito dal concetto e dall'esperienza di un preteso bello di natura.

Dal nostro punto di vista il bello di natura si è rivelato un concetto analogico, il cui fondamento è nell'arte. Nato in seno all'identificazione nebulosa di bello e di arte, in una fase di coscienza estetica ancora confusa, si chiarifica nel senso che, operata la necessaria distinzione tra esteticità e artisticità come due piani riguardanti, il primo il piano del valore emotivo o di gusto – in ogni caso soggettivo – del bello, il secondo il piano della costruttività tecnico-formale in tutto il farsi dell'esperienza come natura e come cultura, esso si mostra contraddittorio come bello di natura ma torna ad essere valido come arte di natura. In realtà, dunque, ciò che fu chiamato bello di natura, e nel linguaggio comune continuamente s'usa ad indicare il valore di un esistente paesaggio od albero o pietra, altro non è che un risultato, già valido per se stesso, prima ancora di valere come soggettivo gusto o sentimento (che, si osservi, non inventa totalmente il proprio piacere ma l'appoggia sopra un particolare oggettivo atteggiarsi e disporsi della molteplicità naturale) e valido per la costruttività sapiente che implica (sapiente rispetto alle spinte ed intenzioni delle varie parti che compongono il "quadro"; di una sapienza naturale, dunque, che trama nelle cose come in noi allo stesso modo), valido, infine, come arte. Si dice generalmente che è l'occhio dello spettatore che, operando certi tagli e colorando di certe

emozioni quella particolare realtà di natura che sta davanti, la crea come bella. Ma questo non viene affatto escluso da quanto abbiamo detto. Anzi, è esatto il riferimento: non c'è dubbio che avviene anche questa soggettivazione da parte del contemplatore, solo che questo è, propriamente, il momento estetico. Il quale non toglie per nulla il momento artistico. E tutti possono accordarsi, infatti, nel rilevare una disposizione obiettiva, un'esistenza necessaria già per se stessa artisticamente ordinata, vale a dire rivelante un'attualità dove strumenti e fini, forze e forme appaiono unificate secondo il pieno soddisfacimento delle loro leggi. Tutto questo potrà ancora parere ad alcuno un linguaggio traslato, un parlar per metafore, ma allora, se si andrà in fondo, si vedrà che questa ultima resistenza viene dal considerare ancora la natura come vile materia e, come tale, dualisticamente opposta ad uno spirito che isola l'uomo dal tutto, facendolo altro dal tutto. Il postulato dell'arte di natura come tecnica artistica poggia sulla processualità in atto di una specifica natura naturante la quale si articola fin dentro all'uomo ed alle splendide opere della sua arte *iuxta propria principia*.

Tutta l'esperienza artistica richiede questo. E richiede anche il processo di liberazione degli strumenti in fini, delle materie in forme, della natura in stile e cultura, che è il processo stesso perfettivo della tecnica artistica, cioè il processo in cui ogni atto sovracostruttivo si risolve per concatenare le esperienze verso il loro giusto compimento.

Ma che significa quel "giusto compimento", che significa quel che dicevamo "la sua ora", il punto della sua "perfetta" presenza, per la realtà empirica, per la nostra esperienza, per un gesto, una parola, una qualsiasi forma di intenzionalità naturale o di intenzionalità cosciente?

Significa il momento in cui tutto questo assume la sua

perfezione, non assiologica ma processuale, stilistica. Cioè, il comporsi secondo linee tecnico-formali di tutte le forze in campo, la molteplicità fatta unità vivente (poichè si tramanda metaformalmente), il risolversi in un solo giro di tutte le tendenze interne al progetto, infine il completarsi senza residui di tutti i piani di intenzionalità inconscia o conscia del reale, secondo una relazione di compostibilità che li portava a confluire in un punto e proprio in quel punto, e non in altro, si sono attuati.

E, dunque, significa il cadere di tutte le costrizioni, sia pure nell'apparenza, la nascita libera di Venere dalle spume del mare, il sorgere, nella realtà in atto, dell'amore, della libertà e quindi della memoria estetica, del mito, della poesia.

La tecnica artistica attua, nell'esperienza, il modo di incontro dell'uomo col mondo "ad un certo punto giusto" che la danzatrice – come ogni altro artista, del suono o del gesto, della plastica sociale o dell'invenzione scientifica – conosce bene; un punto non acerbo e non stancato, tecnicamente rilevato e poi nascosto dietro il risultato.

Così l'artista fa "come fa la natura".

Scrivendo il Leopardi nello Zibaldone, polemizzando col di Breme e con i romantici: «Onde il fine dell'arte che costoro riprovano non è mica l'arte, ma la natura, e il sommo dell'arte è la naturalezza e il nascondere l'arte, benchè n'hanno pochissima, ma quella pochissima sparisce, e tanto più fa stomaco quanto più è rozza; e i nove anni d'Orazio, dei quali il Breme si fa beffe, non sono mica per accrescer gli artifizi del componimento, ma per diminuirli o meglio per celarli accrescendoli, e insomma per avvicinarsi sempre più alla natura, che è il fine di tutti quegli studi e di quelle emendazioni ec. di cui il Breme si burla, di cui si burlano i romantici contraddicendo a se stessi; che, mentre bestemmiano l'arte e pre-

dicano la natura, non s'accorgano che la minor arte è minor natura» ⁽⁵⁸⁾.

Per cui, anche il concetto di mimesi, di imitazione della natura, può prospettarsi come tutto quanto fondato sulla particolare funzione della tecnica artistica che tanto meglio fa quanto più fa come fa la natura.

La natura è dunque non solo il presupposto, ma il risultato ultimo, intenzionale, della tecnica artistica.

⁽⁵⁸⁾ G. Leopardi, *Zibaldone*, "La Ronda", marzo-maggio 1921, p. 16.

CAPITOLO II

LA TECNICA ARTISTICA SU DI UN PIANO ESISTENZIALE PSICOLOGICO

Se la natura esistenzialmente si presenta come il riferimento oggettivo dell'arte, come un sistema di rapporti oggettivi inseriti in quel particolare organismo operativo che è l'arte in generale e come tecnica, essa richiama, proprio in quanto piano esistenziale, la congiuntura con un piano esistenziale di tipo psicologico.

La ricerca è spinta perciò, in questo punto, a puntare le proprie luci sopra un altro campo, già più volte sfiorato nell'indagine precedente: quello di un tipo di esistenza che si potrebbe chiamare comportamentistica.

La psicologia dell'arte si è recentemente arricchita, se non di testi e di risultati rilevanti, certo di alcune interessanti prospettive, sorte in coincidenza con gli sviluppi e le svolte della psicologia come scienza. Basterà accennare, tra gli altri, a certi studi della psicanalisi ed in genere della psicologia del profondo. Lo studio che tale direzione di ricerche ha dato sulle immagini, sui segni e sul loro interno meccanismo, fino alle tavole di Rorschach con la loro funzione sintomatologica e classificatoria, non ha portato solo accenni importanti sul terreno e le condizioni in cui l'immagine e si genera e si significa, ma, e forse questo oggi è ancora più importante, ha anche segnato i limiti di esaurimento di questo tipo di ricerca.

A proposito di un possibile uso di metodi della psicologia scientifica, ed in particolare del metodo di Rorschach,

sono, infatti, tipici i tentativi di Françoise Minkowska sui pittori (Van Gogh, Seurat) o sui disegni dei bambini. In una seduta del 20 maggio 1948 della Società Francese di Estetica ⁽¹⁾ la Minkowska, riferendosi ai risultati di una sua ricerca condotta sui testi di schizofrenici e di epilettici, non che di un certo numero di bambini normali, metteva in rilievo i termini di due differenti tipi di visione: un tipo razionale, con determinate caratteristiche, ed un tipo sensoriale, con un altro gruppo di caratteristiche ben individuate ed individuabili. Ed accennava così alla possibilità di una tipologia costituzionale come una delle basi per una scienza della formatività umana.

Sembra, però, che tale direzione di ricerca, per auspicabile che sia, si muova ancora in fase arretrata.

Un aspetto importante e tuttora vivo presenta, invece, il *behaviorism*.

Quella che fu chiamata la rivoluzione behaviorista nel battutissimo campo delle scienze psicologiche consiste fondamentalmente nell'aver mutato interamente l'oggetto della ricerca. Agli stati d'animo, alle funzioni mentali o spirituali, alle forme complesse della coscienza, la nuova psicologia ha sostituito il *behavior*, il comportamento, cioè l'insieme delle reazioni visibili e controllabili oggettivate dagli organismi interagenti nel loro continuo moto di adattamento. Il nuovo punto di vista risultante da questo spostamento di campo poteva dunque tranquillamente proclamarsi oggettivista di contro al soggettivismo che per secoli, sia pure nella cosiddetta psicologia sperimentale, aveva impedito alla psicologia di porsi senza gravi tentennamenti sul terreno scientifico. Dal nuovo punto di vista scaturisce l'obiettività stessa del metodo, non più affidato alla pericolosa e quanto mai precaria documentazione del soggettivismo introspezzionistico o della misurazione quantitativa, in certi

(1) Vedi relazione in "Revue d'Esthétique", II, 2, 1949, p. 207.

sforzi sperimentalistici, di atti e fatti per definizione sfumati nel puro qualitativo di una durata spirituale; ma affidato alla stessa documentazione che viene offerta o posta come modello di laboratorio nelle scienze naturali, cioè quella dell'osservazione ordinaria e strumentale.

Le ricerche condotte con questo metodo e in questa direzione da Watson e fino al behaviorismo operazionista di Tolman, Kantor e Stevens, con tutta la massa notevole di problemi e di situazioni comportamentistiche dipanate, posson costituire una solida base di materiale e di metodo per chi, come noi, si sforza di portare l'indagine verso la sua polarizzazione oggettiva e fisicalista.

Non è il caso, tuttavia, ai fini di questo lavoro, di assumere o muovere una ricerca di stretta metodologia comportamentistica. Quel che qui importa è rilevare che, per quanto riguarda l'esperienza artistica in atto e quindi la tecnica artistica in particolare, il punto di vista behaviorista rappresenta non solo la garanzia di un materiale osservabile scientificamente nel settore quanto mai delicato della psicologia dell'arte e dell'artista, ma rappresenta anche l'indicazione di un valido strumento nel descrivere e delimitare il piano esistenziale concreto dell'esperienza artistica in quanto psicologica.

Da alcuni sviluppi del behaviorismo deriveremo, dunque, i primi due punti di emergenza del nostro problema in questo settore. Il primo risulta da una disputa rilanciata attraverso le varie tendenze (soprattutto operazioniste) circa la sussistenza ed il valore di un'esperienza immediata od intuitiva. In Tolman e Kantor il dato intuitivo viene ammesso: non certo come un'entità interiore o una semplice folgorazione da cogliere introspettivamente, ma come una materia limite, primaria rispetto al piano logico della scienza. In Stevens, più coerentemente al comportamentismo di quanto il suo operazionismo forse non voglia, questa posizione idealista viene superata nella misura in cui egli risolve il dato imme-

diato in una somma di reazioni discriminative niente affatto private ed ineffabili, anzi comunicabili pubblicamente come qualsiasi altro processo o avvenimento obiettivo. Ed allora le nozioni di sensazione e di intuizione non sono più il limite primo od ultimo, ontologico o metodologico, di una "introduzione alla metafisica", ma appaiono come processi operazionisticamente rilevabili e ricostruibili.

Così, han ragione coloro che, come il Tilquin ⁽²⁾, rimproverano al Tolman e al Kantor di aver postulato questo mondo dell'esperienza immediata che «contiene tanto di obiettività che di soggettività, che non è nè il mio mondo privato nè il vostro», come la sola realtà sopra la quale la psicologia non meno che la fisica si erige come costruzione logica del tutto separata. «Al dualismo ontologico spirito-corpo vien sostituito il dualismo epistemologico esperienza immediata-scienza» ⁽³⁾: senza possibilità quindi di una scienza, se non come rete pragmatica di riferimenti (Bergson) gettata sopra una inafferrabile perchè inanalizzabile realtà intuitiva.

Le tendenze più recenti in questa direzione hanno tuttavia abbandonato questo strano dualismo (che veniva soprattutto dal primo positivismo logico ed appariva anche in Bridgman), per far posto ad una processualità quale lo stesso fisicalismo succeduto al Circolo di Vienna richiede, perchè non si cada nello pseudo-problema della doppia conoscenza. Così l'esperienza detta immediata è pur sempre una serie di reazioni discriminative eseguite nel corso dell'esperienza generale e comunicabile. Tale è la posizione, ad esempio, dello Stevens, ed è questo che permette l'analisi di un tipo di esperienza che, per lunga tradizione degli studi estetici, viene assunta e definita come immediata ed in sè non descrivibile e, persino, nella

⁽²⁾ A. Tilquin, *Le Behaviorisme*, Vrin, Paris, 1950, p. 459.

⁽³⁾ *Ibidem*.

sua interezza non comunicabile. L'ipotesi behaviorista, di un centro intraorganico oggetto della fisiologia e di una periferia sensoria e motrice interreagente nell'ambiente extraorganico e sociale quale oggetto della psicologia, facilita il cammino ad una osservazione scientifica nel campo della psicologia dell'arte e ne semplifica enormemente il compito precisando l'oggetto nei suoi limiti.

Un secondo punto che ci preme rilevare riguarda direttamente la tecnica artistica ed è stato messo in evidenza da una tesi fondamentale del Watson.

Il Watson, come è noto, aveva formulato alcune ipotesi (e le ha sperimentalmente convalidate) circa la derivazione dei comportamenti complessi dalla massa dei movimenti spontanei tendenzialmente diretti allo sviluppo di tre sistemi di organizzazione: l'organizzazione viscerale, l'organizzazione manuale, l'organizzazione verbale o laringea.

Dall'esplosione confusa delle reazioni spontanee o embriologiche, alcune di queste si fanno presto esplicite e si vengono localizzando nei muscoli striati, altre interessano l'implicito moto organico (muscoli lisci e ghiandole). Le prime riguardano ogni movimento di arti e del corpo nell'ambiente, le seconde ogni direzione massivamente emozionale. Ecco, nel primo gruppo, la costituzione "manuale", nel secondo la costituzione di un'organizzazione viscerale (senza che per questo la realtà offra mai qualcosa di così nettamente distinto, delimitato da poterlo assegnare interamente ad un solo gruppo). In *Behaviorism* (1920) il Watson sostiene la famosa tesi che ogni nostro atto complesso (quello di guidare un'automobile come quello di dipingere ad olio, di suonare un pianoforte o di scolpire pietra o legno) non sono, in ogni loro punto, che il risultato di un lungo tirocinio di apprendistato, al quale alcuni atti semplici, derivanti dall'agitazione primitiva embriologica, sono stati successivamente sottoposti allo sviluppo stesso di un organismo in un ambiente.

Una delle prime correlazioni che vengono allora a stabilirsi in questa direzione – che evidentemente segna e guida lo stesso sorgere e svilupparsi di ogni attività tecnica come tale – è la correlazione occhio-mano. Diciamo subito (anche se anticipiamo molto), per rispondere all'eventuale dubbio che in questo punto potrebbe sorgere circa il diverso proporsi delle tecniche "manuali" figurative e della tecnica "non manuale" della poesia o letteratura (diversificazione che, troppo spesso acriticamente e addirittura istintivamente accettata, ha portato a gravissimi equivoci in molte estetiche che dicevano arte e pensavano poesia), che il medesimo discorso vale per il formarsi non più nell'organizzazione che diciamo "manuale", ma in quella verbale, di analoghe correlazioni, di sviluppi da medesime origini, di risultati per medesime vie.

La correlazione occhio-mano, essendo la tipica correlazione motoria e spaziale (si ricordi il Berkeley della *Nuova teoria della visione*), è alla base, quindi, direttamente per le arti cosiddette figurative e meno direttamente per le altre, della genesi di un campo della tecnica artistica.

Qui il Watson ci offre altri spunti interessanti che cercheremo di legare alle ricerche che stiamo compiendo.

La correlazione occhio-mano viene spiegata dallo psicologo behaviorista in seguito ad una metodica osservazione del comportamento dei bambini. Si osserva allora che la singola funzione appare preformata: non sorge da una educazione o maturazione nervosa, non si crea, tuttavia può essere sviluppata e perfezionata con l'esercizio e con la ripetizione (che non è mai pura ripetizione) delle risposte, cioè con il formarsi di una tecnica del prendere e dell'apprendere. Non è necessario, qui, entrar nella disputa se le vie nervose subiscono esse stesse uno sviluppo di maturazione o se rimangono semplici vie di trasporto nell'arco stimolo-reazione secondo la tesi watsoniana; poichè allora, per importante che sia questa richiesta, bisogne-

rebbe uscire dal nostro campo specifico per venire ad un'intraorganica fisiologia. È invece necessario rispondere all'interrogativo che ora si pone circa il modo di formarsi di una correlazione sempre più precisa e tecnica delle funzioni e circa il modo con cui la funzione giunge alla risposta giusta ed a tesaurizzarla in accumulo di sapere. Le osservazioni watsoniane ci insegnano che la correlazione ha la sua precostituzione intenzionale nella struttura organica ed il suo perfezionamento avviene attraverso una serie variata di risposte successive compiute del tutto a caso e progressivamente selezionate in base alla risposta corretta; la quale viene avvertita come tale non già in base alla nota teoria *affettiva* (Spencer e Bain), per cui è il senso di piacere o dispiacere ovvero di soddisfacimento o di noia che s'accompagna ai risultati, ma in base a preformati schemi organici che, sulla scorta di certe e non altre risposte, chiede il suo compimento. Nella folla e anonima dei tentativi di prova che costituiscono la ricerca della risposta corretta, questa appare emergente perchè risolutiva, perchè fine delle prove stesse, punto raggiunto. La soddisfazione che segue non è funzionale nel processo, ma è il principio del piacere utilitaristico ed estetico come espansione e risonanza dell'atto compiuto. Però è l'atto compiuto come tale che disegna nel suo ciclo il maturarsi di una tecnica di esecuzione. La tecnica sorge quindi e si sviluppa in questo stesso schema organico preformato del compimento ed ha già tutto il senso di cui Dewey caricherà questo processo parlando appunto di *fulfillment* (compimento) e di come si ha un'esperienza, appunto in ciclo di compiutezza e, proprio come tale, artistica.

Nessuna tecnica si improvvisa, ma si acquista con l'apprendimento più o meno rapido; e neppure arbitrariamente essa si inventa, ma s'insegue nelle luci e nelle ombre delle intenzionalità organiche. Leggi di frequenza, di abitudine, di probabilità, ed altre, presiedono al formarsi ed anche al concatenarsi delle risposte corrette, dei

gesti esatti, lungo tutto un processo di specializzazione.

La tecnica è, come esistenziale psicologico, questa prima specializzazione.

Lo stesso Watson parla di abbreviazioni successive e graduali delle serie iniziali che costituiscono un gruppo di prove. Qui compare quella che in seguito verremo precisando come tecnica pura, cioè come tecnica riguardante una specializzazione interiore e comportamentistica, isolabile (come momento) da una tecnica più intersoggettivamente pragmatica, più specificatamente esterna e pratica, con la prima quasi sempre intrecciata e connessa nel generale processo dell'attuazione costruttiva.

Tutto questo ci introduce con qualche fondamento alle vere e proprie psicologie dell'arte. Il suggerimento di un mondo delle forme scaturisce dalla mediazione tecnica che il fisiologo e lo psicologo tentano continuamente verso le simboliche espressive del compimento.

Un primo delinarsi della coscienza di una fenomenologia della tecnica artistica come esistenziale psicologico nell'estetica contemporanea si ha con la *Psychologie de l'Art* di Henri Delacroix (1927) ⁽⁴⁾. Anche da questo testo è possibile ricavare un buon materiale di diretta e controllata osservazione, utilizzabile in efficaci spunti per il proseguimento della ricerca. Qui, come nel Watson e nei behavioristi prima seguiti, possiamo trovare i risultati scientifici di un lungo lavoro sperimentale che permette di giungere ora ad affrontare una specificazione della tecnica artistica nei confronti dell'artista e nei confronti del contemplatore.

Di contro alle estetiche psicologiche, spesso costruite per vie introspettive dalla parte del contemplatore, ed oggi respinte indietro dalla stessa precarietà del loro metodo, il Delacroix batte con straordinaria insistenza sul concetto dell'arte come creazione, fabbricazione.

(4) H. Delacroix, *Psychologie de l'Art*, cit.

Già nel capitolo secondo del suo libro, che si intitola *L'animazione dell'universo*, troviamo un elemento interessante: scrive il Delacroix: «Alla percezione utilitaria l'arte sostituisce la *perception visionnaire* della vita delle cose» ⁽⁵⁾.

In che cosa consista questa *perception visionnaire* avevano già cercato di spiegare le estetiche della simpatia, dal vitalismo del Guyau alle dottrine dell'*Einfühlung*: ma di queste dottrine rimane pur sempre vero il principio che l'arte risveglia un mondo addormentato, tutto un mondo che verrebbe a mancare se l'arte non fosse mai stata.

Ma l'arte va oltre: essa è al di là del vitalismo del Guyau e dei diversi tipi di *Einfühlung*, poichè a spiegare l'arte non bastano nè la simpatia universale, nè la simpatia simbolica, sia che col Volkelt la si intenda come un pieno attivo sprofondarsi nel segreto delle cose, sia che col Lipps la si pieghi piuttosto a significare un semplice passivo abbandono alla vita dell'oggetto con intervento di caratteri formali. Questa animazione estetica non è che un modo particolare di un processo più generale in cui possono anche entrare, ad esempio, la magia e la religione. Pure «l'animismo e il preanimismo avvolgono di forze occulte la realtà empirica e vengono così a trasfigurarla», ma «ciò non è affatto arte. Poichè è necessario anzitutto, per giungere sino all'arte, costruire con queste forze delle forme secondo queste forze. L'arte è fabbricazione e artificio. L'arte è costruzione di forme docili ed espressive» ⁽⁶⁾.

In conclusione, l'arte è costruzione e, nel suo farsi, tecnica. Senonchè, a questo punto ci si chiede: ma il lavoro meccanico, di mestiere, non è forse la forma più tipica di tecnica generale? In che cosa dunque l'arte ne differisce?

⁽⁵⁾ *Ibid.*, p. 47.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p. 66.

Il falegname che deve costruire un certo determinato mobile ha davanti agli occhi un disegno schematico, ha nella memoria o sopra una tabella una serie di moduli, di rapporti di misura ed in base a questi rapporti (che sono dati ideali) viene costruendo la sua opera. Ma, nel costruirsi, l'arte non ha affatto modelli soprasensibili da imitare, non dati, non idee. La dottrina delle idee cade completamente perchè non c'è alcun dato, ma una creazione secondo un tema iniziale. Tanto che alla fine essa ci mette in presenza di cose e non di copie e di immagini.

In senso proprio, anzi, di "dato" non vi è neppure il soggetto. Poichè le *Erlebnisse* di un'opera d'arte, che pare diffonda perennemente un loro canto silenzioso, non ci danno il soggetto, tutto il soggetto, ma ci offrono solo una curva tematica, iniziata come una specie di innervazione ritmica, che nel suo svolgimento ha polarizzato alcuni stati del soggetto e li ha fissati nel campo magnetico delle proprie forze come cosa propria.

Dice precisamente nella conclusione il Delacroix: «l'arte non è mai guidata dal soggetto, ma dal tema – un soggetto non è niente in se stesso. Quel che importa è il modo in cui il soggetto si realizza, diviene tema estetico: insomma tutto lo sviluppo concreto nel quale il soggetto si inserisce»⁽⁷⁾. In attesa di chiarire il senso ricco di tutto questo sviluppo concreto, possiamo ora comprendere chiaramente che cosa il Delacroix intenda per arte quando dice che bisogna saper tener conto di tutte le posizioni, che c'è del vero nell'*Einführung* come nel realismo estetico, nell'estetica sociologica come nella mistica. «L'arte non è nè sensazione, nè forma, nè copia della realtà, nè semplice manifestazione delle essenze. Ed essa è nel medesimo tempo tutte quelle cose per virtù di una attività sintetica e creatrice»⁽⁸⁾.

(7) *Ibid.*, p. 466.

(8) *Ibid.*, p. 478.

E scrivendo le ultime parole del libro: «L'opera è un'emanazione necessaria coeterna dell'artista. L'artista è l'opera stessa e l'opera è sempre abbondanza, pienezza, eccesso e traboccamento. L'artista è lo spirito che costruisce l'opera, nel tempo che costruisce se stesso e realizza la propria armonia e la propria unità»⁽⁹⁾.

Formula non soltanto affascinante, se si tien conto di quanto si è detto prima.

Occorre ora, però, precisare nelle sue parti questo mondo della costruzione.

È il grande problema della creazione che ci si affaccia. E, di necessità, ci si spezza nelle sue parti. Nel mezzo vi è il problema chiamato dell'ispirazione. Esso tocca un momento della creazione: momento che da una parte si incunea nella problematica viva del rapporto arte e realtà vitale in mezzo al quale l'artista trova la sua strada, mentre dall'altra solleva il momento tecnico in tutta la sua complessità dialettica di conoscenza e di azione.

Ora, è necessario vedere in che cosa consista questo momento della cosiddetta ispirazione.

Vi è tutta una tradizione romantica che fa di questo momento l'essenza e la totalità dell'arte e non v'è dubbio che certa forma d'arte abbia qualche volta corrisposto ad un concetto di tale natura, ma già Nietzsche, cita il Delacroix malignando sugli artisti che hanno interesse che si creda a certe loro intuizioni improvvisate, appunto chiamate ispirazioni, concludeva a questo proposito dicendo: «In realtà l'immaginazione del buon artista o pensatore produce costantemente il buono, il mediocre ed il cattivo, ma è il suo giudizio estremamente acutizzato, esercitato, che rigetta, sceglie, combina»⁽¹⁰⁾.

Per conto suo il Delacroix limita il concetto fornendo accanto ad una forma brusca, istantanea, ispirata di

⁽⁹⁾ *Ibid.*, p. 481.

⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 182.

costruzione altre tre forme: una forma più lenta, meno drammatica, che aveva descritto anche Schopenhauer e che da lui appunto era stata chiamata ruminazione subconscia; una forma più chiara di lavoro cosciente e di riflessione, quale appare dallo stesso brano qui citato del Nietzsche; ed infine una forma meccanicistica, che sorge unicamente in seno all'abitudine ed all'automatismo e che dà prodotti di mestiere più che di arte.

Ed ancora, criticando il concetto di intuizione, ci si trova di fronte alle psicologie che riconducono l'ispirazione ai misteri del subconsciente, ma il subconsciente, in questo caso, è un mito. Dice il Delacroix: «Il subconsciente è il mito dialettico della coscienza infinitesimale» ⁽¹¹⁾.

«Ribot vuole che nei letti profondi dell'incosciente non si formino che delle combinazioni frammentarie. Poincaré e Myers ammettono con Nietzsche che l'io sotto il limite costruisce senza riposo tutte le specie di combinazioni che la coscienza trasceglie. Son questi che han ragione» ⁽¹²⁾.

«La coscienza non percepisce altro che una debole parte di questa organizzazione mentale e sentimentale, e questa debole parte è sostenuta da un'architettura che ci sfugge, come testimoniano il pensiero senza immagine o l'esistenza della memoria. L'ispirazione è dunque preparata e utilizzata per mezzo di un lavoro cosciente di riflessione e per l'abitudine che la mantiene e la predispone» ⁽¹³⁾. Secondo quella produttività che, dice il Delacroix «è lo stato normale dello spirito» ⁽¹⁴⁾.

L'ispirazione, come slancio produttivo dello spirito, è un momento che in se stesso ci spiega ben poco dell'arte, ed acquista senso appunto solo se inserito nel mondo che lo prepara e se diffuso nel mondo che lo segue.

⁽¹¹⁾ *Ibid.*, p. 197.

⁽¹²⁾ *Ibid.*, p. 198.

⁽¹³⁾ *Ibid.*, p. 200.

⁽¹⁴⁾ *Ibid.*, p. 198.

In fondo per il Delacroix, così come era piuttosto il tema che conduceva l'artista e non viceversa, allo stesso modo ora è il lavoro che conduce l'ispirazione. A un certo punto questo pensiero è esplicito: «il lavoro cerca l'ispirazione»⁽¹⁵⁾.

Ma dentro a che cosa nasce e si forma l'ispirazione?

Rispondere che l'ispirazione è del soggetto e nel soggetto è troppo semplice. Il soggetto non è un corpo unitario di cui si possano predicare le qualità specifiche e fissarle una volta per sempre come si è fatto per l'idrogeno; ogni soggetto è una complessità sempre nuova, per cui se se ne vuole approfondire la composizione bisogna andar oltre ed esaminare la realtà in cui si trova immerso.

La realtà: vale a dire il comportamento dell'esperienza.

Molte matasse si aggrovigliano dentro e si srovigliano continuamente, i cui capi sono molto lontani dal soggetto – e lungo i fili che tramano senza posa dentro e fuori della matassa e dei soggetti per tutto l'universo salgono e discendono le forze operose della realtà.

Se pochi sono gli elementi centrali della formazione umana in generale, infinite sono le condizioni, le dosature di questi elementi per ciascun individuo.

L'artista di fronte alla vita è anzitutto questo complesso. Le matasse portano in circoli silenziosi ciascuna la propria forza: è il fiume limpido dei ricordi ed insieme le sfere lucenti della riflessione e, sotto, il mondo oscuro delle passioni inavvertite ancora o una volta represses e quello tumultuoso dei desideri e delle ambizioni e ciascuno porta una carica energetica pronta a scaricarsi violentemente come reazione in un modo o nell'altro. Qualche volta, senza che noi ce ne accorgiamo, due fili si mettono ad oscillare dentro di noi e si toccano: può essere allora, per i processi di specializzazione interna prima indicati, che una scintilla parta rapidissima lungo uno

⁽¹⁵⁾ *Ibid.*, p. 204.

dei fili e ne percorra un tratto. Si ha allora quel che si dice un'ispirazione, una luce improvvisa sopra una strada ignorata.

Ma il filo che si brucia e si illumina era un filo di una nostra matassa. L'ispirazione si innesta direttamente sull'esperienza vissuta e sulle possibilità di nuove esperienze in rapporto alla formazione raggiunta.

Solo che l'ispirazione artistica ha delle particolarità di sviluppo che la differenziano ad esempio dall'ispirazione religiosa. Si dice comunemente che un tale ha sentito improvvisamente farsi una gran luce di dentro e s'è votato, pieno d'ispirazione, alla vita religiosa. Se si osservano bene questi fenomeni di cosiddetti lampi improvvisi si vede che sono preparati da lunghi lavori coscienti, da riflessione, da tentennamenti, da considerazioni e così via.

Ma l'ispirazione religiosa, presa coscienza del suo mondo, ha la sua lunga strada tracciata sino in fondo ed il religioso non ha che da seguirla. Per l'artista invece che accade?

Egli avrebbe bisogno, in teoria, di un'ispirazione per ogni atto: in realtà non avviene sempre così.

L'artista, a poco a poco, si impadronisce del meccanismo di riflessione e di interiorizzazione che prepara l'ispirazione e ne diventa talmente padrone da riuscire anche a predisporre l'ispirazione. L'artista cerca la sua ispirazione lavorando ed il vero artista sa sempre trovarla. Per lui diventa un fatto normale della sua produttività spirituale; ed a questo punto crediamo di esserci ricongiunti col pensiero del Delacroix.

In sostanza, quando il mondo dell'arte entra in fase di creazione per l'artista, al di qua delle soglie dove si suol mettere l'ispirazione, bisogna pensare che esiste tutto un lavoro di riflessione, di scelta, di giudizio, sopra l'esperienza interna e sopra il materiale esterno; poichè l'arte nasce dalla realtà concreta ed è dal contenuto della pro-

pria esperienza che l'artista ricava i modi della propria arte.

Ma l'ispirazione va vista soprattutto nei confronti della tecnica.

Dice a questo proposito il Delacroix: «La tecnica è un insieme di ostacoli che lo spirito si impone per dispiegarsi nell'atto che li sormonta. Ogni tecnica oppone e impone all'artista una materia resistente estranea alla sua anima e nello stesso tempo sorda e docile ai suoi desideri»⁽¹⁶⁾.

La tecnica, che avevamo visto nella parte precedente dispiegarsi come linea di azione, acquista qui tutto un nuovo significato nel senso che questa azione appare diretta anche dalla materia entro cui si dispiega.

Limitata è la gamma timbrica delle materie e ciascuna risponde a determinate strutture psicologiche dell'artista.

Il Delacroix cita Flaubert: «Michelangelo diceva che i marmi fremevano al suo avvicinarsi – quel che è sicuro è che egli, egli medesimo, fremeva nell'avvicinare i marmi»⁽¹⁷⁾ e cita ancora un passo di Lechat: «È perchè Prassitele era imperiosamente attratto verso le forme leggere e molli, verso i contorni morbidi e delicati che egli prediligeva come materia il marmo di Paro; il biondo trasparente ed il dolce calore davano luce e vita alle più lievi delicatezze del modello»⁽¹⁸⁾ e conclude: «Ad un tempo sorda e docile ai suoi desideri, la materia, sonora, verbale, plastica, che egli (l'artista) maneggia, lo sollecita, l'assiste e gli resiste»⁽¹⁹⁾.

Il legame tra artista, tecnica e materia parrebbe allora strettamente stabilito. Ma importa vedere come tutto

⁽¹⁶⁾ *Ibid.*, p. 170.

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, p. 167.

⁽¹⁸⁾ *Ibidem.*

⁽¹⁹⁾ *Ibid.*, p. 209.

questo si muova intorno all'ispirazione, come si sviluppi e proceda la creazione.

La tecnica si viene a trovare in una posizione curiosa, se si esamina di fronte all'ispirazione.

Infatti è essa che coordina e sommuove in una certa direzione masse di materia che entrano nella genesi dell'ispirazione – ed è essa, ancora, poi, che sorpassa l'ispirazione e la mantiene in vita, sino a che l'ha guidata a sciogliersi nell'ultima svolta dell'opera.

Più precisamente viene afferrato il senso di questa dinamicità se si sdoppiano i due momenti dialettici della tecnica.

La tecnica, in quanto sapere tecnico, è senza dubbio quella che sta al limite del lavoro interno che prepara l'ispirazione «ed è in grado di darle il varco».

C'è un passo del Delacroix dove anche questo punto risulta nitidamente chiarito: «L'abilità tecnica è fino a un certo punto presente nell'ispirazione ed essa sola le permette di nascere. Il sapere tecnico è implicito nell'ispirazione ed è in grado di darle il varco» ⁽²⁰⁾.

Quanto al secondo punto, meno esplicito nel Delacroix forse perchè già meno interessante da un punto di vista psicologico, crediamo possa esser così fissato.

Non appena quel moto iniziale che possiamo continuare a chiamare l'ispirazione si è affacciato all'esterno, come trasportato da una interna urgenza che è l'esigenza trans-soggettiva, esso appare già orientato dal sapere tecnico verso una certa determinata materia espressiva.

Ma gettarsi nella materia vuol dire venire a una lotta, lotta che l'ispirazione, quasi presentendo la fissità, l'imprigionamento che l'attende in quel finale suo immobilizzarsi per sempre, non accetta subito. Oscilla quindi un poco incerta: è allora che la tecnica la sorpassa di un balzo e, da sapere fattasi azione, le si mette dinnanzi e la guida, la tra-

⁽²⁰⁾ *Ibid.*, p. 196.

volge con sè nel pieno mezzo della materia espressiva ed ha inizio così quella dialettica vivacissima della tecnica-sapere e della tecnica-azione, in una processualità che è aliena da ogni confusione, che costituisce il pieno processo creativo.

Qualora risultasse poco definito questo concetto della tecnica come azione distinta, seppure riavvicinata dialetticamente, dalla tecnica come sapere sopra un piano psicologico, si pensi che si possono conoscere a memoria tutte le regole tecniche che riguardano la pittura ad olio e non riuscire mai a cavare da una propria tela un'opera d'arte.

E non basta nemmeno una grande idea. Una grande idea ed una scatola vuota di fiammiferi in arte possiedono lo stesso valore preliminare o esistenziale.

«L'opera è fabbricazione e lavoro: non si inventa che lavorando, perchè l'immagine, che è il punto di partenza dell'opera, non appare all'artista che attraverso l'opera medesima» ⁽²¹⁾.

«La forma nasce nel pennello ed i pittori che non hanno che grandi idee sono sempre dei cattivi pittori. Io citerò un passo profondo di Hebbel (Hebbel, X, 173). L'entusiasmo che l'artista ha per il suo ideale, egli non può provarlo che realizzando questo ideale con tutti i mezzi della sua arte. Non è abbastanza guardare verso le nubi e gridare: "Quale divinità io vedo!". Così non mette la divinità sulla tela. E non è nemmeno vero che proprio lui vede una divinità. Egli la conquisterà solamente dipingendola: egli non prenderebbe mai il pennello se quella gli apparisse pienamente» ⁽²²⁾.

Quello che conduce all'opera d'arte non è dunque nè il sapere tecnico nè la grande idea, ma proprio l'azione tecnica; la quale nasce da un movimento pratico del soggetto, come tutte le azioni, in vista di un ostacolo da supera-

⁽²¹⁾ *Ibid.*, p. 156.

⁽²²⁾ *Ibid.*, p. 157.

re, di una lotta da sostenere, di un fatto esterno da dominare.

È proprio per questa azione della tecnica che avviene l'evoluzione della tecnica stessa. Improvvisamente l'artista si trova di fronte ad un incrocio di strade ignoto. La mescolanza di certi colori, una nuova vernice usata, una pennellata del caso, gli impostano una problematica nella quale il sapere tecnico accumulato sino a quel momento non può soccorrerlo: allora dai rapporti sensibili stessi della materia nasce l'esigenza di un superamento tecnico. Bisogna girar l'ostacolo, piegare l'ispirazione, il fantasma, in una nuova costrizione sensibile che deve valere in armonia con quelle precedentemente create: nello sforzo intenso che costa all'artista tale superamento nasce qualche volta una situazione inesplorata del rapporto idea a sensibile, artista a materia, cioè viene portata alla luce una nuova, anche parzialmente, direzione della tecnica.

Potrebbe così risultare, per questo lato, sufficientemente chiarito il momento di azione della tecnica. Abbiamo ormai delineato il configurarsi del processo creativo; come sorge su di un piano esistenziale psicologico, come vi si genera quel momento che si dice dell'ispirazione ed in che modo essa si venga ad inserire nella reale vita dell'arte come tecnica, riconoscendo, infine, nella tecnica due momenti nettamente isolabili nel processo costruttivo, l'uno di sapere e l'altro di fare, sempre nei confronti della psicologia dell'artista.

Ci resta ora da vedere il medesimo problema nei confronti del contemplatore e per quel che più direttamente ci interessa.

Il Delacroix distingue quattro tipi di contemplazione estetica.

«Noi dovremmo così distinguere: il soggetto che si racconta la propria storia – il soggetto che si racconta una storia – colui che dimentica tutte le storie per perdersi nell'oggetto medesimo (è questo il caso del “puro specchio

di conoscenza" descritto da Schopenhauer) – colui che dimentica la precisione e la distinzione dell'oggetto in favore dell'io profondo che viene suscitato»⁽²³⁾.

Karl Groos aveva distinto una contemplazione passiva come oblio dell'io da una contemplazione attiva come trasferimento dell'io nell'oggetto. Müller-Freienfels, riprendendo la distinzione del Groos, parlava, per la contemplazione attiva, del tipo del *partecipant*: tipo che è soprattutto un motorio, un affettivo, qualche volta un poco nebuloso, un dionisiaco – mentre la contemplazione passiva viene spiegata con una prevalenza del razionale, che conduce al tipo apollineo: il primo è piuttosto soggettivo, il secondo oggettivo.

Ma le varie distinzioni operate anche dal Delacroix ci dimostrano che, volendo, si può disegnare tutta una varietà di tipi diversi di contemplatori in questo senso, mentre quel che interessa è il principio secondo il quale è possibile ricostruire l'opera d'arte in se stessi o se stessi nell'opera d'arte.

Non è tanto la tipologia di varie forme di contemplazione, dunque, che interessa, quanto il rilevare dal piano empirico dell'attività estetica contemplativa una fenomenologia che si polarizza agli estremi delle due figure del contemplatore soggettivizzante l'opera, da un lato, e del contemplatore oggettivante il soggetto nell'opera, dall'altro. Il primo tipo conduce a considerare il momento patetico nei vari concetti di liberazione e di catarsi estetica. Il secondo fonda, piuttosto, il momento del rilievo critico-strutturale dell'opera d'arte come tale. Quel che importa è di non negare un aspetto a favore dell'altro, nel rendere come del tutto esaustrativo dell'atto estetico l'uno piuttosto che l'altro, come avviene quando si riduce l'arte all'emozione che se ne prova.

Padronissimi tutti di emozionarsi di fronte ad un'opera d'arte, ma non facciamo di questo, che è una conseguen-

⁽²³⁾ *Ibid.*, p. 117.

za, un atteggiamento esaustivo dell'esperienza artistica e necessario.

L'opera d'arte vuole anzitutto essere penetrata, compresa, vissuta in se stessa, al di fuori delle nostre storie personali. E per ottenere questo occorre una grande serenità, una sincera simpatia, una spiritualità accorta e raffinata, non ignara dei segreti del lavoro artistico.

Per questo la contemplazione va messa anche di fronte al momento tecnico. Se ne è accorto a un certo punto anche il Delacroix parlando della pittura: «Certo i mezzi tecnici, nella loro presentazione isolata o nella loro combinazione su diversi gradi, suscitano già, per loro stessi, un'emozione particolare, profondamente distinta da tutte le altre emozioni estetiche»⁽²⁴⁾.

La contemplazione di un'opera d'arte non è mai completamente obiettiva, ma quanto più vuol essere critica tanto più deve farsi obiettiva. In questa obiettività ha un'importanza non lieve il seguire sin dove è possibile il processo tecnico, nelle sue difficoltà superate, nelle sue svolte, nelle sue risoluzioni lente ed elaborate.

Il Delacroix, che rimane alla superficie del problema, non vede il punto dove la strumentalità pura e semplice della tecnica si risolve in struttura organica e finalità stessa operante dell'arte. Così, questo vedere, come in ultima analisi il Delacroix vede, che «Sotto i mezzi tecnici stanno intenzioni che operano, sentimenti che tendono ad esprimersi»⁽²⁵⁾, riconduce ad una vecchia dualità mal posta tra un spirito che presiede ed uno strumento che serve. Al fondo di tale posizione si potrebbe ancora trovare uno schema razionalistico, qualcosa di Boileau. Ma oggi è già possibile estrarre dal vivo dell'esperienza artistica un più maturato dialettismo dei termini strumentali e finali. Non v'è un sentimento da una parte e uno strumento meccanico riprodut-

⁽²⁴⁾ *Ibid.*, p. 440.

⁽²⁵⁾ *Ibid.*, p. 442.

tore dall'altra, ma organicità, mediazione reciproca e processo, solidamente fusi in quel risultato che è l'opera d'arte.

Basta porsi davanti ad un quadro di Van Gogh o, volendo, ad un'incisione di Goya. Osservate come già la materia sia quel sentimento, come già da lontano il tratto, il giro del segno, il ritmo dei pesi fisici, portino con sé una specifica emozione, non già come direzioni intenzionali o simboliche, ma come urto diretto dell'oggetto, della cosa. Di più, il contemplatore in atteggiamento critico deve rendere ragione di quei passaggi genetici delle forme che han reso possibile l'incrociarsi e l'attuarsi delle forme stesse e scoprire come questi passaggi vengono denunciati nell'atto tecnico. Il processo tecnico si stratifica nelle opere, come negli stili, come nell'arte in genere e documenta, in materiale osservabile e controllabile, le strutture di fondo dell'evolversi delle forme. Tecniche e forme si rispondono, sul piano dell'arte (ed ogni atto può diventare artistico), in un vivente ed organico intreccio di richiami e di risposte, secondo corrispondenze univoche ben precise. Dunque, la lettura dei passaggi tecnici s'identifica con la lettura delle forme e di tutto il mondo dell'artisticità; e lo sa bene il critico come lo sa l'amatore, che trasaliscono di profondissime emozioni davanti a quelle brevi e spesso nascoste innovazioni di natura tecnica, che segnano l'evolversi di un artista in una certa direzione (il comparire di un certo colore, inusitato nella tematica precedente; di un nuovo veloce pennelleggiare impressionistico, poniamo in Velasquez; il primo morire del colore nella luce, che prepara l'ultimo Tintoretto; l'esplosione della virgolatura ritmica e del segno torto e turbinoso nel maggior Van Gogh e mille altri esempi).

In sostanza, il contemplatore attivo ed il giudizio critico pongono in netto rilievo un particolare configurarsi del problema della tecnica artistica, come oggetto e strumento di riflessione critica.

Niente critica d'arte, infatti, senza un esame coscien-

zioso ed un avvicinamento profondamente ricreativo del processo tecnico.

Dunque, anche qui la tecnica può esser rilevata nelle sue linee di emergenza come un'attività sapiente strutturalmente connessa con la genesi, lo sviluppo ed i risultati dell'operare artistico.

Da ultimo si dovrebbe poter parlare di un tecnicizzarsi della visione, ovvero delle forme nell'artista e nel critico o spettatore che ne ripete il processo. Ancora una volta ricompare il rapporto della tecnica col mondo delle forme: rapporto che è maieutico, coinventivo, non meramente riproduttivo.

Sul terreno dell'esistenza psicologica è possibile sorprendere un'interessante casistica riguardo a questa sottile collaborazione tra l'apprendimento, sempre meglio familiarizzato o specializzato, della statica e della dinamica delle forme e lo specializzarsi contemporaneo dei processi fisiologici e psicologici di correlazione, di associazione, di reazione; per cui le vie nervose acquistano, possiamo dire, una coordinazione d'esercizio del tutto prevalente per determinate direzioni. La specializzazione delle forme, infine, non si limita ad una specializzazione che l'artista compie nei confronti di una particolare dinamica, anche tecnico-stilistica esterna, ma trascina con sè un'acutezza apprensiva, una rapidità progressiva di connessione, uno scaricarsi emotivo in determinate direzioni e reazioni, un formarsi di comportamenti complessi come quello del dipingere o del suonare un violino, proprio per via di una certa specializzazione e organizzazione, che si può ben dire tecnicizzazione dei movimenti spontanei.

Lo stile è anche una famiglia di forme uscita da questa doppia specializzazione nello sviluppo di un artista, dovuto all'insistenza di ripetizione di una certa tematica, sulla quale la ricerca artistica viene portata. Dietro le bottiglie di Morandi o le maschere di Ensor stanno cumuli di esperienze e di scelte non solo di tecnica esterna, ma

di tutta una cultura interiore strumentalizzata lungo le vie emotive nervose le quali, attraverso il lungo tentare pluridirezionale degli stimoli e delle risposte, progressivamente si venivan facendo pervie e trasparenti per determinati passaggi verso una ed una sola direzione.

Dovremo riprendere a suo luogo questo punto. La sua comparsa, già anche precedentemente indicata, su questo piano, si stacca sul fondo di una casistica particolare estremamente complessa che non è il caso di seguire. Una massa di materiale di controllo veramente notevole può essere offerta dalla *Psychologie de l'Art* di Antonio Horta Osorio ⁽²⁶⁾. La larga documentazione e l'ispirazione matematicista e schiettamente sperimentale di quest'opera ne fanno, nonostante la farragine della ricerca nel grosso volume e una certa discutibile secchezza empirica dell'analisi, uno dei più decisi tentativi di venire ad una descrizione scientifica sperimentale del campo dell'arte. Se il behaviorismo definisce il comportamento come «l'insieme delle reazioni adattative, obiettivamente osservabili, che un organismo, generalmente provvisto di un sistema nervoso, esegue in risposta agli stimoli, essi pure obiettivamente osservabili, provenienti dall'ambiente nel quale vive» ⁽²⁷⁾, si può dire che quest'opera è anche tendenzialmente behaviorista. Fatti artistici, infatti, sono, per l'Osorio, non solo le opere, ma i "sentimenti" dell'artista e dello spettatore e la descrizione di tali fatti è decisamente fondata sull'osservazione sperimentale di reazione tra organismo e ambiente. La risoluzione scientifica poi avviene come ricerca di elementi e rapporti costanti. Così che, accanto alla parte propriamente psicologica, si sviluppa una sociologia elementare, si potrebbe dire, un primo piano di orientamento dei materiali psicologici e sociologici secondo il metodo

⁽²⁶⁾ A. Horta Osorio, *Psychologie de l'Art*, Lisbona, 1946.

⁽²⁷⁾ A. Tilquin, *Le Behaviorisme*, cit., p. 18.

delle costanti e non per nulla, infatti, compare più volte nel testo il richiamo a Pareto. In ogni caso, un testo come questo acquista, pur nella quasi totale precarietà dei risultati, tutto il suo valore non solo come precisazione di una vasta casistica dei particolari osservabili, ma il nuovo e più recente configurarsi, per quanto riguarda il problema dell'arte e della tecnica artistica, di una metodologia scientifica di tipo sperimentale, non più intesa ai giudizi di essenza, al "Che cosa è l'arte", che riempie di sé il naufragio di tanta estetica, ma a presentare, attraverso ricerche obiettive e controllabili, una descrizione ed un ritrovamento di permanenze nel campo delle variazioni costituenti l'esperienza artistica, come meglio dovremo vedere nella quarta parte.

Comunque, per quel che ora direttamente ci riguarda, togliamo dall'Osorio, tra i molti suggerimenti che se ne possono ricavare, due spunti per completare il discorso intorno agli aspetti psicologici della tecnica artistica.

Il primo risulta da alcune osservazioni derivanti dall'analisi di un gruppo di sentimenti od emozioni – che l'Osorio isola e definisce come «sentimento X» – riguardanti il rapporto imitativo con cui l'artista si pone di fronte alla realtà, secondo l'esigenza dell'assimilare mimeticamente l'immagine all'oggetto concreto o astratto, reale: cioè quel che si diceva anche il "vero" artistico. Si nota che questo sentimento X risulta da un complesso di sentimenti più semplici, oltre quello che si potrebbe chiamare l'istinto mimetico, e s'intreccia con l'ambizione, l'amor proprio, l'autorità del maestro e della tradizione, il bisogno dell'approvazione collettiva, il settarismo. Questo legarsi di sentimenti si opera soprattutto sotto l'incitamento degli ambienti di ogni apprendistato. La scuola, e meglio ancora la bottega del rinascimento, dove il giovane viveva in famiglia con il maestro, costituiscono un periodo di specializzazione tecnica, la cui linea di inserzione nei modi già noti, e quindi di sviluppo personale, si muove obiettivamente tra le più svariate reazioni cultu-

rali e, soggettivamente, tra l'urto dei sentimenti costitutivi del gruppo X; alcuni dei quali vivacissimi e particolarmente determinanti nel giovane. La tecnica, cioè, da questo punto di vista, non appare affatto come una precettistica di semplice e neutro uso strumentale, ma come una dialettica di posizione e di reazione che l'artista con tutta la sua personalità conduce sul piano interno dei propri sentimenti oltre che sul piano più propriamente culturale delle idee.

Il secondo spunto risulta da un altro cenno, purtroppo come il primo non sviluppato (manca nell'Osorio una qualsiasi descrizione organica della tecnica artistica), inserito nell'analisi del sentimento Y; questo riguarda il rapporto con cui l'artista si pone di fronte alla presenza, che si potrebbe dire contenutistica, dell'opera come tale. Si osserva che la scelta di una particolare tematica formale (e non solo del *soggetto*, come dice l'Osorio) sorge precisamente attraverso un lento processo di specializzazione. Dimostrava magistralmente il Malraux, nei suoi volumi della *Psychologie de l'Art*, che ogni forma nasce sulla lotta di liberazione dalle forme precedenti. Ma quel che questo propriamente può significare, si può vedere ancora una volta attraverso il processo di formazione ed attraverso le condizioni di opzione formale che la tecnica, nel suo continuo sviluppo di apprendistato, pone.

I sentimenti, che prima abbiám visto come costitutivi del gruppo X, non solo interferiscono nella formazione di una tecnica interna, nella "direzione" dei mezzi espressivi e in una loro particolare tipicizzazione, ma interferiscono anche nel trapasso in quella diversa disposizione che l'Osorio chiama sentimento Y, quanto al rapporto che si viene stabilendo fra tecnica interna ed oggettiva tematica formale. Il concrescere, infatti, della tecnica su se stessa, lungo il tirocinio incessante dell'artista, si consolida nel sapere tecnico in movimento (ch'è pur sempre tecnica interna) e questo appare strettamente legato ad una parti-

colare tematica, così da essere riguardato come una delle fondamentali condizioni di opzione o di simpatia nell'organizzazione delle forme. Organizzazione che spiega anche la *metamorfosi*, il legarsi delle forme che trapassano l'una nell'altra secondo ragioni tecniche-obiettive, non solo nel singolo artista, ma in quel più vasto fenomeno ch'è lo stile, quale dovremo considerarlo su di un piano di cultura.

Si entra nell'arte imitando delle forme. L'artista – le nostre conclusioni su di un piano di natura non sono lontane – affina una tecnica che si muove per riferimenti attuali nei passaggi interni della *forma formans*; egli si inserisce nel divenire continuo delle forme. La tecnica artistica, sul piano psicologico, si mostra come forza che polarizza gruppi di emozioni o sentimenti sino a renderli determinanti nelle scelte del punto d'inserzione nel processo culturale e naturale delle forme e quindi nella tematica fondamentale dell'opera.

Si conferma con ciò quel che per altro verso precedentemente avevamo detto a proposito delle bottiglie di Morandi e delle maschere di Ensor. Non solo: ma si dà ragione, tra mille altri casi, del come dal Greco “madonero” di Venezia si passi al Greco della più larga cultura veneziana, all'influenza romana e poi spagnola, per arrivare, infine, alla potente liberazione finale del Greco di Toledo, al drammatico tema finale, tentato in un lungo itinerario di forme, di *Toledo sotto l'uragano*.

* * *

In conclusione, anche l'osservazione della tecnica artistica sopra il piano esistenziale psicologico, in analogia e prosecuzione di quanto già s'è visto nell'esistenzialità naturale, dà come risultato il rilievo di un campo isolabile e controllabile, caratterizzato da atteggiamenti e comportamenti che trovano la loro origine nella correlazione occhio-mano ed i loro perfezionamenti in un apprendista-

to che si sviluppa con lo sviluppo dell'uomo, si specializza nei periodi di tirocinio artistico e continua poi sempre in ogni processo di compimento tecnico. Per vedere, poi, in che cosa consistesse questa caratteristica costruttività della tecnica artistica, abbiamo preso in esame il meccanismo dell'ispirazione, facendola emergere prima dal mondo di interazioni che la prepara e poi dalla stessa forza del momento tecnico.

Nel primo caso ci siamo sforzati di rilevare il momento ispirativo come frutto di una genesi graduale così da sottrarlo alle spiegazioni miracolistiche. Si tratta di osservarla al punto in cui essa va a inserirsi nelle masse sperimentate e tuttavia energetiche dell'esperienza soggettiva, considerando questa esperienza non chiusa nel soggetto stesso, ma riacciata in un'interazione continua con tutta la realtà.

Da questa realtà viva abbiamo visto sollevarsi lentamente l'ispirazione ed elaborarsi in quello che il Delacroix chiama il "tema": cioè, in fondo, ancora il ritmo nel suo ripercuotersi fisiologico dentro al soggetto e con tutta la sua capacità di abbozzare mediante la sua forza pulsante grandi inquadrature di forme, tirando, per così dire, le grandi ortogonali della concezione nel suo atto. Atto che sorge come un'innervazione motoria sempre più complessa e coordinata per poi svilupparsi come esigenza imprescindibile di linee di azione nella materia vivente del mondo esterno.

A questo punto abbiamo visto intervenire il sapere tecnico come ponte di passaggio verso questo mondo esterno, ed immediatamente il sapere trasformarsi in fare, in agire, in costruire, dando così movimento e vita all'inizio del lavoro artistico.

All'esterno abbiamo trovato la materia; ed il tutto — esperienza di comportamento, realtà, ispirazione, tecnica teorica, tecnica pratica e materia — si è dimostrato che vive di stretti legami indissolubili nel farsi dell'arte; ogni elemento ha il suo posto, la sua importanza poichè porta il suo contributo essenziale al processo creativo.

Abbiamo frattanto anche completato la corrispondenza biunivoca dei due momenti della tecnica, essendoci sopra un piano naturale fermati a dimostrare il passaggio da azione a conoscenza. Qui, infatti, abbiamo potuto vedere come avvenga il passaggio inverso da conoscenza ad azione, attraverso il concatenarsi delle risposte, il momento dell'ispirazione ed i richiami della materia.

Da ultimo, ci siamo fermati al problema del contemplatore, cercando di mettere in valore la forma obiettiva della contemplazione come la più valida ad avvicinare un'opera d'arte; ma, soprattutto, rilevando ancora come anche in questo problema acquistasse notevole importanza il problema della tecnica.

Abbiamo potuto così ribadire il concetto che la tecnica ha i suoi valori espressivi ed emotivi nell'opera d'arte ed è una linea maestra delle strutture di ogni arte degna di questo nome.

Sopra questo piano la tecnica si è rivelata l'unica possibilità del sorgere prima e dello svilupparsi poi del processo artistico. Essa appare come la forza stessa del farsi dell'arte. Si configura come l'arte stessa nel suo farsi esistenziale.

Si può ben dire sin da ora questo e rilevare insieme che, riguardando indietro, questo progressivo emergere del volto spesso ignorato della tecnica artistica ci ha portati veramente molto lontani dalle concezioni del soggettivismo estetico.

CAPITOLO III

LA TECNICA ARTISTICA NEI SUOI RIFLESSI SOPRA UN PIANO SOCIOLOGICO

L'arte, sopra un piano psicologico, si era appena affacciata dall'interno del soggetto e già accennava a rimandi verso il mondo esterno dell'intersoggettività sociale e culturale.

Tutta la psicologia dell'arte, insistendo sopra il carattere costruttivo dell'arte, ci indicava, forse senza volerlo, il piano sociologico come il piano di intera risoluzione dei processi di obiettivazione artistica.

Non v'è costruzione, anche se prodotta da un soggetto in clausura, che sia un puro fiore della solitudine. Perchè non si costruisce fuori dall'umanità e dentro l'umanità ogni forma che nasca dall'elaborazione è attraversata in ogni istante dalle influenze delle correnti di una vita di comunità tale che non v'è schermo che la possa arrestare.

Si è arrivati qualche volta a concepire l'arte come una bolla fluorescente che, liberatasi dal capo dell'artista (o dal cuore, ch'è lo stesso), sale vertiginosamente lungo la verticale sino a sprofondarsi nel cielo. Ma l'arte – è stato detto – non è certo una monade senza finestre. Essa è una realtà umana impregnata della più aperta e generosa energia di comunicazione tra gli uomini.

Si è reagito e si reagisce contro l'estetica sociologica soprattutto per salvare l'individualissima genialità e singolarità dell'invenzione artistica. Ma, oltre al fatto che

così facendo si perde quella stessa individua singolarità, noi pensiamo che tali mitiche torri d'avorio intorno alla vita del soggetto siano crollate da tempo e non si vede come si possano ricostruire. L'inattingibilità del soggetto creatore vale l'inattingibilità della natura e non sposta il problema delle interrelazioni.

L'artista cava l'opera dall'interno della sua personalità, non v'è dubbio; ma questa sua personalità, se non è mera astrazione, è immersa, volente o nolente, nella società che la circonda, nei costumi del suo paese, nelle esigenze collettive del suo popolo, nei sogni che la gente cui appartiene gli è venuta preparando col lavorio dei tempi, nel gusto del pubblico, in mezzo al quale egli continuamente agisce o reagisce.

Comunque la si pensi intorno a quel libro già tanto amato e tanto disprezzato che è *La filosofia dell'arte* del Taine, non si può oggi misconoscere che, pur fra tante ingenuità di metodo, quella rimane pur sempre la prima opera che abbia con qualche buona sostanza storica decisamente puntato verso una sociologia scientifica (della scienza d'allora, s'intende) dell'arte. Essa segna l'apparire di un'interessante nuova configurazione della coscienza estetica nella direzione antidogmatica ed antinormativa di una sociologia storicistica tendenzialmente sperimentale. È vero che, quanto a sperimentalismo, come anche rigorosamente dimostra l'Osorio (¹), oggi quel metodo può apparire estremamente vago, arretratissimo ed improduttivo: ma rimane pur sempre vero che il riportare l'estetica sul terreno delle scienze, l'applicazione di un metodo di verifica e di controllo del fatto in analogia con le scienze naturali, la considerazione (oggi per altro molte volte ripresa, anche se in modo più scaltrito) che porta a vedere l'estetica come «una botanica applicata, non alle piante, ma alle opere umane», fanno del Taine il padre dell'estetica sociologica contemporanea.

(¹) A. Horta Osorio, *Psychologie de l'Art*, cit., pp. 335 e sgg.

Anche nel Taine, che pure aveva indubbia propensione a rilevarne la struttura, il problema della tecnica artistica non compare in modo specifico. Il Taine parla, com'è noto, di tre fattori che storicamente condizionano lo sviluppo dell'arte: razza, ambiente, epoca.

La razza immette da lontano nell'artista le inquietudini, i bisogni, i dati fisiologici fondamentali, l'intenzionalità dei caratteri; l'ambiente, naturale e sociale, porta le correnti nervose delle lotte e delle ideologie che non possono non influenzare il sistema della sensibilità individuale, specialmente se si tratta delle sensibilità piene e delicate degli artisti: la personalità umana è anche una risultante in cui il clima, il paese, il ceto, il pensiero sociale contano; l'epoca solleva i bisogni collettivi in mezzo ai movimenti delle masse, dove sempre affiorano direzioni, bisogni insoddisfatti, ansie oscure e diffondono le medesime ombre sulle coscienze degli individui.

Certamente questa rimane la parte più caduca del pensiero del Taine, non perchè questi postulati non abbiano il loro valore, ma per il modo, il metodo della loro trattazione. Un metodo che soddisfa per il suo lato storicistico, ma non fonda alcuna controllabilità obiettiva della ricerca, come non fonda, se non ancora una volta troppo semplicisticamente e secondo un falso obiettivismo – come rileva l'Osorio stesso – il criterio di una graduazione tra le opere d'arte. Anche qui, infatti, compare l'esigenza di un'obiettività e di un controllo sperimentale, ma il criterio del «jugement des siècles» delle «vérités acquises» nel corso della storia risulta del tutto insufficiente, illusorio, ed in ogni caso richiede ulteriori specificazioni.

Per quanto riguarda la tecnica artistica, pur mancando qualsiasi trattazione specifica, tuttavia se ne rileva qua e là la presenza, per cenni soprattutto storico-sociologici. Così, quando il Taine segue il sorgere della scultura greca attraverso la scoperta delle tecniche della cottura a fuoco dell'argilla, della fusione in bronzo, della lavorazione del

marmo che, sulla fine del settimo secolo, precedono lo sviluppo della grande statuaria greca, o quando segue l'intracciarsi dei motivi culturali con il diffondersi dei ritmi del corpo umano nella vita pubblica, nei cerimoniali orchestrali, nella danza e nella ginnastica. Così, ancora, nella parte dedicata alla pittura del Rinascimento in Italia, ricca di vive e forti osservazioni quando si parla della stretta ed organica intercomunicazione della società rinascimentale, armonica e legata come un'architettura, e dell'importanza del ripetersi di questo modello nella più piccola società, solidamente incastrata nella grande, della bottega, dove crescevan gli artisti in stretta familiarità con i maestri, così da modellare la loro fresca e giovane arte sulle forme e sulle tecniche incorporate quasi col cibo e col respiro da un organismo sociale e culturale particolarmente aperto ed eccitante.

Cenni, s'intende, ma schizzati con una tale energia da lasciare intravedere fruttuosi campi di ricerca per quanto riguarda due tipi di rapporto in cui la tecnica si pone in seno alla società storica. Il primo riguarda la dipendenza della tecnica artistica e quindi di certe forme d'arte e di certi sistemi formali, dal processo tecnico generale di elaborazione delle materie, il secondo la dipendenza della tecnica artistica dal moto di tutto il sapere e dalla fluidità di una certa cultura, dalla sua potenza e capacità di permeare, mediante i suoi istituti di socialità e di costume, lo slancio costruttivo dell'individuo.

Quest'ultima direzione di pensiero trova la sua lontana formulazione ingenua nell'opera postuma *L'art au point de vue sociologique* del Guyau.

Il Guyau aveva esordito, come già s'è visto, con una forma di vitalismo.

In quest'opera il Guyau, sotto l'evidente spinta delle sociologie positiviste ed in parte reagendo a queste in nome di una più alta difesa del sentimento, cerca un principio che spieghi le forme dell'emozione estetica e lo ravvisa nella solidarietà sociale.

Il passaggio dal precedente naturalismo è chiaro.

Il Guyau, in un primo tempo, aveva affermato questo: tanto più intensa la vita, tanto più profondamente estetica la sua espressione. «Vivere una vita piena e forte è già un atto estetico», poichè ogni valutazione in campo estetico trova il suo criterio nella profondità stessa della vita reale.

Ma a questo punto il Guyau constatò che «la vita più intensa è quella che sorpassa l'individuo» e si trovò di colpo sopra il piano di una più vasta realtà esistenziale: la società.

Infatti, la vita, che investe l'individuo e lo sostiene mentre lo porta innanzi, si riversa come un grande fiume dentro alla società e l'avviluppa nel calore di una simpatia profonda e prosegue ancor oltre, circondando tutto il creato nella forza lievitante della simpatia universale.

L'arte è uno strumento primario di questa simpatia e come tale bagna l'individuo nella società e la società nell'universo.

«La solidarietà e la simpatia delle diverse parti del nostro io ci è sembrato che dovessero costituire il primo grado dell'emozione estetica: la solidarietà sociale e la simpatia universale finiscono per apparirci come il principio dell'emozione estetica più complessa e più elevata»⁽²⁾.

Il penultimo capitolo di *L'Art au point de vue sociologique* riguarda lo stile: «lo stile – si dice – come mezzo d'espressione e strumento di simpatia». È, come si vede, la tecnica artistica, in un'originale concezione che tende ad inserirla nella comunicazione simpatetica dell'uomo con l'uomo, con la società, con l'universo. L'incontro dato da una simpatia comunicante viene generalmente pensato come un atto d'immediatezza e spesso anche moralizzato e valorizzato proprio come atto atecnico. Si presuppone in questo caso il processo tecnico come un processo di media-

⁽²⁾ J. M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, Alcan, Paris, 1890, p. 46.

zione falsificatoria, di strumentalizzazione di ciò che, invece, si pone come diretta consumazione del fine. Ma il Guyau è troppo poeta per non difendere proprio il punto di vista tecnico come strumentale e finale insieme nell'atto estetico.

Egli parte da una critica al meccanicismo dello Spencer circa il problema dello stile. Strumentale non vuol dire meccanico: le leggi del maggior utile col minimo sforzo possibile (meccanica morale) e dell'economia delle forze (meccanica naturale) hanno certo un loro valore intrinseco al problema tecnico dello stile, come rileva lo Spencer, ma non è tutto. Vi sono condizioni matematiche e dinamiche che presiedono ai limiti di lavoro, diciamo, dello stile. Ma altre leggi presiedono alla composizione tecnica di un'espressione, di un linguaggio di comunicazione, quali il sentimento – rileva il Guyau – ed il gusto. Il sentimento accompagna quello che Buffon definiva «l'ordine e il movimento dei pensieri», ne costituisce il fondo armonico che lancia e risveglia la simpatia. Il gusto si pone a fondamento dello stile in quanto «è il sentimento immediato di leggi più o meno profonde, le une creatrici, le altre regolatrici della vita» ⁽³⁾, cioè in quanto criterio di scelta.

Alla fine, sostiene il Guyau contro Spencer, lo stile non è «un'economia da realizzare», ma «una prodigalità da introdurre». E con questo egli intende nettamente distinguere la pura meccanicità dall'arte, la tecnica di macchina dalla tecnica artistica. Citando l'amato Fouillée, egli vi vede la stessa differenza che corre tra la macchina e il vivente. La macchina ha ruote e movimenti interamente limitati e noti, l'essere vivente leibnizianamente si concepisce come quel sistema organico in cui ogni parte contiene ancora il tutto in un processo all'infinito. «Ogni essere vivente è una società di viventi» ⁽⁴⁾. La tecnica artistica è essa pure una

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 293.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 299.

vivente strumentalità, che col vivente si muove e si plasma non certo in un'assoluta qualitatività priva di regole, ma secondo moti in cui le regole evadono dalla mera ripetizione e si aprono ad un'infinita fecondità ed alla novità incessante dell'applicazione. Questa concezione, che potremmo chiamare organicista nel suo principio, della tecnica artistica e dello stile trova nel Guyau un primo rilevante precorrimiento.

Una più chiara configurazione metodologica assume invece, sempre restando nell'estetica francese, il problema della tecnica artistica nell'opera di Charles Lalo.

Il Lalo comincia col ricercare l'autonomia di piano di un'estetica sociologica svincolata dal piano naturalistico.

Egli fissa un primo punto importante col considerare le condizioni collettive dell'arte e con l'operare in esse una distinzione tra condizioni estetiche e condizioni che non sono estetiche, cioè anestetiche.

«Il naturalismo francese o tedesco riposa sopra una confusione seducente ma incresciosa dei valori estetici con i valori anestetici»⁽⁵⁾.

Distinguendo dunque questi due aspetti delle condizioni collettive dell'arte, si potrà isolare un piano sociologico quando si distingueranno le condizioni anestetiche, come più propriamente naturalistiche, da quelle estetiche. Si vedrà allora che anche le condizioni anestetiche possono apparire autonome rispetto ai loro valori naturalistici, per una sintesi che l'arte ha operato al loro interno, trasvalutandoli.

Queste condizioni anestetiche della vita estetica vengono fatte consistere nelle condizioni materiali, geografiche, del terreno, del clima ed anche nello stato fisico o di produzione di certe materie che poi il mestiere ricerca per i propri usi. Si aggiungono a queste le influenze storiche delle classi sociali che a loro volta operano nella plastica

(5) C. Lalo, *Éléments d'esthétique*, Vuibert, Paris, 1930, p. 188.

umana come il pollice dello scultore nella creta, le istituzioni religiose, l'organizzazione domestica (poligamica, monogamica, tutela dei bimbi, senso della famiglia, ecc.) ed infine il grado di cultura e la sua impronta pedagogica. «Ma di questi materiali anestetici l'arte forma una sintesi estetica, cioè dotata di caratteri specifici o di valori che le materie isolate non posseggono. Questa sintesi possiede dunque una certa autonomia» (6).

Queste condizioni anestetiche dunque sono collettive, ma non appartengono all'arte, non vivono all'interno dell'arte, provengono dall'esterno. Attraversano in un fascio la sfera dell'arte, la quale, rifrangendone le luci al proprio interno, le trasfigura in una sintesi nuova di valori, garantendo così la propria autonomia nell'atto stesso, che non può che farsi come atto sociale.

«Per analogia con il *subconscio* degli psicologi, si potrebbe dire che i valori d'arte esistono in potenza ma restano subestetici finchè rimangono individuali, di modo che la vera "soglia della coscienza estetica" è un fatto sociale» (7).

Bisogna però aggiungere che le influenze collettive non si limitano a provenire all'arte dall'esterno. La vita sociale, oltre a queste condizioni anestetiche, impone all'arte delle condizioni specificamente estetiche.

Si può parlare con il Lalo di «istituzioni estetiche nella vita sociale».

Vi è anzitutto una coscienza estetica socialmente organizzata: «una coscienza estetica paragonabile alla coscienza morale. Entrambe prolungano degli imperativi e li pongono sotto sanzione in nome di un'autorità superiore, senza la quale noi non oltrepasseremmo mai il livello del piacere individuale» (8).

Questa coscienza diffusa pone dunque ai fatti estetici

(6) C. Lalo, *Esthétique*, Alcan, Paris, 1927, p. 79.

(7) *Ibid.*, p. 75.

(8) *Ibid.*, p. 82.

un ideale sempre diverso che si traduce, in arte, in una specie di pressione che investe i gruppi sociali e penetra il singolo artista richiamandolo e costringendolo a risolvere la sua personalità in quella nuova forma che gli ondeggia sopra il capo.

Il mondo morale è un mondo di obbligazioni e di sanzioni. Il mondo sociale dell'estetica ha pure le sue sanzioni – sanzioni diffuse, collettive, quali «la gloria, la reputazione, il successo o al contrario l'insuccesso, l'oblio, il ridicolo».

Chi amministra queste sanzioni è il pubblico.

Il pubblico ha alcuni toni fondamentali, ma si suddivide in raggruppamenti i cui membri, infiltrandosi nella folla, spingono i risultati delle discussioni e creano così delle direzioni orientative. In queste discussioni, sono quasi sempre, anche se più o meno direttamente, coinvolti gli stessi artisti: entrate in una qualsiasi esposizione e basterà sostare un poco nelle sale per avvertire il mondo vivace e ciarliero dei gruppi intenti a criticare, a criticarsi, a discutere; accade la stessa cosa per i musicisti a teatro, per gli scrittori intorno ai giornali ed alle riviste: ora da questo mondo interpersonale di azioni e reazioni tra artisti, conoscitori e pubblico, scaturiscono influenze che possono giungere fino alle violenze delle posizioni polemiche e ad oltranza (la nostra arte più recente è ricca di questi esempi), nonchè a forme di sanzione che giungono qualche volta persino a soffocare certe espressioni nascenti.

Le leggi di queste forme di psicologia collettiva sono note. Cita il Lalo: «Tarde e le Bon hanno dimostrato come, una volta stabilitasi una forma di solidarietà, essa rafforzi i sentimenti che sono comuni a tutti ed annulla, le une per mezzo delle altre, le tendenze divergenti che sono caratteristiche del singolo»⁽⁹⁾.

Questo lo sfondo generale sul quale appare rilevabile il

⁽⁹⁾ *Ibid.*, p. 83.

problema generale. Ma vi è un punto che chiede di essere approfondito in un'ulteriore analisi.

Il Lalo, tra le condizioni estetiche della vita sociale, pone anche la tecnica.

Ed anzitutto egli rileva che: «Non si deve confondere la tecnica con il mestiere»⁽¹⁰⁾.

Mestiere, per il Lalo, «è la parte materiale dell'arte, la pratica tradizionale e banale che si insegna ai principianti ed ai manovali dell'arte: meccanismo indispensabile, ma insufficiente, che è necessario sempre sorpassare, poichè esso è rigido e si rivela inadatto in ciascun caso particolare. È una *guide-bête* che eleva i mediocri al disopra del loro livello, ma abbassa gli eccellenti al disotto del loro»⁽¹¹⁾.

Vi sono schiere di operai che lavorano ogni giorno a scolpire nel marmo grandi figure o gruppi che riproducono da piccole opere in gesso o in plastilina modellate dagli artisti. Costoro lavorano con l'aiuto di misuratori e di rapportatori e conoscono a perfezione le regole dello scalpello ed i segreti del marmo. Questa conoscenza essi l'hanno in comune con i vari scultori, è un fatto, ma restano operai e non artisti, gente di mestiere e non d'arte per il fatto, appunto, che essi entrano passivamente nel meccanismo delle regole acquisite ed automaticamente le usano senza portarvi aggiunte o modificazioni, indifferenti, in fondo, alla materia ed allo strumento, o presenti tutt'al più per una forma di abitudine, identica a quella dell'operaio alla sua macchina o agli oggetti che ammuccia uguali e che sono, prima di essere una qualità, una quantità misurata tra le due sirene del mattino e della sera.

A questo meccanismo, a questo automatismo, a questa indifferenza, l'artista oppone la sua partecipazione calda ad una tecnica che egli ama di un amore sempre nuovo

⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 84.

⁽¹¹⁾ *Ibidem.*

perchè essa gli si rinnova tra le mani e rompe ogni forma che minacci di ripetersi, di meccanizzarsi, di fermarsi, essendo essa tale che, creando, si ricrea continuamente.

Il mestiere è veramente quel che il Croce, scambiandolo per la tecnica, definiva «una serie di conoscenze a servizio dell'attività pratica»; ma la tecnica artistica è veramente tutt'altro.

«La tecnica è il mestiere vivente, reso agile, in evoluzione perpetua, è la piena coscienza di tutte le relatività di ciascun valore artistico, ivi comprese quelle più sottili che il mestiere non può insegnare poichè esse variano di fronte a ciascuna situazione ed a ciascuna personalità artistica, ma che una sensibilità intelligente riesce ad intuire ed una vera scienza riesce e riuscirà a spiegare. È lo spirito sotto la lettera» ⁽¹²⁾.

Dove ritornano, in prospettiva già unitaria, alcune delle osservazioni di maggior rilievo che già lungo il cammino della ricerca avevamo rilevato.

La tecnica nella sua vivente agilità e nella sua evoluzione incessante si era più volte rivelata, nella sua artisticità, come l'ideale stesso di ogni comune tecnicismo. La tecnica, diremmo, generalmente considerata è un processo unico, il quale tende continuamente per la sua stessa essenza e idealità o intenzionalità a risolversi nella sua forma più alta, che è appunto il suo configurarsi come tecnica artistica.

Ci interessa, piuttosto, approfondire il discorso che segue, per vedere in che cosa possa consistere quella «coscienza di tutte le relatività di ciascun valore artistico» di cui parla il Lalo.

Propriamente, non si tratta della relatività dei valori artistici soltanto, ma insieme di quella delle leggi, dei mezzi di espressione e delle materie usate.

Non stiamo per ora a discutere della relatività o meno

⁽¹²⁾ *Ibid.*, p. 84.

del concetto di “bello”, che, tra le altre cose, sta attraversando in questi tempi una brutta crisi dalla quale non è dato prevedere se riuscirà a scampare ed in qual modo, ma fermiamoci alle regole per l’uso dei mezzi e delle materie.

Esse hanno una loro validità generica, depositata nella tradizione, messa in atto dagli operai riproduttori, ed hanno nel medesimo tempo una vitalità interna che permette loro di essere modellate e plasmate in maniera più o meno aderente alle circostanze esterne.

Questo aderire della regola all’occasione l’ottiene solo l’artista, la tecnica.

Ma perchè la tecnica e non il mestiere?

Si ponga, per esempio, una delle regole della pittura ad olio: giallo e blu danno verde: ma, si avverte nei trattati, se il giallo è giallo cromo, annerisce facilmente, per la sua composizione chimica, ed il blu, se è blu di Prussia, nelle mescolanze sporca ed annerisce pure la tinta – si aggiungono poi regole sulle proporzioni e particolarità dei due colori per ottenere un verde più chiaro, più scuro, più caldo o più freddo. Ma detto questo non è detto ancora nulla. Vi sono in natura gradazioni infinite di verde.

E seguiamo pure il pittore paesaggista che scende alla campagna accompagnato da un allievo alle prime armi. Due cavalletti piantati, due quadri che si abbozzano. L’allievo, pieno il capo di regole generali e delle sentenze raccolte nello “studio”, si accinge a risolvere la tinta del prato in un gioco di gialli e di blu. La sua tavolozza è limitata, ma quando si avvicina al quadro del maestro egli rimane meravigliato e pieno di stupore: quello stesso verde ora gli sta dinnanzi risolto in mille combinazioni, ed osservando scopre sempre più stupito che quasi tutta la tavolozza vi ha concorso, che vi sono delle velature ottenute nientemeno che con dei rossi, che la terra di Siena naturale vi è pure filtrata e così via; eppure, dopo aver bene analizzato, il giallo e il blu (la regola) riman-

gono, nell'impressione della massa fusa, per dare il tono fondamentale.

E la meraviglia dell'allievo è giustificata, poichè chi si ferma al mestiere dispone delle regole come di tante note capaci di dare un solo suono od un numero limitato di suoni, mentre chi arriva all'arte conosce, o meglio sente, intuisce, una serie infinita di armonici per ogni suono che si diffonde intorno al fondamentale, sino a quelli che riecheggiano impercettibilmente nelle lontananze ancora inesplorate. E se quell'allievo sarà sempre un mestierante egli trarrà dall'esempio una regola ancora; penserà, cioè, che oltre al giallo ed al blu si può fare uso dei rossi e delle terre. Ma se quello ha stoffa d'artista, egli non aggiungerà alla regola una nuova regola, ma si porterà in mezzo all'elasticità stessa della regola per sentirne le infinite pieghevolezze, per coglierne la vitalità sempre pronta e sempre nuova e solo allora non si meraviglierà se domani in un quadro, ancora per un verde, gli accadrà di trovare nuove combinazioni.

In conclusione, dove il mestierante si ferma alle regole e si muove nel loro ambito o poco oltre, la tecnica coglie la regola delle regole, per così dire: dove il mestiere si limita a conoscere l'uso pratico del mezzo e della materia una volta per sempre, la tecnica entra nel vivo, nell'essenza strutturale delle materie e dei mezzi espressivi, e li conosce nella ricchezza della loro potenzialità più che nella loro forma, tanto che ne potrebbe esprimere infiniti rapporti sempre nuovi.

Concepita in questo senso la tecnica, sarà difficile contraddire il Lalo quando ci afferma che essa è l'essenza dell'arte: «Nell'essere organizzato che è l'opera, il mestiere appreso è il corpo, l'ideale immaginario è l'anima, la tecnica vivente è l'arte stessa corpo ed anima»⁽¹²⁾.

Volendo ora dar rilievo al valore sociale della tecnica, si può considerare quest'altra definizione che altrove dà il

⁽¹²⁾ *Ibid.*, p. 84.

Lalo stesso: la tecnica è «l'insieme dei mezzi di espressione materiali e mentali che risultano consacrati dal pubblico di un'epoca e di un dato paese e che sono in continua evoluzione finchè l'arte considerata è veramente vivente» (14).

La tecnica, dunque, si configura sul piano sociologico come un lavoro espressivo mentale e materiale in funzione di un pubblico, di un'epoca, di un paese. Essa non può, perciò, che essere figlia dell'ambiente, o almeno nipote. «È l'esperienza individuale dell'artista che alimenta la creazione: tale fu la conclusione dell'estetica psicologica. Ma l'esperienza individuale è inseparabile dall'esperienza sociale. Impronta diretta dell'educazione o reazione contro la pressione collettiva, la storia di un essere, ricordo di obbedienze, di rinunce e di rivolte, è la storia dei rapporti tra l'individuo e il suo ambiente. Questa storia l'opera la scrive e la racconta. La conseguenza di questa idea, che subordina la storia dell'opera a quella delle sue condizioni, è l'estetica marxista» (15). Passiamo, dunque, a quest'altra estetica.

L'estetica marxista parte, com'è noto, da alcune osservazioni sparse nelle opere di Marx e di Engels, soprattutto accentrate nel *Manoscritto* del 1844 e nell'*Introduzione alla Critica dell'Economia politica* del 1857 (dove compare la dibattuta questione del valore estetico e della normatività che si rileva nell'«incanto eterno» dell'arte greca. Tra le prime formulazioni di una teoria dell'arte, in questa direzione ebbe qualche rilievo l'opera di Giorgio Plekhanov.

L'attività artistica viene qui rilevata come una delle forme che, nello sviluppo sociale e secondo le leggi interne di questo sviluppo, portano l'attività umana verso progressive forme di liberazione. Questa concezione combat-

(14) C. Lalo, *Éléments d'esthétique*, cit., p. 190.

(15) V. Feldman, *L'esthétique française contemporaine*, cit., pp. 59-60.

te su due fronti: da un lato, contro il soggettivismo del genio o del gusto; dall'altro, contro il formalismo metafisico. Essa si pone come uno storicismo umanistico tendente a formare un'estetica "scientifica" (cfr. Plekhanov Belinski), da contrapporre alle estetiche metafisiche o normative.

Tra le formulazioni seguite nella medesima direzione interpretativa, troviamo gli studi di G. Lukàcs, più che altro volti a stringere i rapporti tra arte e società come rapporti di condizionatura, e gli scritti di Max Raphael, di Herbert Read, di Henri Lefebvre, con la sua *Introduction à l'Esthétique* ⁽¹⁶⁾, e di Galvano della Volpe in Italia, che applicano più avvertite aperture dialettiche in questo campo di ricerca. Il Raphael, nutrito di studi d'arte ⁽¹⁷⁾, comincia ad avvertire che il problema di un'estetica marxista non è tanto quello del rapporto di condizionamento tra una determinata forma d'arte ed una determinata forma di società o di economia (come molta estetica o critica ingenua o dogmatica ha continuato a credere), ma, piuttosto, quello dell'intera esperienza storica e della totale attività dell'uomo, cioè dell'arte come attività totale. Riesce perciò utilissimo, più che tante dispute teoriche, lo studio che il Raphael compie di un caso concreto, *Picasso oppure l'arte paleolitica*. Qui il nuovo orientamento metodologico prende qualche rilievo. Specialmente il volume sui dipinti delle caverne paleolitiche porta non solo un contributo notevole nello sfatare la leggenda con cui un certo storicismo evolucionistico tendeva a relegare quel mondo figurativo sotto la strana categoria del "primitivo" come sinonimo di grezzo, incapace di esprimersi, impacciato e inadeguato; ma affaccia

⁽¹⁶⁾ Comparsa in tre puntate su *Arts de France*, 19-20, 21-22, 23-24, 1948.

⁽¹⁷⁾ Di M. Raphael vedi soprattutto *Proudhon, Marx, Picasso. Trois Essais sur la Sociologie de l'Art*, Excelsior, Paris, 1933 e *Prehistoric Cave Paintings*, Pantheon, Washington, 1945.

anche dal nuovo punto di vista qualche cenno importante che riguarda il problema della tecnica artistica. Problema che non ha avuto sviluppo neppure in questo orientamento, che pure avrebbe dovuto porsi come rivendicazione centrale della sua stessa teoria.

Dice il Raphael, sempre combattendo lo storicismo evolutivista – il quale vede lo sviluppo della visione formale ed insieme lo sviluppo della tecnica come un passaggio storico dal semplice al complesso – che, circa l'osservazione che una tecnica del disegno (proveniente dall'incisione semisculturale sulle pareti delle caverne) precederebbe la tecnica della pittura e che questa, rompendo la magica separazione primitiva del rosso e del nero (vita e morte si fuggono), si risolvesse solo molto tardi alla mescolanza dei colori, questo processo, anziché dimostrare la tesi della inadeguatezza "primitiva" dei mezzi espressivi, dimostra, proprio al contrario, la perfetta rispondenza ed adeguatezza del *medium*. Così, non si tratta di arte né di tecnica "arretrata": sia la tecnica che la visione spaziale e compositiva che vi è connessa, dimostra il Raphael (e lo dimostra attraverso l'esame di problemi tecnici-formali, rivelando la presenza del rapporto di sezione aurea, di un certo tipo di composizione asimmetrica e di una certa costruzione del movimento come movimento intracorporeo), sono quelle più adeguate e meglio adatte ad esprimere le «opposte correnti dell'azione e della contemplazione che son strettamente connesse al mondo magico e totemico»⁽¹⁸⁾. L'importanza di queste osservazioni sta tutta nel nuovo rilievo che la tecnica artistica, come *attività* artistico-formale, viene assumendo nel duplice rapporto di relativa autonomia e di stretta connessione con cui essa si pone di fronte alla storia della società. Essa è adeguata ad esprimere la visione, le lotte, i sogni di quella determinata società in mezzo alla quale

⁽¹⁸⁾ M. Raphael, *Prehistoric Cave Paintings*, cit., p. 18.

sorge, poichè si genera in mezzo a questa visione, a queste lotte, a questi sogni ed è essa stessa la prima espressione esprimente, si potrebbe dire. Essa è plasmata nel plasmarsi stesso dell'uomo e della sua visione. Non è dunque un puro *medium* strumentale: rientra nell'attività totale dell'uomo e non è artificialmente legata alla situazione sociale da un lato ed alle forme oggettive dall'altro, ma è essa stessa situazione sociale e forma che diviene.

Se il Raphael ci ha dato lo spunto per venire a queste importanti conclusioni, un'ulteriore apertura della ricerca in questa direzione non ci viene tanto dal Read quanto dal Lefebvre. Il Read ⁽¹⁹⁾ rimane piuttosto fermo al rapporto di condizionatura «tra la forma della società ad un dato periodo e le forme dell'arte che vi è contemporanea» ⁽²⁰⁾. Un punto di un certo interesse viene ricavato dal Read attraverso Freud, in cui la tecnica artistica viene considerata come un mezzo per abbattere le barriere che chiudono ogni singolo io individuale. La tecnica, cioè, come tecnica artistica – e questo è un altro punto che può essere chiaramente configurato dall'estetica marxista – è forza di unione sociale, di fusione collettiva, di fondazione di una società liberamente e felicemente intercomunicante in tutti i suoi strati e in tutte le sue opere. È un concetto che già era emerso, come abbiám visto, nel Guyau e che lo stesso Dewey assumerà come coronamento supremo della propria estetica e della propria filosofia se si interpreta, come noi interpretiamo, specificamente il concetto suo di arte nella sua essenzialità come questa vasta attività umana, presente in ogni esperienza, della tecnica artistica del compimento.

Il Lefebvre presenta uno dei punti di maggior apertura critica della riflessione sociologica marxista. Egli riprende filologicamente i testi di cui abbiám detto e profila una

⁽¹⁹⁾ H. Read, *Art and Society*, Faber and Faber, London, 1945.

⁽²⁰⁾ *Ibid.*, p. 1.

concezione umanistica dell'arte tale che, di diritto, entra a costituire un'importante base per ogni ricerca volta a rilevare la realtà d'arte su di un piano sociologico. La chiave di volta di questa concezione può dirsi costituita dal concetto di *alienazione*. «Lo sviluppo dell'uomo – scrive il Lefebvre – si compie attraverso la sua alienazione [...] Il processo storico sociale di creazione dell'umano per opera dell'uomo mostra così il suo carattere profondamente contraddittorio (dialettico). Senza posa l'alienazione corrode, divora, degrada l'uomo, i suoi bisogni, le sue attività, le sue gioie. Allo stesso modo che la vita deve continuamente trionfare della morte, vincerla, sorpassarla in una lotta incessante (in modo tale che la vita non s'afferma che contro la morte), così l'umano non si crea e non s'afferma che in una lotta contro l'alienazione»⁽²¹⁾. Il concretere dell'esperienza umana avviene come lotta, contrasto, superamento. La comune radice hegeliana muove questo concetto, che postula l'alienazione come resistenza, come ostacolo che dev'essere vinto e risolto nell'atto di risoluzione tecnica dell'esperienza umana, in modo del tutto analogo anche nel Dewey, quando appunto egli parla dell'esperienza come patire, come disgregazione, interruzione, frattura, come dissoluzione che continuamente chiede di essere vinta e superata nel compiersi d'ogni singola esperienza.

Il moto della tecnica artistica, cioè del farsi artistico come tale, procede precisamente in direzione opposta alla dilapidazione dell'umano nell'uomo prodotto dall'alienazione.

Il Dewey sostiene che l'arte ricostituisce l'integrale processo e la piena compiutezza finale e la totale fruizione insieme dell'esperienza al di sopra delle sue perigliose dispersioni, delle sue pigre passività, delle sue cadute e delle sue fratture. Il Lefebvre scrive che l'artista tenta di

⁽²¹⁾ H. Lefebvre, *Introduction à l'Esthétique*, "Arts de France", XIX-XX, 1948, p. 49.

ritrovare, di ricreare *la ricchezza effettivamente attinta* (e dilapidata dall'alienazione) in questo momento dall'essere umano. Egli si sforza di incorporare in un oggetto (secondo la propria "soggettiva" disposizione) e di esprimere la «totalità delle manifestazioni della vita» (come scriveva Marx). Diremo, dunque, che l'atto della tecnica artistica, come puro atto, è la ricostituzione degli interrotti tessuti dell'esperienza diveniente, il compimento delle sue direzioni di sviluppo, come operatività attuale delle leggi od almeno delle cospirazioni intenzionali dell'esperienza stessa.

L'arte, così, per la sua istanza tecnica non è una forma di ideologia (come molti marxisti han supposto), cioè non è «una conoscenza illusoria, trasposta...»⁽²²⁾; per la sua istanza formale, con la prima strettamente connessa, postula un valore estetico duraturo, sciolto dalle condizioni strutturali in cui si genera, relativamente (perchè dialetticamente e non meccanicamente) autonomo, in quanto si inserisce durevolmente, come oggetto e documento che travalica il naufragare continuo delle ideologie nello sviluppo storico dell'uomo e lo accompagna col ripetergli di fatto il "fascino eterno" della sua vittoria sopra l'alienazione, in quanto continua scoperta dell'umano nell'uomo ed infine testimonianza oggettiva di un continuo trionfo della "totalità umana" sul disumano. Il Dewey, in *Art as experience*, perverrà alle medesime conclusioni parlando di esperienze rotte, interiormente scisse per una dualistica separazione – sul piano sociale – tra mezzi e fini, tra lavoro e fruizione, esperienze che egli dice caratteristiche «di una società disordinata» (per la disumanità che contiene) e sostenendo inoltre che l'arte di momento in momento integra queste esperienze, sciogliendone in unità fluida e dinamica i termini della dura separazione dualistica che la fan morta prima di compiersi e di godersi, così da

⁽²²⁾ *Ibid.*, p. 56.

salvare e celebrare nel suo atto stesso l'unità organica dell'umano nell'uomo.

In Italia, dobbiamo a Galvano della Volpe l'aver inserito, secondo una ricerca da lui definita materialista, il problema della tecnica artistica nella prospettiva di una più vasta problematica storica. Partito dall'esigenza di rivendicare contro l'estetica romantica la funzione dell'intelletto (come mondo «della fatica e del lavoro», del finito, della distinzione e quindi della tecnica) nell'arte ⁽²³⁾, il della Volpe giungeva a precisare i termini di questa rivendicazione sostenendo la necessità, di recuperare, secondo un'impostazione «scientifico-materialista» tendente ad accertare ipotesi verificabili nell'esperienza concreta e particolare, le istanze ancora feconde dell'estetica razionalistica insieme alle istanze rimaste valide dell'estetica intuizionistica ⁽²⁴⁾. Il problema della tecnica, in questo caso, anche se solo parzialmente rilevato come intelletto e dunque nel suo lato di tecnica interna, appare tuttavia riconquistato su di una chiara prospettiva storica. La "guerra alla tecnica" dell'intuizionismo o soggettivismo nell'estetica contemporanea (fino al Croce) viene precisata dal della Volpe come un processo di ipostasi di tipo mistico che snatura la concretezza positiva del molteplice estetico e viene individuata, come origine, nell'interpretazione mistica e quindi anti-intelletto e anti-tecnica che lo Schiller aveva dato del kantiano «sentimento disinteressato».

La proposizione "la tecnica è intelletto", come a questo punto è emersa, presenta tuttavia l'inconveniente di un'interpretazione che sarebbe ancora soggettivistica, tendente ad identificare la tecnica con l'intelletto. Ma, l'approfondimento dell'analisi che a questo punto si rende

⁽²³⁾ G. della Volpe, *Da un programma antiromantico*, "Studi Filosofici", Milano, dicembre 1940.

⁽²⁴⁾ G. della Volpe, *I problemi e il metodo di una estetica materialistica*, "Il pensiero critico", Milano, gennaio 1951.

necessario, ci rivelerà subito ciò che di utilizzabile e ciò che di potenziale contiene questa proposta. Certamente la tecnica artistica, in quanto tecnica interna e, come tecnica interna, in quanto giudizio critico, è intelletto. La tecnica è anche intelletto. Ma l'intera identificazione sarebbe arbitraria. La stessa tecnica interna, come dovremo precisare nella quinta parte, non è solo intelletto, ma comportamento della sensibilità e altro ancora. Avevamo già rilevato questi punti dal piano di un'esperienza psicologica. Ma ora, sul piano sociologico, l'esperienza ci offre altre indicazioni che ci portano oltre. Parlavamo allora di intelletto (e di senso) specializzato, di una specializzazione dei processi delle coordinazioni motorie come dell'intelletto: specializzazione di risposte che è, in ultima analisi, una tecnicizzazione dell'uso appropriato. Il giudizio dell'intelletto, però, si rivela in ogni individuo come un'operazione per nulla omogenea in tutte le risposte; anzi, appare pronto e sensibilissimo in determinate direzioni e sordo in altre. Sorprende a volte che persone di indubbia capacità critica "nel loro campo" siano poi decisamente afone e acritiche in altri campi. Evidentemente il lavoro, la professione, hanno acuito e sensibilizzato certe recezioni e certe risposte, ne hanno sveltito i passaggi, hanno attivato e perfezionato il giudizio. L'intelletto, dunque, stratificato dall'esperienza, si presenta *professionalmente* specializzato. Cioè, appare socialmente tecnicizzato, qualche volta fino all'automatismo.

L'altro problema implicato nella proposizione ora acquisita, che la tecnica è intelletto, è quella del piano critico operante all'interno dell'atto artistico.

Quando Michelangelo ritma la composizione della volta della Sistina con spazi e medaglioni di colore scuro, il Condivi osserva: «e questo fece per fuggire la sazietà», per creare cioè zone d'ombra e di riposo per l'occhio nell'architettura generale della concezione.

Si obietta: ma questo è un giudizio critico del signor Condivi che, in veste di critico appunto, sta operando e

non ha a che vedere con l'atto artistico. Si risponde a tale obiezione, la quale evidentemente cela il pregiudizio romantico e mistico dell'atto irrazionale ed inconscio, prelogico, della creazione artistica, che il piano del giudizio critico è precisamente operante nell'atto artistico con le stesse forme distintive usate dal critico e presenta, semmai, solo la direzione rovesciata: dal giudizio all'oggetto nell'artista, dall'oggetto al giudizio nel critico. Infine, il critico non trasporta sul piano dell'intelletto analitico ciò che era solamente intuito, ma rileva dall'opera d'arte un implicito giudicare e scegliere dell'artista, cioè compie un'extrapolazione delle strutture obiettive della tecnica interna (o in altro caso esterna) poste effettivamente in atto dall'artista in quanto tale. Per la parte soggettiva dei contenuti, il critico potrà sciogliersi in tenzoni liriche a gara con i sentimenti o con la visione del mondo dell'artista, ma questa è precisamente la pseudo-critica, oppure una nuova arte, l'arte del tradurre sfruttando un mondo altrui, in ogni caso non scienza. È la critica parassitaria che ha infierito non solo per la letteratura, ma, anche in peggior modo, nelle arti figurative.

Un ultimo punto, infine, dobbiamo considerare. L'intelletto sceglie, si dice. In realtà non "sceglie". L'intelletto chiarifica, evidenzia, attua una scelta che può avere radici molto lontane e, in ultima analisi, non verificabili.

Ciò che tuttavia in arte è verificabile è la doppia struttura obiettiva della tecnica e della forma. L'artista nella società è il professionista, il tecnico, della forma. Nessuna meraviglia, quindi, che l'esperienza artistica in atto riveli l'aspetto preponderante dell'arte come tecnica.

Ma, passando ora dalla fenomenologia interna della tecnica artistica nei suoi riflessi sopra un piano di esperienza sociologica ad una fenomenologia delle sue forme quali su questo piano si posson trovare e cioè storicamente obiettivate, nuovi fatti si presentano che contribuiscono non poco a completare la configurazione che la

tecnica viene assumendo nella coscienza e nella riflessione sociologica.

Per cui, di nuovo tornando a seguire indicazioni che ci vengono dal Lalo, possiamo cogliere qualche altro aspetto interessante se seguiamo la tecnica nel suo realizzarsi attraverso alcune forme che sono propriamente collettive. Essa accompagna, infatti, sempre con interferenze che ci si chiariranno meglio sul piano culturale, lo specificarsi delle arti ed il formarsi degli stili, delle scuole, dei generi.

Gli stili sono movimenti collettivi che trovano le loro esigenze nelle condizioni spirituali (con tutti i loro riflessi economici, politici e religiosi) di una certa epoca in un determinato paese; la loro maggior rilevanza sorge sul piano della cultura, dove appaiono con la funzione di esprimere un gusto e lo esprimono col determinare gruppi di canoni non solo per la vita di ciascuna arte, ma persino per l'intera vita di una società, dall'oggetto comune al costume. Così si parla di stile romanico, di stile gotico, di stile Luigi XIV e così via. Uno stile è, anzitutto, una tecnica di comportamento che si traduce in una particolare plastica di forme per tutte le esperienze.

Un grande stile, aggiunge il Lalo, si suddivide in scuole. Questo è vero fino a un certo punto, specialmente se riguardato dal lato della tecnica. Sembra, infatti, che le scuole siano una specificazione affatto diversa, realizzate su basi di tecnica, senza veri e propri legami con lo stile, senza esserne, cioè, delle semplici suddivisioni.

Una scuola è sempre un ambiente imperniato sopra una o più grandi figure di artisti. Le opere prodotte in una scuola sono sempre riconducibili alla tecnica ed alle caratteristiche espressive del maestro.

La tecnica, in questo senso, si presenta all'osservazione non già come quel particolare uso di quei particolari materiali ma, addirittura, come un formulario organico di modi espressivi e di moduli formali che trapassano di opera in opera come i termini di un vocabolario. Basta pensare al

fenomeno del Manierismo in pittura e non solo in pittura. Ma anche questo dovrebbe risultare piuttosto dall'analisi del piano culturale che gli è proprio. L'osservazione della realtà sociale, però, pone già sin d'ora in evidenza una caratteristica di ciò che propriamente sia la scuola nei confronti dello stile. Se la tecnica è – come afferma il Lalo – «l'insieme dei mezzi d'espressione materiali e mentali che risultano consacrati dal pubblico di un'epoca e di un dato paese, mezzi che sono in continua evoluzione finchè l'arte considerata è veramente vivente»⁽²⁵⁾, se la tecnica non è mestiere, ripetizione meccanica, come s'è già visto, ma libertà come liberazione, vi dovrebbe essere un'evoluzione creatrice, per così dire, della tecnica, così ch'essa compaia nuova in ogni opera, sfuggendo ad ogni tentativo di classificazione; e tale, infatti, è l'ideale limite della tecnica artistica. Nella realtà empirica, tuttavia, questo puro ideale si media continuamente nelle condizioni anestetiche della vita associata, le quali, transvalutandosi, per suo mezzo, in sintesi di compiuta esperienza artistica, pure operano a loro volta un indurimento nella ideale elasticità rinnovatrice della tecnica artistica e la ossificano, od almeno tendono ad ossificarla, secondo classi di operazioni tramandabili e ripetibili. Ma questo, come si nota, è l'intero stesso fenomeno della comunicazione nella società.

Le scuole, propriamente, costituiscono il luogo ambientale e spirituale d'incontro di queste forze estetiche ed anestetiche, dialettizzanti tra loro sugli acrobatici passaggi della tecnica. La scuola non è solo la bottega rinascimentale del Verrocchio o il gruppo degli aiuti di Raffaello o del Tintoretto, ma è la conversazione che tutta una società compie sui modi espressivi, è la piazza del Quattrocento piena di voci e di costume ed è la solitudine così tramata dell'artista contemporaneo, quando però tutto questo compaia nell'atto della mediazione al quale

(25) Già prima citato: cfr. nota 14.

l'ideale della tecnica artistica viene oggettivamente e quindi socialmente sottoposto per farsi concreta storicità. Lo stile invece, quando viene rilevato come empirica realtà sociale, appare come l'arco che abbraccia un intero gruppo di obiettivazioni tecnico-formali legate alle condizioni obiettive di una certa società storicamente determinata. Lo stile è un sistema di obiettivazioni in cui si media e trova forma l'intero corpo delle forze storiche della società.

La scuola è tecnica che si cerca, si tramanda, si ripete; può perdersi, arrestarsi, morire in mestiere. Lo stile è tecnica che si raggiunge interamente e interamente si obiettiva; inoltre, è l'atto sempre nuovo e potente che dà forma al miglior compimento di ogni esperienza. Il che coincide anche con quanto dello stile ebbe a scrivere il Leopardi.

Polemizzando, infatti, il Leopardi contro l'ideale patetico o sentimentale della scuola romantica ⁽²⁶⁾, classicamente difendeva lo stile come grandissimo e necessario studio dell'arte, cioè della tecnica, della scelta e della disposizione, sostenendo che «quand'uno ha concepito non ha fatto appena metà del cammino» e che «infiniti esempi provano quanto sia la forza dello stile e come una stessa immagine esposta da un poeta di vaglia faccia grand'effetto e da un inferiore nessuno». E qui e altrove mille volte per le pagine dello Zibaldone andava sostenendo che «Tutto è arte, e tutto fa l'arte fra gli uomini. Galanteria, commercio civile, cura de' propri negozi e degli altrui, carriere pubbliche, amministrazione politica interiore ed esteriore, letteratura; in tutte queste cose, e s'altre ve ne sono, riesce meglio chi v'adopera più arte», e che la natura va «imitata naturalmente» proprio in questo ragionato artificio che si apprende e si perfeziona con la gradualità del lavoro e s'impara a nascondere, per cui

⁽²⁶⁾ A proposito delle osservazioni sopra la poesia pubblicate su "Lo Spettatore" da Lodovico di Breme.

la semplicità diventa «l'ultima cosa a cui arriva» l'arte, l'estrema conquista nella stilistica dello scrittore e, potremmo aggiungere, nell'esprimersi di tutti gli uomini.

L'ultima forma storica in cui appare come determinante (non unica) la tecnica è quella dei generi letterari od artistici, i quali risulterebbero da «combinazioni di diverse esigenze in parte estetiche ed in parte anestetiche»⁽²⁷⁾.

I generi letterari ed artistici sono, propriamente, tali per il modo di realizzarsi della tecnica in presenza di determinate materie culturali da una parte e fisiche dall'altra. In essi le esigenze estetiche si pongono in coincidenza con le leggi della tecnica ed in presenza del materiale particolare, del marmo, dei colori, dei suoni o delle parole. Le esigenze anestetiche, che entrano in combinazione con queste, pare che debbano consistere piuttosto nelle influenze che esercitano sulle sorti e sull'evoluzione dei generi. Dice il Lalo: «Brunetière ha dimostrato che vi è una "evoluzione dei generi", vale a dire che un genere costituisce una realtà collettiva che non è l'opera di alcun individuo isolato, per geniale che possa essere, e che questi organismi impersonali si trasformano nel corso delle generazioni attraversando delle fasi concatenate secondo delle leggi di selezione»⁽²⁸⁾.

Così, per la nostra sensibilità, posson considerarsi generi in crisi la tragedia ed il poema epico, ad esempio, mentre sono in pieno sviluppo la lirica breve e densa ed il romanzo – la scultura ha meno vita della pittura e così di seguito – e questi sono fenomeni collettivi, le cui cause si intrecciano lontano, nella storia delle generazioni, da dove la nostra sensibilità ha tratto i suoi movimenti aurorali e le ragioni profonde dei suoi sviluppi ulteriori.

⁽²⁷⁾ C. Lalo, *Esthétique*, cit., p. 87.

⁽²⁸⁾ *Ibid.*, p. 87.

Per queste evoluzioni dei generi nella storia dell'arte, il Lalo indica due leggi.

La prima è la legge del mutamento di livello dei valori estetici; la seconda è quella dei tre stati estetici.

La prima delle due leggi indica che «uno dei fatti più generali dell'evoluzione collettiva delle arti è il passaggio da una forma tenuta per inferiore ad un livello tenuto per superiore o reciprocamente» ⁽²⁹⁾.

Una forma d'arte non appare mai bruscamente in una generazione: è legge che la si possa ritrovare in germe, ad un livello più basso, nelle generazioni precedenti; così non ci sono propriamente forme d'arte che scompaiono, ma semplicemente forme d'arte che migrano da un piano di valori ad un altro.

E quel che più importa è che «l'evoluzione dei generi non è solamente una "trasformazione", ma anche una "transvalutazione" delle tecniche» ⁽³⁰⁾.

Anzi, a ben guardare, la legge dell'evoluzione consiste proprio, essenzialmente, in questa transvalutazione delle tecniche, di cui la trasformazione del genere è una conseguenza.

Perchè un lungo poema non può incontrare la sensibilità moderna?

Non è lo sviluppo pesante dei pensieri, ma proprio la sua tecnica che non soddisfa più. Giunta all'esaurimento dei suoi mezzi essa è costretta a rinnovarsi o a morire e rinnovarsi non può senza uscire dalla forma e mutarla, poichè quel poema era proprio, oggettivamente, quella tecnica insieme a quella forma: quindi riconquisterà una sua vita, ma perdendo dapprima lentamente livello, perdendosi quindi nelle elaborazioni più interiori della vita estetica ed artistica per rinascere lentamente poi sotto un'altra forma di cui rimonterà

⁽²⁹⁾ *Ibid.*, p. 91.

⁽³⁰⁾ *Ibidem.*

grado a grado il livello sino a conquistarne l'apogeo e ad imporsi.

Così la tecnica, nel gioco dei livelli denunciato dalla legge di Lalo, ha possibilità di migrare e di destare fioriture nuove sopra nuovi terreni.

Queste sono le albe ed i tramonti delle tecniche come fenomeni collettivi che trovano la loro spiegazione nell'esaurirsi della novità e della freschezza; fatto che produce un movimento sempre più imperioso di sanzione sociale inteso a trasformare, transvalutando, una forma ormai dissanguata.

Si profilerebbe così un movimento che il Lalo crede di ricondurre a certi principi e precisamente a quella che egli chiama legge dei tre stati estetici.

In sostanza si tratta di questo. Tutta l'arte normalmente, se non le usano violenza eccessiva le condizioni anestetiche, si muove nel suo sviluppo secondo grandi ritmi ternari: al centro vi è un'età classica, recante alle estremità un periodo preclassico ed uno postclassico. L'età classica è caratterizzata da «la purezza dei gusti, la probità delle tecniche, la separazione dei generi ed il carattere chiaro e razionale delle composizioni», mentre «l'abuso delle mescolanze, delle impurità o degli effetti complicati e di dubbio gusto caratterizzerebbero le età preclassica e postclassica»⁽³¹⁾.

Il periodo preclassico comprende un tempo di "primitivi" ed un tempo di "precursori"; il periodo classico un tempo propriamente "classico" e un tempo seguente "pseudoclassico"; il periodo postclassico un tempo "romantico" ed un tempo di "decadenza".

Ritmi ternari: sei fasi che si succedono compenetrandosi. Ciascun momento crea un sistema collettivo di relazioni entro le quali viene a formarsi l'opera d'arte e la tecnica con lei.

⁽³¹⁾ *Ibid.*, p. 94.

La riflessione sociologica specialmente anglo-americana, infine, pone nei riguardi della tecnica un'antinomia tra tecnica artistica e macchinismo industriale o scientifico che ha la sua prima formulazione allarmata in William Morris ed una più critica mediazione in Dewey, in Whitehead, in Lewis Mumford.

Nel Morris aveva preso anche sviluppo, com'è noto, il legame, già operato dal Ruskin, tra arte e vita. Così che arte diventava tutto quello che nella vita e nel lavoro portava felicità, gioia all'uomo. Per questo il Morris propugna una società che, dopo la massacrante opera di abbruttimento dell'uomo e dell'arte operata dal commercio e dalla macchina, reinstauri quella che egli chiama «l'arte del popolo, che è quanto dire il piacere della vita»⁽³²⁾. Dopo questa prima impostazione apostolica, il problema, anziché perdersi, viene acquistando vigore critico, col porsi sempre più chiaramente come il problema dell'atto artistico inteso nel senso della completa fruizione di un'esperienza e, quindi, della comunicazione e dell'instaurazione di una società capace di un completo godimento dell'esperienza nel suo più alto livello: è l'impostazione, già più di una volta richiamata, dell'estetica di Dewey.

In questa medesima direzione, però, si era già mosso con cenni precisi, fin dal 1925, A. N. Whitehead (in *Science and the Modern World*). Il Whitehead si mostra preoccupato dallo spegnersi dei valori in mezzo all'astratto artificio in cui il professionalismo finisce per chiudere gli uomini nella società attuale.

Noi diremmo oggi che la tecnica da artistica è precipitata, quasi in ogni settore dell'attività umana, in mero meccanismo. Occorre, quindi, riportare l'educazione e la società verso forme di vita atte a godere l'intera varietà e vivezza dei valori. Dunque, verso una ricostruzione di quell'organicità vivente che, sola, può garantire il completo godimento dei valori.

⁽³²⁾ W. Morris, *On Art and Socialism*, Lehmann, London, 1884.

La scienza ha proceduto, per il passato, con «le sue basi materialistiche», in modo da dirigere «l'attenzione sulle cose, come opposte ai *valori*». La falsa antitesi che in questo modo si creava, si potenziava ancor più nelle contemporanee astrazioni dell'economia politica liberista (e si citano le conseguenze della letteratura di Smith) e nel clima della cosiddetta rivoluzione industriale. Allora, osserva il Whitehead, tutta un'organizzazione sociale finì per esprimersi «in termini di cose materiali e di capitale»⁽³³⁾ e, senza che la cosa fosse notata, i valori autentici della vita umana deperirono, esclusi dall'attività sociale; l'operaio, separato dai frutti del lavoro, venne concepito semplicemente come “mani”, la religione fu presto ridotta alla risposta di Caino “sono forse io il custode di mio fratello?”, la morale venne appiattita ad una competizione affaristica che sempre meno teneva conto della vita umana e ne affidava i valori «per delega al clero che li tenesse per la Domenica». La domenicità dei valori fu l'ultimo prodotto del clima del macchinismo e dell'industrialismo.

Il grido d'allarme del Whitehead si fonda, come si vede, su di una precisa polemica. La soluzione ai gravi mali generatisi in questo clima non può essere che la restaurazione di una vita estetica, volta a cogliere la vivezza dei valori, e per vivezza dei valori si intende la loro diretta percepibilità e fruibilità, in una società dove alla separazione artificiale viene sostituita – e qui sta il compito dell'attività artistica nel suo senso più lato – l'organicità vivente. Sono questi i termini stessi, come s'è detto, del pensiero deweyano, e si capisce come il Dewey salutasse l'apparire del *Science and the Modern World* del Whitehead dicendo: «Vi sono novità nel regno del pensiero. Il clima intellettuale, la mentalità

⁽³³⁾ Per questa e le qui seguenti citazioni di frasi di A. N. Whitehead cfr. *La scienza e il mondo moderno*, a cura di A. Banfi, Bompiani, Milano, 1945, pp. 231-2.

che era prevalsa per tre secoli sta cambiando»⁽³⁴⁾.

Lewis Mumford pone invece diversamente il problema. In *Thecnic and Civilization* (1934), egli sostiene la tesi, pure nota, della possibilità, documentata da molti aspetti dell'arte contemporanea, di assorbire ed assimilare la macchina tra i fatti estetici come può essere successo col Cubismo e col nostro Futurismo in pittura e scultura o con un certo Verhaeren in poesia. Ma, evidentemente, il problema così considerato non interessa la tecnica artistica se non per un rilievo sociologico che a questo punto bisogna fare: esso riguarda le interferenze, anzi l'intercomunicabilità delle tecniche in tutti i loro livelli entro una data società. La storia delle tecniche è, anzitutto, la storia della valorizzazione di determinati materiali. Il Mumford parla di un periodo eotecnico, incentrato sul complesso acqua-legno, di un periodo paleotecnico, imperniato sul complesso carbone-ferro, e di un periodo neotecnico, facente leva sul complesso elettricità-leghe metalliche.

L'arte, e l'architettura contemporanea ne è un esempio, valorizza al proprio interno l'emergere nella tecnica generale di nuovi materiali: questo non avviene senza che non solo la tecnica, ma tutto il sistema delle forme e lo stile non venga più o meno profondamente mutato. Questo piano di interferenze non si riflette, dunque, puramente sulle condizioni d'uso dei materiali, ma crea scambi e reciproche influenze (del cinematografo sulla pittura e sul romanzo, della radio sul teatro, ecc.), che spingono la ricerca sul piano culturale (dove il problema verrà appunto ripreso) e che, a detta del Mumford, dovrebbero preparare un nuovo periodo, il "biotecnico", in cui l'arte avrà umanizzato le macchine e le macchine avranno arricchito l'arte.

Scriveva Pierre Francastel, a sua volta difendendo l'unità di tecnica ed arte proprio a proposito dei valori pla-

⁽³⁴⁾ J. Dewey, *Book of Esthetics*, p. 526.

stici presenti nell'atto stesso di tutta la tecnologia del mondo contemporaneo: «Senza arte la tecnica sarebbe solo vana attività, senza tecnica l'arte sarebbe solo un vuoto gioco inteso a sfiorare delle ombre» ⁽³⁵⁾.

In questi anni, in cui continuamente nuove riviste e persino congressi di *Estetica industriale* ⁽³⁶⁾ su vasta scala vanno esaltando la pura e profonda esteticità (ovvero la naturale artisticità originaria) delle macchine, il problema del rapporto tra macchinismo industriale ed arte richiede la sua netta impostazione.

Noi abbiamo già assistito a non poca meccanizzazione ed industrializzazione dell'arte, e quindi al moltiplicarsi ed al sintetizzarsi delle tecniche artistiche, ma pensiamo che il vero problema vada orientato nella direzione opposta e consista piuttosto nel rilevare la potenzialità plastica e comunicativa intrinseca all'attività artistica come tecnica e quindi nell'artisticizzare ogni atto dell'individuo ed ogni istituto della società, affinché crescano tempi di organica armonia a tutti i livelli dell'agire umano.

* * *

Riguardando ora l'evidenziarsi progressivo di alcune linee fondamentali della tecnica artistica, rilevate sul loro apparire da una sezionatura sociologica dell'esperienza e della riflessione, possiamo anzitutto vedere riconfermata la nostra tesi fondamentale dell'essenzialità tecnica del-

⁽³⁵⁾ Frase conclusiva all'articolo *Technique et Esthétique*, "Cahiers Internationaux de Sociologie", Parigi, 1948, vol. V, p. 116 (articolo tradotto anche in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", IX, 3, marzo 1953). Francastel è, tra l'altro, l'acuto autore di *Peinture et Société*, Audin, Lyon, 1951.

⁽³⁶⁾ Il più recente di tali congressi è stato tenuto in settembre 1953, a Parigi, sotto la denominazione "Congrès International d'Esthétique Industrielle". Sottotitolo programmatico: "Beauté, Bien-être, Source de richesse".

l'arte. Ciò ch'è apparso sempre più chiaro da questo piano di ricerca è che la tecnica, contro la comune e spesso anche filosofica concezione, non è mera strumentalità o, se mai, è una strumentalità *sui generis*, una strumentalità che, in quanto tecnica artistica, è al tempo stesso in ogni suo punto finalità. Quando la tecnica decade a mera strumentalità si ha il mestiere, non si ha più la tecnica nel suo essenziale divenire di scienza agente.

Taine e Guyau, che han servito da battute introduttive alla riflessione su questo tipo di realtà empirica, avevan già delineato i temi fondamentali dell'interdipendenza delle tecniche tra di loro e della tecnica artistica dal mondo sociale e scientifico delle forme, da un lato, e dall'altro della polivalenza occasionale ovvero della plasticità organica ed intersoggettiva della "regola".

Veniva così posto, attraverso un riesame del pensiero del Lalo, il superamento stesso del piano psicologico col porre la subesteticità nel punto di una depotenziata artisticità o di una velleitaria subartisticità dei valori tecnico-formali, quando, cioè, questi vengono rinchiusi e limitati al puro ambito individuale anzichè spalancati al turbato calore ed alla fecondazione plastica della comunicazione sociale.

È venuta allora emergendo, attraverso l'estetica marxista e l'estetica anglo-americana, la vera potenza della tecnica come atto di comunicazione e quindi della tecnica artistica come realizzatrice finale della stessa finalità sociale.

Punto emergente della ricerca, questo. Tema vasto, che intreccia i motivi del macchinismo, dell'industrialismo, dell'alienazione dell'uomo insieme ai motivi dell'integrità intercomunicante dell'umano, del compimento strumentale-finale delle esperienze in quanto tali, del valore delle forme.

Tema che non poteva che essere accennato nelle sue note fondamentali qui e che avrà il suo sviluppo nel

seguito volume di questa ricerca, che sarà espressamente dedicato alla comunicazione.

Altri punti acquisiti più specificamente riguardano una successiva precisazione nel profilarsi della tecnica interna. La tecnica è intelletto, s'è detto: è intelletto, abbiamo precisato, per quanto concerne quel determinatissimo suo aspetto di tecnica interna che è il giudizio critico. Le figure del giudizio critico, anzitutto, sono apparse come operanti nell'atto artistico e nella rievocazione critica, attraverso un intelletto stratificato dall'esperienza e, perciò, professionalmente specializzato e tecnicizzato. È il sapere tecnico-formale, infine, che si delinea nella sua dialettica posizione di fronte all'atto concreto dell'azione tecnica e del farsi dell'arte.

A questo punto, l'indice della ricerca nel campo di un'esperienza sociologica è stato diretto sopra alcune complesse formazioni collettive dell'arte, dove la tecnica artistica ha rivelato il suo stesso proporsi vario ed il suo diverso atteggiarsi e combinarsi nel complesso rapporto degli elementi estetici ed anestetici all'interno delle scuole, degli stili, dei generi.

Anche qui il problema non poteva che esser semplicemente sfiorato, trattandosi di evidenziare, dallo sviluppo empirico di queste grandi oggettivazioni collettive, unicamente il momento tecnico-sociologico. Poichè sappiamo che è su di un piano culturale, ed ancor meglio nell'analisi della comunicazione, che dovremo piuttosto riprendere la ricerca a questo proposito.

In sintesi, abbiamo allora potuto configurare le scuole come conversazione e mediazione storicamente posta dell'ideale mobilità della tecnica artistica nell'atto concreto, socialmente condizionato, dell'oggettivare, del fare arte "qui ed ora". Il risultato di tale mediazione era ancora la ricerca delle tecniche e, spesso, la mera ripetizione delle regole. Gli stili ci sono apparsi come interi cicli di obiettivazione tecnico-formale, coerentemente profilati sulle creste oceaniche delle epoche come l'atteggiarsi e il colle-

garsi di tutte le esperienze riuscite, interamente e “naturalmente” compiute.

I generi, infine, hanno ancora una volta messo in rilievo una certa impersonalità (che è poi storia e comunità) dei fatti artistici, il loro modellarsi sulla storia delle sensibilità; mentre il loro ciclo di sviluppo dava adito all'ipotesi che esso dovesse consistere in una transvalutazione delle tecniche, sotto la spinta di quelle che il Lalo chiama le “sanzioni sociali”, cioè, in ultima analisi, delle esigenze collettive.

Da ultimo, già sui limiti del campo (per il prospettarsi ormai dei valori), abbiamo accennato al rapporto in cui la tecnica artistica si pone col macchinismo e l'industrialismo nei confronti anche dei valori costitutivi di una società umana in quanto tale. Sono così riecheggiati ad opera non solo di William Morris, ma di Whitehead e di Dewey, i temi dell'alienazione dell'uomo, della sua estraniamento ai beni delle esperienze gioiosamente compiute e della funzione ricostruttiva, restauratrice dell'esperienza, garantita dal fatto artistico.

Qualche più preciso riferimento è venuto, invece, dal considerare l'intercomunicabilità delle tecniche ad un determinato livello sociale e l'interdipendenza del vario emergere dei materiali con la funzionalità formale della tecnica artistica.

La descrizione fenomenologica necessariamente tocca alcune punte emergenti nel vasto campo della realtà empirica; ma già le linee fondamentali si richiamano da campo a campo e configurano la traccia di un itinerario interno, che attraversa verticalmente lo stratificarsi delle esperienze, lungo il quale sarà dato di ritrovare la relativa autonomia di ciclo della tecnica artistica nelle sue interrelazioni con l'atto comunicativo.

CAPITOLO IV

LA TECNICA ARTISTICA NEI SUOI RIFLESSI SOPRA UN PIANO DI CULTURA

I sentimenti, le passioni, i pensieri sono tali nell'uomo da persistere in una vaga impotenza che genera insoddisfazione, sino a che non siano entrati nel pieno possesso dell'oggetto chiaro e definitivo che sappia trarli sopra di sè, cavandoli dalla persona, e risolvere così al proprio interno, in un sistema di equilibrio, la loro carica energetica.

Questo sistema di obiettività (di obiettivazioni) dà luogo a quel mondo di fatti spirituali oggettivati in cui consiste il mondo culturale.

Una delle prime preoccupazioni dei popoli antichissimi è consistita nel disciplinare le proprie passioni negli ordinamenti e nei ritmi delle cerimonie.

Il primitivo che fugge solo ad urlare la propria passione non fa che portarla al parossismo fino a gettare se stesso, corpo e anima, nella disperazione. Una danza organizzata una sera sulla piazzetta del villaggio, in mezzo alle capanne, sotto le fiamme dei rami incendiati, mentre tamburi assordanti ritmano gravemente il passo, risolve le cariche delle passioni individuali, accumulatesi all'interno sempre più pericolosamente, in una espansione (uscita, quindi obiettivazione) regolare, ordinata, prudentemente misurata come attraverso una valvola di sicurezza.

Scrive Alain: «Basta semplicemente notare qui che il

cerimoniale ha per fine di rimediare alle improvvisazioni sregolate che caratterizzano la passione e nel medesimo tempo l'emozione e, per la stessa via, di fornire un oggetto ed insieme una regola ai giochi dell'immaginazione solitaria, che portano allo smarrimento, persino presso gli uomini più civilizzati».

Qualche riga più sopra Alain aveva detto «è sempre vero che il cerimoniale, che ha per fine principale di disporre il corpo umano secondo una regola, è per se stesso estetico e domina quasi dovunque le arti solitarie. La danza, il canto, l'ornamento, il culto hanno elevato l'edificio da cui in seguito la scultura, la pittura, il disegno, si sono separati» (1).

Già da questi primi cenni affiora il problema dell'arte come fenomeno di obiettivazione culturale. Senonchè, un problema si pone fin d'ora, una domanda che scatta dai primi contatti stessi con un'esperienza culturale e che assume nella ricerca un valore rilevante.

Posto che l'arte, come andiamo sperimentando, essenzialmente sia, nel suo farsi, tecnica – e tecnica significa evidentemente azione obiettivante, realizzazione completa e storica di fini – e posto che il piano della esperienza di cultura non riguardi soltanto questo o quel fenomeno di obiettivazione, ma l'obiettivazione come processo obiettivante e come risultato obiettivato in genere, quale rapporto – ci si chiede – lega la tecnica all'arte come opera e risultato ed infine la tecnica alla cultura? Non potrebbe la tecnica considerarsi, in quanto essenzialmente tale, cioè in quanto tecnica artistica in atto, all'interno di ogni processo dell'obiettivazione culturale, dall'arte alla religione, dal cerimoniale al diritto, dalla moda al banchetto alla festa alle forme dell'educazione e della morale, come l'attualità stessa del-

(1) E. C. Alain, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, Paris, 1926, p. 40.

l'ideale di cultura che in ognuna di queste forme si viene storicamente cercando?

Il coronamento di piacere estetico, che sempre riveste un risultato raggiunto, un'esperienza compiuta, una sintesi toccata per via di processuale conformazione tecnica, riveste anche, com'è noto, il perfezionato porsi e l'attuarsi conformato di ciascuno degli atti in cui un individuo o tutta una società si danno come oggetto organico, come forma e stile, come gesto o istituto, mentre tutto questo si disegna all'interno di una cultura e viene occupando un suo preciso posto. Già l'osservazione lascerebbe supporre una risposta positiva alla domanda se ciascun atto di cultura non sia ancora una volta arte, arte nel senso dello "stile" leopardiano, e quindi della obiettivazione tecnica che viene dall'esercizio e sale alle forme formanti e formate secondo un implicito sviluppo della naturalezza.

Ma conviene cercare maggior lume alla questione scendendo a considerare un tipo di riflessione pragmatica che offra il problema nel suo diretto emergere dall'esperienza dell'oggetto.

Un contatto diretto di questo tipo presenta, molto utilmente, l'estetica di Alain.

Alain insegue con amoroso e critico pensiero la genesi dell'oggetto: egli delinea così una fenomenologia dell'artisticità culturale ricca di materiale d'osservazione. Una fenomenologia che parte dall'esame del comportamento dell'immaginazione⁽²⁾.

Generalmente si sono descritti due tipi di comportamento immaginativo: uno, volto sul passato, che risolveva dall'esperienza vissuta determinate organizzazioni di sensibili per produrli o combinarli in immagini, l'altro, volto all'ignoto, che si vale delle spinte intenzionali dell'esperienza per disegnare nel buio immagini sopra

⁽²⁾ Cfr. D. Formaggio, *L'estetica di Alain*, in E. C. Alain, *Venti lezioni sulle belle arti*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1853.

immagini, non più riprodotte, questa volta, ma create. Lo stesso concetto di immaginazione, nel suo senso corrente, riguarda tanto possibilità di riproduzione che possibilità di creazione, vincolata a questa facoltà riproduttiva.

L'ippogrifo risulta da un insieme di parti che sono elementi noti. Ma l'immaginazione, sostiene Alain, non ha quasi per nulla tali miracolosi poteri creativi.

«La sicura dottrina di Cartesio, convenientemente seguita, conduce finalmente a comprendere che l'immaginazione tanto descritta è quasi totalmente immaginaria e, in breve, che non vi sono per nulla immagini fuori dalla percezione degli oggetti presenti. Dopo di che conviene tener presente le opere considerandone solamente la struttura umana, il lavoro umano e gli oggetti»⁽³⁾.

Egli cita (in una nota seguente) esempi come questo: alcuni dicono di aver davanti agli occhi l'immagine del Pantheon; ma, se si chiede loro di contarne le colonne, in realtà non lo sanno fare (o se lo sanno fare mancano di altri particolari); essi non vedono il Pantheon ma solo ricordano di averlo una volta percepito.

L'immaginazione, demolita nella sua facoltà riproduttrice, viene nello stesso tempo attaccata nelle sue possibilità creative.

Pure qualcosa che vi corrisponda dovrà pur rimanere. Essa potrà esser destituita del suo potere di creare immagini chiare e definite come le percezioni oggettive, ma non per questo può essere confinata nel regno dei miti. Se essa non ha il potere di evocare le cose assenti, come dice altrove Alain, può darsi che la sua prima realtà vada piuttosto ricercata in una sua caratteristica esigenza verso l'esterno; l'esigenza dell'oggetto come presenza, dunque, più che la rappresentazione dell'oggetto, potrebbe ricostituirne il significato. «E l'uomo di immaginazione è forse un uomo che non sa contentarsi di ciò che è informe, un uomo che

(3) E. C. Alain, *Système des Beaux-Arts*, cit., pp. 311-2.

vuol sapere ciò che immagina. Così è perchè uno non può fingere delle immagini che egli fa delle opere. Si scolpisce al fine di vedere e toccare il dio»⁽⁴⁾.

Ed ecco ricomparire daccapo l'insufficienza gnoseologica, che suscita l'esigenza pratica dell'azione. L'immaginazione sposta i suoi valori dal campo teoretico al campo pratico. Essa vuole un oggetto – vuole vederselo davanti, si traduce in movimento per trovarselo, per fabbricarselo, placata solo quando può accarezzarlo tutto quanto proprio come obiettato fuori e davanti a sé.

Siamo all'immaginazione come movimento. «Un'immaginazione cieca che cerca un oggetto»⁽⁵⁾.

Questi movimenti dell'immaginazione, di questa forza potente e cieca che contiene tutta la spinta dei sentimenti e delle passioni nel loro traboccare, ecco solcano il mondo esterno e lo rigano di tracce originali.

I movimenti del corpo, dalla respirazione alle modificazioni che intervengono nello spostamento dei piedi, delle mani, delle dita, offrono altrettanti oggetti all'immaginazione: «Ma è soprattutto il gesto delle mani che mi guida, schizzando per i miei occhi la forma dell'oggetto. È di già disegnare: è di già scrivere. Non sarà disegnare vero e proprio se il gesto non lascia delle tracce, ma bisogna ben notare che i nostri movimenti non cessano di disegnare realmente, di scoprire realmente, di costruire realmente»⁽⁶⁾.

Così nasce l'oggetto.

Così nasce anche l'arte come azione.

Abbiamo visto l'immaginazione come movimento; ora vediamo il movimento come invenzione.

«I nostri movimenti in questo mondo dove noi troviamo

(4) E. C. Alain, *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, Gallimard, Paris, 1931, p. 18.

(5) *Ibid.*, p. 23.

(6) *Ibid.*, p. 17.

passaggio, lasciano piuttosto la traccia incavata delle nostre passioni, come un conquistatore lascia deserto e ruine, che sono certo la sua immagine, ma non il suo ritratto. È pertanto di questi movimenti, che sono la realtà dell'immaginazione, che uno può dire che essi creano e di fronte a due condizioni; l'una è la forma e la struttura del nostro corpo: non si grida in un modo qualunque, l'enfasi e la fatica regolano il nostro grido, i nostri movimenti, i nostri gesti; l'altra è la forma e la resistenza dei corpi circostanti: il grido risuona più o meno a seconda dei solidi che ce lo ripercuotono, i corpi deformabili e friabili conservano le nostre tracce secondo «la grana» della materia» (7).

Ecco dunque l'arte come immaginazione: ma come una immaginazione che è un movimento ed un movimento che è invenzione in rapporto con la corporeità umana e con quella delle cose.

Da questo principio l'Alain pensa di ricavare un tentativo di classificazione delle arti.

E nell'arte ecco stabilirsi un duplice ordine di arti particolari. Le arti sono obiettivazione, sia che in questa obiettivazione si servano del corpo, sia che si servano delle cose esterne.

Apparterranno ad un primo gruppo quelle che non agiscono che sul corpo umano: danza, canto, poesia, musica. Per contro, ad un secondo gruppo dovranno appartenere quelle che modificano le cose esterne: architettura, scultura, pittura, disegno.

L'arte drammatica coinvolge generi del primo gruppo insieme a generi del secondo.

Ciò che esiste dunque (esistenzialmente) non è l'arte, ma un «sistema di arti» le quali, attraverso le distinzioni e le opposizioni, affermano un loro comune legame, tanto più stretto quanto più interagisce per forti differenze.

(7) *Ibid.*, p. 25.

I due gruppi, che si delineano nella moltitudine delle arti e delle opere, sono quello delle arti solitarie e quello delle arti sociali; avvertendo che, a parlare propriamente, arti veramente solitarie non esistono.

Ma allora come nascono le varie arti, come costituiscono i loro mondi separati, con qual diritto all'autonomia?

L'azione e la materia fan tutto.

L'azione, prodotta dall'immaginazione come carica di movimento, dava vita, abbiamo visto, agli ingranaggi della creazione, dell'invenzione.

Dal caos delle immagini, accavallantesi come mare di nubi sotto la spinta del vento, e dai desideri senza contorno, dalle visioni travolte incessantemente nei fiumi del cambiamento, l'azione si solleva e si rivolta, segna violentemente la materia e porta un oggetto a chiarezza dell'individuo e l'individuo-immaginazione alla chiarezza dell'oggetto.

Ancora una volta, Faust può scrivere: «In principio era l'azione».

Ma è propriamente dai corpi e dalle cose, è dalla materia che deriva la classificazione sistematica delle varie arti. È il marmo che determina le leggi della scultura, sono i colori che determinano quelle della pittura. È la materia che richiama la tecnica. Ogni materia la sua tecnica. Ogni tecnica la sua arte. Ogni arte, infine, con parole nostre, è il risultato sempre nuovo di una esteticità (forma spirituale, tema, ritmo) dell'artista che ha trovato la sua soluzione autonoma ponendosi in dialettica (tecnica) con la materia.

Sullo sfondo di questa concezione si delinea una questione che è degna di migliore approfondimento. Il rapporto tecnica-materia.

Il problema tecnico non è mai direttamente affrontato dall'Alain, pur essendone il presupposto del pensiero quasi continuamente.

La ricerca di tale problema sarà quindi fatta in modo indiretto, attraverso la concezione del corpo.

Il mondo, per l'Alain, è il mondo della materia. Lo spirito ci si deve modellare sopra. «Régler le dedans sur le dehors». Questa regola di Comte diventa il fondamento del pensiero dell'Alain.

«Dal momento che l'inflessibile ordine materiale ci offre un appoggio, allora appare la libertà: ma quando noi vogliamo seguire la fantasia, intendendo l'ordine delle affezioni del corpo umano, ci tiene la schiavitù, e le nostre invenzioni sono allora meccaniche nella forma, spesso ingenua e più raramente commoventi, ma senza nulla di buono e di bello. Dal momento che un uomo si libera all'ispirazione, intendo alla sua propria natura, io non vedo che la resistenza della materia che possa preservarlo dall'improvvisazione a vuoto e dalla inquietudine dello spirito»⁽⁸⁾.

La materia è la salvezza delle forme che lo spirito libera.

È essa che le fissa in oggetto e le affida al mondo della cultura; in assenza della materia, si alzerebbero una dopo l'altra verso il cielo come bolle di sapone, e giunte ad una certa altezza scoppierebbero e non se ne saprebbe più nulla.

La materia è questo ordine dato che va rispettato appunto come dato.

La famosa libertà dell'artista è vincolata da un nodo del legno, da una venatura del marmo, dalla granularità della materia.

Ora, se ci fosse solo la materia da una parte, con il determinismo delle sue leggi inflessibili, ed un pensiero od un sentimento entro la sfera autonoma dei fatti spirituali dall'altra, noi non avremmo l'arte.

Avremmo due mondi, probabilmente astratti, pura-

(8) E. C. Alain, *Système des Beaux-Arts*, cit., pp. 34-5.

mente concepiti, al limite, come incomunicanti ed incommunicabili.

Ma invece che avviene?

I due mondi si ricercano nel buio, si ritrovano, si mescolano: i frutti dei loro amori sono le opere d'arte, in generale gli oggetti. Ma ci deve pur essere un terreno concreto propizio ai loro incontri.

Infatti, le vie attraverso le quali questa attrazione si rivela e si manifesta sono le vie del lavoro, dell'“invenzione” e della “creazione”. E sotto questi termini Alain ci delinea ancora quella serie di processi che seguono l'ispirazione, si esauriscono ad opera compiuta e sono quelli stessi che già abbiamo conosciuto sotto il nome di tecnica teoretica e pratica.

Tecnica, dunque, si rivela a questo punto un'azione che produce un mutamento concreto nel mondo al fine di costituire un nuovo organismo oggettivo che, in quanto oggetto, sarà consegnato alla storia della cultura.

Secondo l'Alain, è la materia che guida la tecnica, la creazione e l'artista stesso: «ed il principio dell'arte sarà che il pensiero non inventa affatto, che sono i corpi, vale a dire l'azione che inventa» ⁽⁹⁾.

Noi crediamo piuttosto che l'oggetto acquista la sua staticità appunto risolvendo al suo interno in una forma di equilibrio perfetto le forze opposte della materia e dell'immaginazione senza che l'una debba prendere mai il sopravvento sull'altra. La mano misteriosa che ha prodigiosamente creato, con una violenza prudente, tale equilibrio, è la tecnica.

Questa è la prima forma in cui essa ci si presenta. Essa ci è apparsa per ora nella sua linea di azione – anzi sin qui sembra che in niente altro debba consistere che in questa linea di azione. E, a tutta prima, sembra negato dal pensiero dell'Alain ogni intervento della riflessione e della ragione.

⁽⁹⁾ E. C. Alain, *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, cit., p. 26.

L'artista, per l'Alain, è l'uomo che ricerca l'idea definita, tale soltanto se si completa in opera: intanto il suo corpo si agita e si muove in fremiti e ondulazioni, che hanno un senso vicino al turbine di natura, flessibile a tutto, in cui si incarna la Pizia.

«E qui, come all'oracolo, l'artista cerca l'idea e la divinazione, ma frattanto l'opera si fa: l'opera iscrive l'oracolo, lo mantiene e si offre come una tavoletta più sensibile dove si iscriveranno altri movimenti in seguito [...] Il lavoro dell'artista consiste nel riconoscere l'idea nell'embrione, nel liberarla con precauzione, facendo bene attenzione che la ragione non turbi questo misterioso lavoro, questa risposta del corpo umano in comunicazione con tutte le cose»⁽¹⁰⁾.

Altro pensiero affascinante che non soddisfa interamente. L'accento sul lavoro tecnico è stato posto a dovere dall'Alain, ma egli ci ha descritto un lavoro incosciente. Questa interazione dei corpi e delle cose è quella che abbiamo messo in rilievo su un piano di natura: ma essa non basta ancora a spiegare l'arte umana.

Un'arte che si fa entro un lavoro misterioso sollevato dal gioco (a caso, in fondo) delle risposte del corpo agli altri corpi e alle cose, è inconcepibile. Come è inconcepibile un'opera d'arte risultante dai tentativi di azzardo di chi opera nelle materie con lo stesso calcolo probabilistico con cui si portano tre numeri al botteghino del lotto. V'è qualcosa di vero anche nel porre l'arte sotto questo profilo, e avremo modo di precisarlo, ma non è questo che ora importa. L'arte qui vuol essere spiegata il meno misteriosamente ed il più coscientemente possibile.

Tuttavia, in Alain stesso, per un'altra via, si può giungere a conclusioni più sicure e più complete.

Infatti, approfondendo un poco il concetto di "oggetto",

⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, pp. 288-9.

caratteristico di questo piano culturale, si potrà forse vedere che è possibile giungere ad un senso più vasto dell'arte e più soddisfacente.

“Oggetto” per Alain è la multiforme azione del corpo in ogni suo movimento come effetto visibile, sensibile, dell'immaginazione e della passione – ed è ancora la traccia nel mondo esterno di questi movimenti e, qualche volta, la forma cava, entro la quale, come in una materia molle e docile, si è impresso il volto dell'immaginazione e della passione.

Tale oggetto, anche se ciò non è ben chiaro in Alain, va tenuto ben distinto dalla “cosa”.

Un avviamento a queste distinzioni lo troviamo nella frase: «Un oggetto non è un dato: esso è posto, supposto, pensato» ⁽¹⁾.

Esso è dunque sempre in relazione ad un soggetto: è una posizione del soggetto. In arte la distinzione può essere indicata in questo senso: il sistema delle “cose” rappresenta la serie dei dati, necessariamente dati nel momento in cui un “oggetto” viene posto, supposto, pensato; e viene posto, supposto, pensato fuori, in mezzo alle cose, più o meno liberamente in dipendenza dalle cose stesse. Quando l'oggetto è sorto, lo spirito si riposa in esso. Esso ha una sua forza statica alla quale lo spirito si appoggia con sicurezza e con confidenza, come per riposarsi entro una forma finalmente chiara, definita e definitiva, che non sa ingannare. L'oggetto ha una sua potenza. Esso custodisce un tesoro di lavoro e lo solleva sopra le ondate distruggitrici delle epoche, lo porta a salvamento attraverso le violenze dei tempi.

Potenza dell'oggetto che si riflette sulla coscienza come emanazione perenne della potenza nascosta del lavoro, come senso riposto della resistenza vinta e come memoria insieme di queste forze silenziose.

«È necessario così rimarcare che questo riposo e questa

⁽¹⁾ E. C. Alain, *Système des Beaux-Arts*, cit., p. 22.

sicurezza dello spirito che ha trovato la forma fedele ed invariabile si fortifica per tutti i segni del lavoro e della resistenza; in questo senso la traccia dell'attrezzo nella pietra, nel legno duro, nel ferro, è già un ornamento: e l'occhio ritroverà sempre, come uno dei segni della bellezza, questa potenza dell'oggetto contro il cangiamento, manifesta anche nel senso d'usato, nello stesso senso di rudere delle cose che sfidano il tempo»⁽¹²⁾.

Ora, ciò che è meno evidente è il senso della resistenza opposta, del lavoro, di un aspetto importante dell'azione tecnica, in sostanza. Questo ci porta a compiere un ulteriore passaggio, che ci sembra essenziale. L'artista come uomo è immerso nel mondo sociale; è un lavoratore in mezzo alle influenze reciproche di una società di lavoratori.

La sua fatica di creazione di oggetti è immersa nel mondo oggettivo della cultura.

Questa osservazione porta ad indicare almeno due leggi.

La prima si può esprimere dicendo che l'opera d'arte (anche in quanto tecnica) non viene creandosi la sua strada in modo completamente autonomo, come se fosse nel vuoto, ma vive continuamente inserita nell'arte che l'ha preceduta, costretta a risolvere nel suo interno i risultati raggiunti ed i problemi ancora desti, e a subirne le influenze, agisca o reagisca, sempre più debolmente via via che si allontana. Tutto questo proprio dal punto di vista della tecnica soprattutto, e della tecnica come conoscenza.

Quello che si chiama mestiere, l'abbiamo già altre volte accennato, è una specie di sedimentazione di regole generali, vavevoli obiettivamente, delle quali si impadronisce il mondo della cultura per renderle trasmissibili e farne così l'eredità felice o infelice di ogni arte all'arte seguente e a tutta l'arte seguente. Abbiamo detto che l'artista

⁽¹²⁾ *Ibid.*, p. 32.

vive nel mondo dell'arte che l'ha preceduto, specificando che particolarmente la sua fatica tecnica si inseriva, e non per nulla, nella storia della tecnica, possiamo dire, notando che questa tecnica assume un particolare valore conoscitivo.

Riappare così il problema dell'alunnato che già aveva avuto il suo primo svolgimento sul piano del comportamento psicologico. Come fenomeno culturale, il tirocinio di scuola si propone il problema dell'apprendimento tecnico in mezzo al riflesso condizionatore delle idee del maestro, degli incontri con i propri dei, occasionati da un viaggio, da un museo, da tutto il ripercuotersi dei motivi di una cultura, e quindi ripropone il problema della tecnica interna come il momento del sapere tecnico-formale. Riprendendo quindi quanto già sul piano psicologico e sul piano sociologico s'era detto, dobbiamo riguardare quel processo di specializzazione, in cui viene maturando il sapere tecnico quale momento dello sviluppo della tecnica interna, come un accumulo in ciclo del sapere culturale nelle sue tematiche formali insieme a quel vivente trapasso metaformale che lega le forme l'una all'altra e che costituisce l'obiettività della metamorfosi come quell'immenso processo culturale che è la vita dello stile.

La linea dorsale che profila questi vasti movimenti dello stile e del variare al suo interno dei modi delle arti particolari e dei generi viene determinata dal variare del sistema di connessioni in cui le costanti di ciascuna arte e di ciascun genere si pongono per ogni civiltà ed ogni epoca. Ed il gruppo delle costanti, se si va a vedere, risulta costituito in gran parte dalle leggi di fabbrilità tecnica, in cui la costruttività umana s'obiettiva come il farsi stesso della cultura in mezzo ad una ben determinata civiltà scientificamente ed ideologicamente specificata.

Così che la passività stessa del sapere tecnico, anche nell'alunnato artistico, per la tecnica artistica è solo

apparente. Poichè si tratta di un processo vivo di cultura in cui la mera ripetizione o applicazione della regola dà luogo, anche nell'artista, ad un processo non artistico, ma meccanico; e l'atto di superamento e d'invenzione con cui un ingegnere od uno sperimentatore scientifico mette in moto la regola, facendola vivere e crescere – come regola della regola – in organico e culturale divenire, dà luogo ad un atto non meccanico, ma artistico.

Bisogna distinguere, infatti, ancora una volta, le regole di mestiere dalla tecnica artistica come conoscenza e sapere.

Il sistema generale delle norme e delle regole costituisce una serie di conoscenze che l'artista subisce, in fondo; e le subisce nel suo alunnato. Ma il tirocinio si può dire finito il giorno in cui nella meccanica uguale delle applicazioni del mestiere si arresta un congegno, si apre una fenditura, e qui l'artista porta il suo occhio, e mentre la sua attenzione si acuisce, un'esigenza di conoscenza profonda sorge in lui e lo porta a penetrare ed a scoprire, oltre la regola, nuovi segreti, che per ora fissa chiaramente nel pensiero e poi porterà alla luce con l'azione.

In questa forma, dunque, si rivela l'autentico procedere della tecnica di conoscenza; la quale viene qui isolata più che altro come momento ideale, poichè nei processi della realtà empirica riuscirebbe assolutamente impossibile separarla dall'azione con la quale vive mescolata.

Riguardando poi sempre la fatica della creazione come immersa nel mondo oggettivo della cultura, si può indicare una seconda legge.

La tecnica, e quindi l'ispirazione, che dalla tecnica dipende strettamente (come abbiam visto sopra un piano psicologico), subisce mutamenti essenziali in rapporto diretto ai mutamenti che le scienze spirituali operano sui fenomeni di obiettivazione ed ai risultati concretamente obiettivi che le scienze fisiche e meccaniche in particola-

re ottengono nella fabbricazione e nel perfezionamento dei mezzi espressivi.

Cioè la tecnica muta, questa volta in stretto rapporto col momento soggettivo dell'ispirazione o slancio istintivo, in dipendenza da certo cammino preso dalle obiettivazioni culturali in una determinata epoca ed insieme dall'introduzione di un nuovo strumento, dal perfezionamento dei mezzi al suo servizio, portati dalle scienze applicate. La serie delle obiettivazioni culturali, ordinate nel tempo, costituiscono l'espressione caratteristica di un popolo che si chiama civiltà. Vi appartengono i libri di ogni campo come esponenti d'ogni forma di pensiero, il livello raggiunto dalle scienze, l'organizzazione del lavoro, i discorsi degli uomini politici e tutte le altre forme di obiettivazione dello spirito, della *Weltanschauung* in una parola, caratteristica di un paese e di un popolo.

Da ultimo, ci rimane l'esame di un punto che servirà a legare ancor più chiaramente i rapporti tra la tecnica e la cosiddetta ispirazione, da una parte, ed il mezzo d'espressione fisica dall'altra. Quando Uberto Van Eyck ritrova i modi della pittura od olio e ne studia le applicazioni e le vie di perfezionamento espressivo, egli apre nuovi campi all'ispirazione pittorica e la piega sopra strade completamente diverse da quelle che la medesima ispirazione teneva per il mosaico, per l'affresco e per la tempera.

Esempi ancora più chiari ci vengono offerti da un capitolletto dell'Alain sopra gli strumenti musicali. Il violino canta diversamente a seconda dei segreti empirici del liutaio: l'archetto ha la sua importanza: «nasce dall'archetto una pronuncia, se si può dire, un'articolazione ed un accento, che la voce umana non suggerisce punto: vi è una respirazione del violino che dipende dalla lunghezza dell'archetto»⁽¹³⁾. Insomma, vi è una serie di condizioni

⁽¹³⁾ *Ibid.*, pp. 118-9.

fisiche che fan sì che colui che scrive musica per violino debba essere vincolato: un liutaio che creasse una nuova forma di strumento determinerebbe una nuova forma di ispirazione musicale.

Così la meccanica ha perfezionato l'organo: le pedalieri hanno determinato il respiro di certe caratteristiche armonie d'organo.

Tutti conoscono poi la rivoluzione che la scienza meccanica portò nel campo musicale quando vi introdusse il pianoforte.

La cultura apre le porte alle comunicazioni attive e feconde di tutte le scienze tra di loro: è un movimento vasto che istituisce instancabilmente rapporti attraverso interazioni di simpatia tra le cose più lontane, creando l'aiuto scambievole di ciascuna posizione con tutte le altre nel movimento generale.

È dunque sopra un piano di cultura che la fisica, la meccanica, la matematica, con infinite influenze di cui non si potrà mai dare una misura esatta, modificano i corsi dell'arte, agendo sulla sua essenza attiva, la tecnica.

Possiamo allora riprendere, per concludere questo punto, quanto già s'era detto, nell'analisi di un piano di natura (parlando di Eric Newton) e di un piano sociologico, circa il mutamento delle tecniche in rapporto al materiale strumentale non solo nella sua base naturalistica, ma nei suoi mezzi e risultati culturali. Per cui, come già notava il Newton, un mutamento quale il famoso passaggio dalla pratica della tempera alla pratica dell'olio nella pittura del Cinquecento o, in fase più recente, l'introduzione dei tubetti di colore di fabbricazione industriale coincidente con il prepararsi e il sorgere del movimento impressionista in Francia, non va solo riguardato per gli effetti culturali che suscita, ma già come il risultato di un'esigenza culturale. Tutti conoscono l'importanza di questi rivolgenti tecnici, che le scienze applicate permettono, e ne rilevano gli effetti in questa o in quell'opera. Ma poco s'è ancora precisato sul modo di

sorgere e di operare dell'inquietudine culturale che, attraverso la permeabilità della scienza verso le pratiche applicazioni, determina il profilarsi di un'esigenza che non è solo volta alle forme, a vedere e ad organizzare nuove forme, come generalmente si pensa, ma è tecnico-formale e, cioè, nel medesimo tempo strumentale e finale, sfociando, infine, nell'isolamento di nuovi trattamenti tecnici, nel mutamento del materiale e delle opere. Questo mutamento evidentemente va a riflettersi poi in un'azione che, a sua volta, tende a modificare, e modifica di fatto, la visione formale e reagisce in quel campo di cultura in mezzo al quale il movimento s'era originato, col creare nuovi modi di cultura.

Le tecniche, più che mai nel mondo d'oggi, interagiscono proprio per l'unità di struttura che le lega come tecnica artistica. La cultura crea il tubetto industriale insieme al *plen-air* degli impressionisti ed alla velocità di ritmi e di visione in una lunga e pure unitaria storia di interazioni tecniche che investono tutta una civiltà. Ma, ancora una volta, è necessario sottolineare che l'unità del processo comunicativo attraverso tutti i fenomeni di obiettivazione in cui l'immenso e vario corso dell'esperienza e della scienza si concreta come cultura è garantito dalla essenzialità strumentale-finale che percorre tutte le tecniche. Nella tecnica artistica, infatti, come nella propria struttura ideale, tutte le tecniche si riconoscono e, per suo mezzo, questa volta per una reale e razionale unità, compongono le unità parziali di ogni esperienza singola, ed in questo stesso compimento compiono il trasporto d'uno in altro atto, riaprono quell'atto che s'è conchiuso nell'infaticabile relazionarsi, che è sempre un ricompierarsi e un riconoscersi, della comunicazione.

Ma, in sostanza, che cosa si vuol intendere quando si dice che un nuovo strumento libera una nuova forma di ispirazione? Che cosa significa che un musicista che scrive per pianoforte si serve di motivi diversi da un musicista-

sta che scrive per violino, per violoncello o per sassofono, poniamo il caso?

Significa che egli passa, deve passare, da un piano tecnico ad un altro differente.

Dovendo però giungere, come a questo punto la ricerca richiede, ad un'impostazione più precisa di questi rapporti tra esteticità ed artisticità, ed al modo di prospettarsi all'interno di questo rapporto del problema della tecnica artistica, non già in astrattezza ma nelle concrete interrelazioni in cui il piano dell'idealità formale e culturale si pone con l'intreccio dei piani di realtà empirica costitutivi dello sviluppo concorde dell'esperienza, e cioè per profilare l'intero campo dell'esperienza estetico-artistica nel suo complesso articolarsi secondo la varia rilevanza che la ricerca stessa oramai ci prospetta dinnanzi, è necessario salire dalle parzialità della riflessione diretta e primaria alla configurazione dell'intera problematica come può apparire all'interno di una più ampia riflessione filosofica.

Ora, in Italia, il configurarsi di una coscienza filosofica metodologicamente aperta al complesso intreccio vivente dell'esperienza e storicamente avvertito del muoversi di tutte le correnti della cultura contemporanea è dovuto all'opera di Antonio Banfi. Rimane, il suo, uno tra gli insegnamenti più vivi da noi, un insegnamento che ha posto vigorosamente e vivacemente i termini della cultura sul piano mondiale, costringendo il pensiero italiano a riallacciarsi alle più recenti correnti di Germania, di Francia, del mondo anglo-americano ed operando nella scuola e negli scritti per una continua apertura di umanità e di dottrina.

Per il Banfi, la sfera dell'esteticità si presenta dapprima come quella di un'immanente e continua sintesi antinomica che l'idea trascendentale dell'esteticità, espressa dall'esperienza stessa come suo criterio e guida, opererebbe tra le polarità estreme dell'esperienza diveniente, cioè tra l'io e il mondo.

La sfera dell'artisticità si costituirebbe, invece, come l'attualità concreta di questo principio dell'esteticità, come il suo obiettivarsi in una realtà culturale. «Come la giuridicità, la religiosità, la teoreticità vivono e si diffondono in una sfera amplissima di rapporti e di significati, per poi prender corpo come concreta realtà culturale, retta nella sua struttura e nel suo sviluppo dal proprio autonomo principio spirituale, nell'ordine e nelle istituzioni di diritto, nelle religioni positive e nel sapere, così il momento estetico dello spirito, che affiora in mille esperienze e in esse si rinnova, trova la sua attualità concreta, la sua realtà culturale nell'arte» (14).

Noi pensiamo, tuttavia, che si possa e si debba oggi andar oltre e così nettamente separare l'estetico dall'artistico, sui fondamenti stessi dell'arte contemporanea, da poter avanzare l'ipotesi che non l'esteticità costituisca «il principio fondamentale d'organicità costruttiva e di continuità» dell'arte e che perciò l'arte non sia solo «attualità concreta dello spirito estetico», ma che l'arte essenzialmente consista in una attività *distinta* dall'estetico, secondo una distinzione non solo di fatto, ma di principio; che essa, perciò, fondi il suo criterio sopra un'idea di artisticità e che la sua esperienza risulti rilevabile in un ciclo autonomo come tecnica, la quale in se stessa può realizzare e compiere l'estetico come ogni altro valore: per cui un'azione buona è bella nel suo compimento, un'equazione risolta è bella nella sua "risoluzione" e così via.

Infine, pensiamo, e lo vedremo meglio nella seconda fase della ricerca (cioè col volume che dovrà seguire), che sia giunto il tempo in cui i moti stessi dell'arte e della riflessione culturale spingono a non più considerare l'arte come «attualità concreta dello spirito estetico», ma come svincolata ed autonoma rispetto al mondo dell'esteticità anche quanto al principio, e che l'idea di artisticità basti a fon-

(14) A. Banfi, *Vita dell'arte*, Minuziano, Milano, 1947, p. 157.

darne l'intera sua legge di sviluppo, salvi restando, s'intende, i legami che esistono, e che si possono in seguito analizzare, dei vari modi in cui l'artisticità può entrare nella sintesi estetico-intuitiva-espressiva.

La tecnica, infine, si pone come il farsi stesso concreto ed essenziale dell'arte, come il particolare e puntuale «affrontarsi dell'io e del mondo» nell'attualità artistica della sintesi estetica. Così che la tecnica, «questo farsi – e non esser fatta – è presente in ogni opera d'arte come la sua stessa tensione, la sua costruzione interna, la sua libertà. La tecnicità è perciò, nel suo senso più profondo, una stessa cosa con lo stile, inteso nelle sue più intime ragioni, momento essenziale sia della creazione che della contemplazione artistica» ⁽¹⁵⁾.

Il rilievo di questa configurazione dell'attualità artistica e tecnica dell'idea di esteticità non significa affatto, per il Banfi, il progressivo delinarsi di un'essenza o di un valore, non nasce da una pianificazione aprioristica, ma si svolge da una concreta esperienza totale intenzionalizzata e polarizzata secondo la sintesi-limite estetica ed intuitiva. Il momento teoretico, che sale sulla vita e ne coglie la complessa varietà, non può ignorare la tensione che corre tra tutti i piani dell'io e del mondo, proprio perchè in mezzo a questa tensione si costituisce come legge relazionale di tutta la concreta realtà. Lo stesso primo formularsi in razionalismo "trascendentale" del pensiero banfiano nei *Principi di una teoria della ragione* ⁽¹⁶⁾, concludeva, tra l'altro: «E perciò ancora, finalmente il razionalismo trascendentale eleva al suo profondo significato il concetto di vita ed attua in sè l'idea di una filosofia della vita, libera da ogni presupposto naturalistico-dogmatico» ⁽¹⁷⁾ e già offriva alla ricerca fenomenologica il

⁽¹⁵⁾ *Ibid.*, p. 160.

⁽¹⁶⁾ A. Banfi, *Principi di una teoria della ragione*, Paravia, Milano, 1926.

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, p. 585.

compito di rottura metodologica di tutti gli indurimenti parzializzati del pensiero in nome della vitalità continua dell'esperienza, di tutti gli intrecciati piani che, muovendosi e richiamandosi l'uno nell'altro, costruiscono continuamente – sul profilo di un infaticabile gioco di riflessi – la linea di organicità che li unifica e che li spiega. Così l'arte, come ogni concreta obbiettivazione culturale, diventa una realtà totale, concreta correlazione di soggetto e oggetto, di io e di mondo. «Come ogni aspetto di ciò che hegelianamente si può dire lo spirito oggettivo: l'organismo economico, le funzioni educative, l'ordine del diritto, il mondo morale, la religione positiva, il sapere, anche l'arte impegna a fondo la sua realtà su tutte le facoltà soggettive dalla sensibilità al pensiero, dal sentimento alla volontà, dalla fantasia all'attività pratica e su tutti i piani della realtà oggettiva, da quello naturale, a quello sociale, a quello culturale»⁽¹⁸⁾.

Per cui si pone a questo punto, davanti al ruotare dei vari piani di realtà esistenziale nel costituirsi stesso dell'oggettività artistica ed al porsi del fatto tecnico ed artistico all'interno di un piano culturale, la dibattuta questione dell'autonomia od eteronomia dell'arte⁽¹⁹⁾.

La difesa dell'autonomia dell'arte come riconoscimento di una organica indipendenza della scienza estetica (e nonostante questa immanente confusione del piano della realtà d'arte col piano della riflessione estetica), rimane pur sempre il punto attivo e definitivamente acquisito della questione. Solo che il principio dell'autonomia si costituisce nella riflessione scientifica come un criterio o idea della continuità strutturale, organica dei fatti estetico-artistici, là dove la concreta realtà empirica del farsi tecnico dell'arte, e di quell'oggetto culturale che è l'opera d'arte, non pos-

⁽¹⁸⁾ A. Banfi, *Vita dell'arte*, cit., p. 158.

⁽¹⁹⁾ Per questo problema v. il preciso studio di L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Sansoni, Firenze, 1936.

sono prescindere dalla contaminazione eteronomica che li fa corposi e viventi; per cui scrive il Banfi: «... nella sua concretezza l'arte ha in sé sempre un momento di eteronomia – anche quando s'afferma come arte pura – per cui partecipa alla totalità della vita di cultura e ne è assorbita [...] L'arte perciò riflette nei suoi contenuti come nelle sue forme la vita della cultura e su di essa reagisce; essa è perciò nella realtà concreta, storicamente determinata e condizionata, non solo nel momento della sua creazione, ma nel rispecchiarsi soggettivo, che è un momento essenziale della sua realtà, della sua vita»⁽²⁰⁾.

Si tratta dunque, anzitutto, di un'interdipendenza tra tutti i fenomeni di obiettivazione culturale nella determinazione delle forme d'arte; e basterebbe citare, volendo esemplificare, i rapporti di condizionatura in cui le matematiche e la geometria si pongono nella risoluzione secondo una prospettiva tridimensionalistica dello spazio oggettivo nella pittura del Quattrocento, oppure il comparire di nuove soluzioni, anche queste tipicamente tecnico-formali della spazialità su modelli quadridimensionali ovvero di altre prospettive non euclidee a partire dal cubismo, sempre in pittura (e di qui anche nuovi riflessi che si potrebbero seguire dalla pittura alla musica e persino al romanzo), soluzioni evidentemente sorte da echi e discussioni delle teorie einsteiniane e delle nuove geometrie.

Ma si tratta anche di una condizionatura che tutto il corso storico dell'esperienza getta sul vario comportamento della sensibilità soggettiva. Lo stesso momento intuitivo, spesso postulato come astratta unità o come mera folgorazione, possiede in realtà una sua complessa fenomenologia culturale che lo dispiega nella storia diversamente pianificato e capace di orientare diversamente, già per un proprio intrinseco sistema di coordina-

⁽²⁰⁾ A. Banfi, *Vita dell'arte*, cit., pp. 190-1.

te spazio-temporali, gli sviluppi della tecnica artistica e dello stile. La filosofia può già configurare, specialmente per merito di studi sorti dalla diretta osservazione storica dell'arte – come avviene per Alois Riegl ⁽²¹⁾, per W. Worringer ⁽²²⁾ o anche dallo studio di movimenti di cultura come in Spengler o in Frobenius – una coscienza critica del problema della visione spaziale.

Spengler e Frobenius parlano di culture che germinano e si prospettano sotto la spinta formatrice di un determinato sentimento dello spazio. Riegl e Worringer parlano di un differenziarsi essenziale dello spazio nella costituzione degli stili. Ma un'interessante fenomenologia culturale dell'intuizione spazio-temporale, proprio a partire dalle ipotesi degli autori che prima abbiamo citato, viene offerta da Lucian Blaga, con l'opera *Orizzonte e Stile* ⁽²³⁾.

Qui il Blaga affronta una descrizione della genesi figurativa, dalla «matrice» del subconscio (o inconscio), della cultura come stile. Egli sviluppa tale descrizione sul presupposto di una «personanza», di un ripercuotersi attivo degli orizzonti spazio-temporali subconsci sui diagrammi morfologici della coscienza. E distingue ancora due coppie «orizzontiche», una spaziale ed una temporale: «La coppia dell'orizzonte spaziale si compone di:

1 – Un orizzonte spaziale, specie di quadro intuitivo, indeterminato, degli innumerevoli paesaggi variabili, oggetti neutri della sensibilità cosciente.

2 – Un orizzonte spaziale, quadro determinato e cioè stabilmente strutturato, come un coefficiente organico, costitutivo e permanentemente efficace, del subcosciente» ⁽²⁴⁾.

⁽²¹⁾ A. Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Staatsdruckerei, Wien, 1901 (ora tradotto in italiano, Sansoni, Firenze, 1953).

⁽²²⁾ W. Worringer, *Aegyptische Kunst*, Piper, München, 1927.

⁽²³⁾ L. Blaga, *Orizzonte e Stile*, Minuziano, Milano, 1946 (l'edizione originale è del 1936).

⁽²⁴⁾ *Ibid.*, p. 141.

Il Blaga porta nel subconscio il risultato delle ondate organiche della «natura naturante» e indaga le strutture plastiche che salendo dal subconscio come «assi del crescere organico», delineano quel vasto fenomeno della metamorfosi, secondo il quale ogni cultura si costituisce in stile. Tutto questo, però, non riguarda solo il formarsi delle forme ma anche, e non come semplice antecedente (per la stretta connessione delle tecniche ai sistemi formali), il prospettarsi delle tecniche investite, già sul loro porsi, dalle linee intenzionali ed orientative dei quadri della sensibilità. Tra i vari tipi di orizzonte spaziale che il Blaga individua e descrive compare, ad esempio, lo spazio «mioritico» (da *Miorita*, capolavoro della poesia popolare romena), che informa l'anima romena secondo un determinato spazio «infinito ondulato», allo stesso modo che il Frobenius individua una matrice spaziale subconscia per la cultura africana camitica (spazio caverna, limitato, depressivo) e un'altra per la cultura etiopica (spazio infinito, illimitato). Tipicizzazioni discutibili, spesso ancora nello stato di suggestioni, come soprattutto avviene per le ipotesi che il Blaga affaccia riguardo agli orizzonti temporali; caratterizzazioni immaginistiche del Blaga poeta, più che purificate leggi teoretiche del Blaga filosofo, ma pure efficaci a sbloccare il concetto di intuizione sensibile dal conservatorismo di un apriorismo formale generico. Così, quando il Blaga relativizza nell'organizzazione sensibile e culturale la coordinata del tempo, facendone appunto non una semplice coordinata neutra lungo la quale trascendentalmente si rapportano e coagulano gli eventi, ma una dimensione attiva, non solo generalmente condizionante, ma condizionante secondo un certo orientamento, perchè già nell'inconscio a sua volta orientata e condizionata variamente in rapporto ad una certa accentuazione che il subconscio riflette dentro dai quadri generali e metafisici – si potrebbe dire – di una cultura, questo orientamento si presenta come determinante nelle direzioni operative stesse delle

tecnica artistica nei suoi momenti di sapere e di azione. Non è certo indifferente per il pittore o il musicista che cominciano a muoversi a tastoni nel mondo delle forme e delle connesse tecniche di resa, nel periodo dell'alunnato o del dirozzamento stilistico, muoversi nei quadri di una cultura a «tempo-zampillo» (per usare la terminologia del Blaga) tutta volta come l'ebraismo ad un futuro gravido di messianici richiami, verso una continua sopraelevazione, o nei quadri di una cultura a «tempo-cascata» ritorta sul passato dove rintraccia miti di paradisi perduti e di favolose età dell'oro, o di una cultura a «tempo-fiume» accentata sull'uguale trascorrere del presente. E non è indifferente non soltanto per l'opzione che entra nella costruzione formale, come si potrebbe a tutta prima supporre, ma anche per il prospettarsi di ogni processo tecnico ed in particolare per quell'essenziale direzione della tecnica che è la tecnica artistica. Infatti, basterà pensare che, agisca o reagisca l'artista (poichè si dà evidentemente anche il caso della reazione al quadro subconsciamente acquisito), già il diverso valore che ogni istante assume rispetto all'istante precedente o rispetto al seguente sempre ed in ogni caso determina un'influenza orientativa di campo nel legarsi in ciclo degli atti dialettici di sapere e di fare che costituiscono, come andiamo vedendo, il processo diveniente della tecnica artistica.

Vi è, insomma, un richiamo formale puro e, connesso, un richiamo materiale; ma vi è anche una condizionatura psicologica e culturale insieme, che chiede di essere indicata ed evidenziata all'interno di ogni procedere tecnico e stilistico. Isolare la pura struttura neutra di tale procedere della tecnica, riportandola al piano della mera strumentabilità, significa non già raggiungere la purezza teoretica del problema, ma ucciderlo come problema, perderne la complessa vitalità sul piano dell'esperienza totale dell'uomo. È vero che, in questo modo, si rischia di portare la descrizione alle tentazioni dell'infinita molteplici-

cità o della nebbia qualitativa, cioè ai pericoli dell'indeterminazione, ma la ricerca non può far altro che evidenziarsi insieme alle strutture organizzative dell'esperienza dall'interno dell'esperienza stessa.

Frattanto, ecco apparire su questo piano di cultura il problema dello stile, che avevamo già visto emergere, e porsi ora in tutto il suo significato.

L'intera serie dei fenomeni di obiettivazione di una certa cultura, dalle scarpe agli edifici, alle opere d'arte, ai codici, è legata dallo stile. La cultura è stile nella sua ricerca e nei suoi risultati. Ancora una volta la ricerca trova il suo compito non nel disgiungere strumentalità da finalità, ma nel cogliere l'articolata vita che lega queste due polarità dell'agire, nel senso che tanto più ricco di intrezza umana e comunicativa è quell'atto che ha compiutamente risolto tutta la strumentalità nelle finalità. La tecnica non è il tecnicismo: e il tecnicismo strumentalistico è, in ogni campo, non soltanto artistico, ma morale, politico, religioso e, specialmente oggi, l'aspetto più crudamente patologico dell'uomo e della società.

Le società primitive e le maggiori civiltà han dato vita a culture – è sempre Dewey che suggerisce questi pensieri – dove lo strumentale e il finale si compongono in artistica unità, esteticamente fruibile da tutti.

Lo stile è cultura vivente. Tutta la natura dell'uomo, della società, della cultura tende allo stile, si eleva sotto la spinta di un *nisus formativus* che assume configurazioni collettive e valori relativamente metastorici.

Può allora ragionevolmente porsi la descrizione della sua origine nella sede dei fatti individuali? Evidentemente i quadri operativi della spinta formativistica e stilistica si staccano da sfondi ben più vasti del campo individuale e tuttavia questo campo contiene già in sè ed in sè sviluppa tutte le linee che da quello sfondo provengono. Scrive il Blaga: «Lo stile non è mai il prodotto di un'individualità cosciente, in quanto tale, bensì di un segreto

complesso subcosciente che, nei suoi agenti principali, non rappresenta una realtà individuale, ma anonima. Se lo stile ci appare tuttavia con delle sfumature individuali, ciò si spiega col fatto che la matrice stilistica varia sempre da individuo a individuo, almeno per certe sue determinanti più labili e di importanza secondaria»⁽²⁵⁾.

Si tratta, dunque, di disincagliare la descrizione fenomenologica dello stile non già dal piano psicologico, dove pure trova i suoi riflessi, ma da un soggettivismo psicologico introspettivo, cioè di operare un trasferimento metodologico del problema sui piani di obiettivazione naturalistici, comportamentistici, sociologici e culturali sui quali vive come esperienza concreta, non solo, ma si riflette, teorizzandosi pragmaticamente e scientificamente.

La tecnica artistica appare allora, alla luce di una riflessione filosofica che la colga nel suo emergere ai diversi livelli esistenziali dell'esperienza ed in particolare come fenomeno di cultura, una polarizzazione idealmente autonoma, di fatto eteronoma e variamente condizionata (anche se di una eteronomia che continuamente si autonomizza e pure non diventa, non si fa mai, autonoma, in senso compiuto), dell'esperienza in tutto il suo svolgersi, non diversa per essenza da ciò che chiamiamo stile e cultura. Al vertice culturale dei piani esistenziali la tecnica artistica, la tecnica in sè, è processo stilistico e culturale che risuona di tutte le note e di tutti gli echi che, culturalmente, formano la cassa armonica del mondo. La sua singolarità di ciclo, o relativa autonomia di processo, non può uscire da questo piano singolo, come non poteva uscire dai singoli piani precedenti. Non potrà che essere oggetto di una ricerca non più a sezioni orizzontali, ma che verticalmente segua i risultati acquisiti sui singoli piani, ed è ciò che tenteremo nella quinta parte.

⁽²⁵⁾ *Ibid.*, p. 230.

* * *

Rifacendo rapidamente il cammino fatto in quest'ultimo capitolo della terza parte, abbiamo visto delinearci nell'immaginazione un'esigenza dell'oggetto concreto proprio per un'insufficienza di rappresentazione dell'oggetto stesso.

L'immaginazione si risolveva, quindi, in un movimento ed il movimento in una traccia di invenzione. Il luogo di tale traccia richiamava il concetto di materia che, imposto, dava il criterio ad un'organizzazione delle varie arti in sistema, a seconda delle tecniche volute dal determinismo materiale.

Abbiamo quindi approfondito il significato di "oggetto", distinguendolo dalle "cose" in mezzo alle quali veniva a formarsi e quindi mettendone in rilievo la caratteristica potenza, derivante dalle forze che perennemente operano al suo interno per costituirvi un equilibrio esatto.

Alla fine abbiamo visto come da questa potenza dell'oggetto nascesse una concezione dell'evoluzione storica della tecnica, dell'inserirsi di ogni arte nell'arte precedente da un punto di vista tecnico e spirituale insieme, ed infine, come l'oggettività delle opere d'arte, proprio attraverso la tecnica, fosse vincolata alla natura fisica, meccanica del mezzo di espressione più ancora che al soggetto, e come questo mezzo di espressione risultasse a sua volta da tutta l'interazione instancabile delle oggettività di scienze diverse. Sopra questo piano culturale, quindi, ci appare distinta una cosa. Si può parlare di una sfera dell'arte come si parla di una sfera della morale o di una sfera della religione. Ma, esistenzialmente, la religione consiste nell'obiettivazione dei sentimenti religiosi, cioè nelle preghiere e nei culti, la morale nell'obiettivazione dei sentimenti morali, cioè nella storia del costume, l'arte quindi dovrà consistere nell'obiettivazione dei sentimenti estetici, cioè nelle tecniche delle varie arti risolte in opere

a seconda delle materie. Ancora una volta, dunque, considerando l'arte come processo attivo di oggettivazione, tra gli infiniti processi di oggettivazione che nel mondo gettano l'uno sull'altro le influenze reciproche mentre sorgono, si fissano e si allontanano lungo le dimensioni spazio-temporali, l'opera d'arte ci è apparsa un fenomeno risultante da forze estremamente complesse.

Una concezione metodologica e filosofica dei rapporti in cui tale complessità si pone e si dispiega si è avuta attraverso il pensiero di Antonio Banfi.

Disegna, il Banfi, piani diversi di rilievo fenomenologico e di riflessione all'interno del mondo dell'arte ed a lui dobbiamo non solo l'indicazione, ma l'intera impostazione delle fondamentali strutture dell'esperienza artistica, dalla sua concreta realtà culturale alla purificazione teoretica che nel suo mezzo continuamente si opera e si costituisce in scienza ed in filosofia dell'arte, ed insieme in ideale autonomia di tutto il processo. La vasta apertura e riapertura dei problemi che tale posizione consente, se da un lato richiama energicamente alla varietà e interdipendenza dell'esperienza nel suo farsi, non per questo è un invito alla dispersione, poichè per l'altro suo lato cerchia con vivo senso dialettico ma con rigorosa unità teoretica i limiti ed il punto di autonomia della problematica assunta.

Ricompaiono così sotto altra luce, come arricchiti e mossi dal rifrangersi dinamico della vita nel suo continuo proporsi esistenziale, i concetti di intuizione, di tecnica, di stile. Così che, volendone dilatare le implicanze per meglio osservarli sul piano delle obiettivazioni culturali, poteva essere interessante ricorrere ad un altro tipo di rilievo reso spiccato e come ingrandito da un'interna forza imaginifica offertoci appunto da un filosofo della cultura e poeta qual è il Blaga. Qui ci è apparso, ancora una volta, il profondarsi psicologico, e questa volta addirittura abissale, del fenomeno di obiettivazione tecnico-

stilistica dal lato del soggetto e la sua costituzione extra-soggettiva, non meramente individuale e relativamente metastorica come opera e fatto culturale.

Le analisi della tendenza formativa e degli accenti subconsci che al suo interno stabiliscono direzioni assiologiche han posto in evidenza alcuni aspetti non trascurabili di una fenomenologia dello stile come cultura. E s'è anche rilevato che questi sfondi orizzontici, questo accentuarsi assiologico che continua ad operare nel succedersi degli atti stilizzanti, e quindi s'inserisce nel corpo stesso dialettico della tecnica artistica, nei suoi movimenti di sapienza e di azione, determina, di istante in istante, un certo e particolare immedesimarsi dello strumentale e del finale, fino a costituire la tecnica artistica in stile e lo stile in cultura, là dove la direzione s'è rovesciata per riguardare la cultura nell'atto di reagire sullo stile e sulla tecnica.

Alla fine d'ogni conclusione, ecco anche affermarsi una risposta alla domanda rimasta in sospenso sull'inizio di questo capitolo: se la tecnica possa considerarsi come l'attualità stessa dell'ideale di cultura, attraverso tutte le forme storiche della sua obiettivazione.

Scarsissime opposizioni e di dubbia derivazione scientifica sembra che possano contrastare una concezione della tecnica in questo senso.

La tecnica costituirebbe allora, in quanto attualità culturale, un'energica polarizzazione dei vari piani esistenziali verso una loro confluenza unitaria, unitaria come obiettivazione di un'esperienza totale e compiuta, e costruita sopra gli sforzi di interdipendenza formale e comunicativa che da tutte le separazioni brutali, artificiose e mortificanti della vita si innalzano verso lo stile.

La struttura essenziale delle tecniche, percorsa dall'ideale unificazione della tecnica artistica ed in questa continuamente risolta, diventa così il presupposto non solo del compiersi d'ogni esperienza in stile e cultura, ma lo sconfinato legarsi, in un perenne nuovo compiersi e nuovo riconoscersi, della cultura come comunicazione.

CONCLUSIONI ALLA TERZA PARTE

Le conclusioni con cui chiudevamo la seconda parte avevano rilanciato l'indagine dal terreno dell'idealismo, mostratosi, di fronte alla tecnica artistica, infecondo, verso quello di un naturalismo ipotetico, come primo piano esistenziale di una realtà empirica; quindi abbiamo visto come, accanto a questo piano di indagine, fosse necessario porre altri piani sui quali continuare a seguire lo sviluppo crescente della realtà tecnica dell'arte in tutti i suoi problemi.

Si tratta ora di togliere ogni possibile rigidità e schematizzazione che può essere derivata nella descrizione della tecnica artistica su ciascun piano e cominciare col vedere il lavoro di questa terza parte come il rilievo di un'unica e continuamente operante struttura originale della tecnica intesa come trasformazione – nel senso letterale del termine – in circolo delle forze della natura in forze della cultura e viceversa.

S'era visto, nella seconda parte, che l'oscillazione esistenziale dell'attualità tecnica tra i due poli dell'uomo e del mondo, una volta che veniva configurata sul piano idealistico di uno spirito assoluto, non poteva che riflettersi come un'oscillazione irreali, vagamente teoreticistica, tra i contrapposti poli della necessità e della libertà.

Ma necessità, direzione di sviluppo, è natura. Nè la libertà può essere posta fuori o altro dalla direzione di sviluppo, cioè dalla natura, una volta che essa viene posta come atto, e cioè come finalità operante nello sviluppo stesso. Se la libertà è ragione, la razionalità non

può che costituirsi come l'adeguazione teleologica di tutti i processi di esperienza che vanno dalla natura alla cultura, dalla materialità vocativa di intrinseche intenzionalità e liberazioni formali, alle forme di stile che continuamente si nutrono di materialità naturali o sociali.

Bisognava perciò, nella terza parte, seguire il progressivo configurarsi del disegno della tecnica artistica nella concreta esperienza intercorrente tra i due poli della necessità e della libertà, della natura e della ragione, per cercare alcuni punti di riferimento che, nel flusso sperimentale, permettessero una prima rete di inquadramento fenomenologico.

Questi punti sono emersi via via, attraverso i piani di sezionatura metodologica dell'esperienza, al livello naturalistico, al livello psicologico, a quello sociologico ed a quello culturale.

Il primo di questi punti, apparso attraverso a qualche sondaggio di tipo naturalistico, si presenta come fondamentale.

Esso potrebbe brevemente indicarsi come il momento del porsi della tecnica come atto di liberazione autogenetica dei fini presenti in forma eterogenetica nelle materie naturali. La tecnica, infatti, nella sua più alta manifestazione di tecnica artistica, si dimostra in atto di permutare l'eterogenesi dei fini presenti nelle materie naturali (*fine* come semplice *compimento*, risultato temporaneo, momentaneo chiudersi di direzioni e forze intenzionalmente passive o attive secondo un campo determinato) in un'autogenesi formativa, dove l'uomo toglie dall'estraneazione, con un tal atto di liberazione comunicativa, sè come natura e la natura stessa come forma e ragione.

In definitiva, si potrebbe anche dire che, in questo farsi autogenetico dei processi di ogni e qualsiasi esperienza, il fine diventa ciò che tendeva a diventare, cioè forma, forma autoformantesi e la materia incontra la libertà, che è dell'uomo, si "trasforma" in questa e per questa.

L'uomo allora incontra l'arte, l'aiuta a zampillare fuori dai sotterranei canali della natura, alla luce, si mostra in armonici movimenti, conduce i suoi gesti e le sue voci al ritmo ed alla danza dentro materiali e spazi che si sciolgono, per questo atto che è già inizialmente tecnico, dalla stasi stupida e sorda dell'inqualificato ovvero dalla morte prima della compiutezza e dell'intelligenza; dentro materiali e spazi che vengono fatti teneri e ondosì come aria quando legano in successione consolidata i moti della mano che li plasma, per cui veramente solo in questo modo si può dire che l'uomo già celebri in sè l'atto compiuto, che è di naturale liberazione delle forme e dello stile.

Un secondo punto importante ci sembra rilevabile dall'analisi di un piano psicologico.

Sopra un piano psicologico, infatti, abbiamo visto il sorgere dell'azione nel problema dell'ispirazione e siamo venuti a concludere che questa specie di ritmo ronzante all'interno che è l'ispirazione da una parte profonda le sue antenne sensibilissime nel groviglio della realtà come esperienza vissuta o come possibile esperienza e dall'altra nelle forme del pensiero e della riflessione che con il loro lavoro la preparano e la condizionano. Caduto così ogni senso di mistero intorno all'azione insorgente generalmente intesa come ispirazione, abbiamo visto come tale momento si innesti direttamente nella tecnica come sapere, la quale sola può offrirle un varco verso l'esterno. Abbiamo quindi dato rilievo alla dialettica vivace dei due momenti della tecnica intorno all'ispirazione per condurla come processo vivo fino all'oggettivazione finale dell'opera.

Ma il punto di maggior rilievo si ebbe proprio qui, quando il momento della tecnica interna si prospettò come descrivibile secondo alcuni processi tipici.

Qui era apparsa la figura della tecnica interna: vale a dire la possibilità di isolare nello sviluppo tecnico un momento caratteristico di *tecnicizzazione* delle vie nervo-

se attraverso il ripetersi in direzioni diverse di gruppi di atti seriatî che mirano a completare i comportamenti semplici e istintivi in un determinato comportamento complesso, quale può essere quello dello scrivere, del dipingere o del far maglie o pizzi, o di qualsiasi abilità in genere che richieda una specializzazione.

Si tratta di un apprendere, fatto di tentativi e di prove, in cui le coordinazioni sensorio-motorie si vengono bloccando sul tipo del risultato riuscito e preparano in questo la via ad un ulteriore tentare e ad un ulteriore risultato che si viene a connettere strettamente con il primo, fino a costituire una serie sempre pronta ad entrare compatta in azione per risultati di primo, di secondo, di terzo, di decimo grado. La riuscita in cui si oggettiva un comportamento complesso, che spesso assume l'aspetto di una miracolosa folgorazione, altro non è che una serie sempre ripercorribile di passaggi seriatî e bloccati in questo momento di tecnica interna in cui le vie nervose si dispongono come quadro di specializzazione.

Ma la tecnica interna non si esaurisce in questo concetto: questo è il suo semplice porsi così come si configura nel suo generico sorgere e comune attuarsi. Essa non rimane, infatti, una semplice struttura neutra, del tutto estranea al tipo di esperienza in cui si genera; ancora una volta essa non è mera strumentalità, brutto mezzo in se stesso indifferente al tipo di risultato che attua. Al contrario, la tecnica interna si sostanzia e commuove nel fine, si libera e si scalda come una via vivente, che già in ogni punto porta prefigurata – non come una necessità, ma come la sola liberazione, la meta, il fine – il risultato.

La tecnica interna presenta allora il suo specifico volto artistico e si pone come criterio di opzione formale.

Essa si prolunga oltre il suo primo momento dell'apprendere specializzato, esce nell'atto della prova riuscita e rientra come documento di sapere: la tecnica pura si pone allora come sapere, ma come un sapere che si accu-

mula in ciclo con l'attuazione formale e diventa sempre più chiaramente la condizione, una delle condizioni, dell'opzione di forma e di stile, in cui si caratterizza un artista od anche una società.

Ancora un altro punto caratteristico per il delinearsi del processo tecnico ci è apparso sul piano sociologico quando è comparso il problema della norma tecnica.

Qui, distinta la tecnica dal mestiere, caratterizzando la prima come un muoversi elastico della struttura interna delle regole ed il mestiere come tecnica morta, meccanizzata, fermata alla mera ripetizione delle medesime regole, il processo tecnico ci è apparso come l'essenza dell'arte, determinante nel suo svolgimento collettivo le scuole, gli stili, i generi. La distinzione fra un momento estetico soggettivo ed il lavoro artistico si è fatta fondamentale, quando anche la si è ridotta a distaccare le due posizioni per ogni istante dell'estrinsecazione. Abbiamo visto l'opera sorgere in mezzo a violente correnti di condizioni collettive, parte estetiche e parte anestetiche, e le anestetiche autonomizzarsi dai loro valori esterni in una sintesi operata dall'arte stessa al suo interno, e le estetiche muovere in grandi cicli di evoluzione storica per una migrazione di valori dai livelli più elevati in senso ascendente, per opera di una trasformazione capace qualche volta di spingere un genere a scomparire in un altro genere attraverso ad un'essenziale e graduale transvalutazione delle tecniche.

Trascurando ora il concetto di "simpatia" sociale ed universale quale appare nel Guyau, non possiamo fare a meno di rilevare che il concetto di azione, coincidente per questo suo lato con i procedimenti della tecnica, si presenta già a questo punto in una configurazione complessa in cui già sembrano delinearsi le leggi della sua forma esistenziale.

Ma il punto che ancora una volta va ribadito rimane pur sempre quello che già avevamo fissato come precisa distinzione dell'atto tecnico dalla strumentale applica-

zione di una norma o regola: l'atto tecnico appare come plasticità organica di libera costruzione, aperto alla polivalenza occasionale che ogni regola assume come idea regolativa di un ordinarsi di esperienze. Così che la tecnica si appropria anche delle figure stesse del giudizio critico, si fa critica, fuori dell'atteggiamento critico puro e semplice, nell'atto stesso del suo porsi come unità strumentale e finale, come scelta che sempre sorge in mezzo ad una vasta intercomunicabilità delle tecniche e delle forme, per l'attuazione di esperienze complete. Per questa libertà intrinseca al porsi dell'atto come atto tecnico, la tecnica costituisce la soglia che immette l'uomo nel regno, in cui è gioia e compiutezza insieme, della comunicazione.

Da ultimo ci siamo rivolti a considerare la tecnica nei processi di obiettivazione culturale.

S'è allora visto che l'arte come tecnica mira all'oggettivazione proprio perchè le cariche energetiche del soggetto, finchè rimangono tali, impacciano e turbano, gettando lo squilibrio e lo scompiglio; una volta oggettivate, invece, concretate in una presenza sensibile, dall'urlo al *Mosè* di Michelangelo, dalla danza negra a *L'adorazione dell'Agnello mistico* dei fratelli Van Eyck, esse han placato l'inquietudine dello spirito. Questo appare allora disteso in chiara serenità, mentre dentro fiorisce la freschezza di una gioia che si diffonde, poichè quello che si era cercato lungamente sta ora davanti, nitido, completo, definitivo, eppure ancora pieno di canto e di commossa potenza, quasi che l'oggetto fosse una fontana di note silenziose.

Ma questa potenza inesauribilmente viva dell'oggetto compiuto, dell'oggetto artistico, pone l'ultimo problema circa l'oggettività stessa della tecnica come atto e come fatto.

La processualità della tecnica artistica, cioè dell'essenzialità tecnica del farsi di ogni attuazione o di ogni inten-

zionalità dell'esperienza, è una successione: una successione di atti o di istanti sensibili, è tempo.

Noi non sappiamo parlare di un tempo extrasensibile come non sappiamo parlare di una natura extraumana. Pure, come è lecita l'ipotesi di una polarità oggettivamente fondata sulla natura, è lecita anche l'ipotesi di una naturalità oggettiva fondata sulla successione temporale irreversibile.

Il tempo allora, un tempo non quantitativo ma, piuttosto, spazializzato, diventa qualitativizzante; nel senso che si prospetta come linea di orientamento modale all'interno del legarsi di ogni istante con il precedente e con il seguente. Un tempo che, come s'è visto, assume il tono della cultura in cui si genera, sensibilità figlia di questa o quella civiltà, accentuazione ritmica ascendente o discendente, in ogni caso freccia di una determinata direzione e inesorabile impossibilità di ritorno, di ripresa del corso a un certo punto, di interruzione del filo ad un istante desiderato; e, dunque, necessità, natura. Natura e cultura. Poichè la tecnica è successione naturale e razionale, è tempo che genera stile e cultura.

Questo spazio nel tempo non è una semplice struttura omogenea, non è però neppure una durata qualitativa, pur ponendosi come un continuo omogeneo nell'ambito di un certo campo. La tecnica, infatti, traccia una curva di successione, che bilica l'orientamento di campo per gruppi di materie o di esperienze e salda, nel suo ciclo continuo di sapere e di fare, in un'oggettivazione spazio-temporale, tutta una serie di localizzazioni semplici ormai non altrimenti orientabili nè diversamente reversibili.

Il tentativo che qui s'è fatto di isolare un ciclo fenomenologico della tecnica come classicamente costitutiva dell'essenza dell'arte e di considerare l'arte come un processo che, dalla natura alla cultura, riguarda il compiersi di ogni materia od esperienza fuori da qualsiasi considerazione di valore ed indipendentemente anche dal valore estetico, dal bello, potrebbe lasciar sussistere ancora

dubbi, specialmente poi a chi si trova ancorato ad una concezione enfatica o comunque romantica dell'arte come poesia, ispirazione, liricità, bellezza geniale.

L'operazione fondamentale che sta alla base della nostra ricerca consiste, invece, in un taglio netto tra i fenomeni di esistenza artistica e le qualitatività degli stati o dei valori estetici.

Il bello come valore ha sempre agito negli studi sull'arte come un abbagliante cerchio magico che impediva di scorgere i processi del fare e del farsi della generale artisticità. Sul filo di questo cerchio le estetiche soggettiviste han continuato ad aggirarsi con l'andamento delle famose processionarie intorno al vaso, le antenne sull'addome della precedente tra straordinarie acrobazie e fino all'esaurimento.

Bisogna abbandonare la cerchia delle considerazioni puramente estetiche e balzare nel centro stesso della realtà esistenziale dell'arte, nell'immensa officina dei fatti tecnici.

Da questo nuovo punto di vista, l'occhio dell'osservatore può scorgere i segreti naturali e razionali dell'arte e strutture e incastellature complesse che si sprofondano, in un libero gioco di rapporti, dentro a tutti i campi della realtà esistenziale.

Ed ecco sorgere l'esigenza epistemologica.

Lo studio di queste strutture interiori al mondo dell'arte, infatti, ha indotto gli studiosi a spianare la via verso una possibile scienza capace di abbracciare la complessità oggettiva di questo riconquistato mondo dell'arte. O, meglio, bisogna dire che l'orientamento epistemologico a questo riguardo è avvenuto in un duplice senso, intendendo alcuni che la nuova scienza dovesse porsi come la già tanto auspicata scienza Estetica, mentre altri sembrano insistere piuttosto sopra una Scienza dell'Arte del tutto autonoma di fronte all'Estetica.

Vedremo nella quarta parte questi movimenti a carattere scientifico, scegliendo qualche espressione tipica di

pensiero per ciascuna delle due direzioni. E si tratterà ancora di uno sforzo per gettare nuova luce sopra i problemi che intrecciano i loro fili sotto il rapporto arte-tecnica ed operano, come abbiamo visto, sui vari piani di realtà, in una intricata e fragile complessità di trame leggere, consecutive, che si intersecano senza spezzarsi come lame di luce dentro piani di cristallo.

PARTE QUARTA

ARTE E TECNICA
NEI MOVIMENTI EPISTEMOLOGICI

CAPITOLO I

L'ESTETICA EPISTEMOLOGICA FRANCESE E LA TECNICA ARTISTICA

S'è visto, nella seconda parte, il porsi e il chiudersi di una scienza estetica di tipo filosofico idealistico di fronte al problema della tecnicità dell'arte. Rovesciata allora la direzione della ricerca dall'idea alla natura relazionata, s'è venuto cercando, attraverso livelli diversi di realtà esistenziale, il profilarsi di una problematicità concreta della tecnica artistica.

Si tratta ora di far muovere alla ricerca un passo decisivo: si tratta, cioè, di affrontare e saggiare le possibilità di un rilievo non più soltanto occasionale e legato al diretto emergere dell'esperienza artistica di piano in piano, ma fondatamente epistemologico.

L'oggetto di questa quarta parte consiste precisamente nell'analisi delle varie configurazioni di una coscienza epistemologica nei confronti del problema specifico del farsi dell'artistico, al fine di provarne validità e limiti.

La scienza estetica accampa da qualche tempo diritti di autonomia non solo nei confronti della psicologia o della sociologia, ma anche della stessa filosofia. Solo che, nei riguardi dell'oggetto della nuova scienza, regna ancora non poca confusione.

Il processo costitutivo di ogni scienza che lentamente si stacchi, per sviluppo di cultura, dalla scienza madre (generalmente, e qui specificamente, la filosofia) consiste nella progressiva delimitazione di un proprio oggetto e,

quindi, nella dissoggettivazione possibile dell'oggetto stesso.

Tutto questo si verifica, in genere, prima nelle ricerche del tipo condotto dalle scienze applicate che non nelle pure fondazioni teoriche. Ciò è vero per le scienze della natura come per quelle che il Dilthey chiamava «Scienze dello spirito», che riguardano connessioni di fini e di valori come la psicologia e l'etnologia. Il behaviorismo, ad esempio, è sorto prima nella pratica, nell'esperimento dei fatti, e poi si è venuto raccogliendo in teoria. Qualcosa di simile sta avvenendo anche per l'estetica o, meglio, per la Scienza dell'Arte (come dovremo specificare più avanti).

La critica d'arte e la storia dell'arte, spesso mescolando le loro acque, di fronte all'estetica filosofica hanno sempre più chiaramente tenuto, in questo secolo, il posto della sua scienza applicata. A diretto contatto col materiale e con l'esperienza delle arti concrete, esse son venute rilevando strutture e direzioni costanti nel fluire cangiante dei dati ed hanno avviato la discussione sperimentale e tecnica sulle costanti e sulle variabili. Si aggiunga che l'arte medesima di questi ultimi settant'anni, arte che già da molti studiosi è stata definita come arte sperimentale, ha al proprio interno disegnato la polemica distinzione dell'esteticità e dell'artisticità, ha dato rilievo al suo procedere strutturale di tecnica e stile, ha messo a nudo ed in evidenza teorica i propri problemi di autonomia e di eteronomia, ha a sua volta perciò aperto sperimentalmente il discorso di una Scienza dell'Arte. Non parliamo poi del succedersi delle considerazioni teoriche, programmatiche, dei manifesti e delle autobiografie che han popolato la storia recente di quest'arte ed hanno pure contribuito non poco a creare un vasto materiale di documentazione ed insieme l'esigenza epistemologica della sua coordinazione e della sua interpretazione. Il diffondersi di tutto un discorso ermeneutico non ha fatto altro che far sorgere più viva la necessità di una nuova scienza dei fatti estetici ed artistici, non normati-

va, non aprioristica, ma largamente fenomenologica ed esplicativa, descrittiva. Le posizioni metafisiche e filosofiche, ancora avvolte nella confusione di Bello e di Arte, di estetico ed artistico, si eran dedicate a dare definizioni "reali" circa la Vera Essenza o la Reale Sostanza dell'arte ed avevan posto in cima ai loro trattati la domanda: "Che cosa è l'arte?". Domanda che i semanticisti contemporanei, nella loro accurata analisi del linguaggio, non hanno esitato a definire priva di significato. Lo Heyl, tra questi, dimostra (1) quanta confusione semantica abbian creato proposizioni di questo genere nella storia dell'estetica e della critica.

Per cui si può dire che le posizioni metafisiche e filosofiche eran venute esaurendo il loro compito nella problematica del "Che cosa è l'arte", e si apriva al loro interno o l'esigenza di nuove strade metodologiche o addirittura la possibilità che questa giovane scienza nascente si ponesse ormai nella fase di separazione dalla scienza madre e dovesse far le prove della propria autonomia di campo e di metodo.

Forse le prime avvisaglie in quest'ultima direzione vennero dagli scritti di Konrad Fiedler. Nel Fiedler appare, certamente per la prima volta con la dovuta precisione, la distinzione tra estetico ed artistico e si apre anche la polemica contro il platonismo estetico, che lega l'arte alle riproduzioni di un Bello ideale, e contro la stessa ripercussione nell'estetica moderna della baumgarteniana identificazione dell'arte con il bello, così che «l'estetica moderna non si preoccupò di chiedersi quale fosse l'essenziale struttura del momento artistico, ma piuttosto in quale modo accadesse che noi differenziamo come bellezza un determinato genere di piacere da tutti gli altri generi di piacere. Che scopo dell'arte fosse la bel-

(1) B. C. Heyl, *Nuovi orientamenti di estetica e critica d'arte*, Longanesi, Milano, 1948.

lezza era una asserzione arbitraria e non provata, tale da rendere impossibile qualsiasi riflessione sicura sull'essenza e l'origine dell'arte» (2). Su queste basi, infatti, i promotori in Germania della *Kunstwissenschaft*, Dessoir e Utitz, riconobbero nel Fiedler il padre della Scienza dell'Arte.

Ed appare già nel Fiedler tutto il rilievo che la tecnica artistica viene ad assumere una volta che si sia sgombrato il campo dell'indagine dalle remore lungamente opposte a questo riguardo da quello che il Fiedler stesso chiama il «pregiudizio estetico» (3).

La tecnica non è per il Fiedler un mezzo estrinseco all'arte, ma la stessa attività creatrice e libera, «per strappare alla natura i suoi sempre nuovi segreti», in cui l'essenza stessa dell'arte consiste; è l'atto di energia e di intelletto, che va oltre il puro e vago sentimento estetico, attraverso il quale l'artista si precisa in realtà d'arte.

La vastità poi seguita dalle ricerche della *Kunstwissenschaft*, come già è stato notato dal Banfi, si farà, rispetto a queste posizioni del Fiedler, «più concreta, più ricca, più varia, ma anche più rapsodica ed empirica» (4).

Comunque, prima di venire a questo movimento, che dovremo esaminare a parte nel secondo capitolo, è necessario prendere ora in considerazione i vari tentativi che l'estetica francese contemporanea, anche sotto la spinta delle ricerche della psicologia del Wundt e della sua scuola in Germania, ha compiuto in direzione epistemologica.

In Francia, specialmente attraverso gli articoli e le recensioni comparse nelle annate della *Revue Philosophique* tra il 1900 e il 1914, si era avuta l'impostazione e la discussione del vasto movimento di ricerche psicologiche e

(2) K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, Minuziano, Milano, 1945, pp. 82-3.

(3) *Ibid.*, p. 71.

(4) A. Banfi, *Prefazione a K. Fiedler, Aforismi sull'arte*, cit., p. 57.

generalmente epistemologiche sorte in Germania intorno ai laboratori psicologici del Wundt. Lipps, Wolkelt, Dessoir, K. Groos e finalmente Grosse, Semper, Wundt, Schmarsow, Meumann vengono vivamente discussi, soprattutto come superamento del decaduto associazionismo di Fechner e dei suoi seguaci e come impostazione del problema epistemologico dell'arte. Riflessi di queste tendenze – non tanto valorizzate, come si sarebbe dovuto, per l'enorme massa di materiale che veniva messo a disposizione del ricercatore, quanto per la loro impostazione metodologica e scientifica – si hanno un po' dappertutto, ma assumono una configurazione già chiara negli scritti di Victor Basch.

Il Basch, già nel 1912, aveva dato un vasto panorama dell'estetica scientifica tedesca in un articolo della *Revue Philosophique* ⁽⁵⁾. In uno dei suoi saggi di estetica, *L'estetica e la scienza dell'arte*, del 1920, parla della necessità e dell'importanza di un distacco della «Scienza dell'Arte» dalla metafisica, dalla logica, dalla psicologia, dalla sociologia, non per slegarla completamente da queste scienze, ma per non perdere di vista il carattere originale dell'oggetto della ricerca estetica.

«Non è indifferente per una scienza di essere isolata dalle discipline che la circondano. Si pensi al progresso straordinario che ha realizzato la psicologia da quando si è staccata dalla filosofia propriamente detta. In effetti, solamente quando una scienza si separa dalle scienze vicine con le quali durante i secoli ha vissuto confusa, è possibile rendersi conto ad un tempo dell'oggetto proprio delle sue ricerche e dei metodi che le permettono di raggiungere nel modo più pronto e più pieno questo oggetto» ⁽⁶⁾.

È chiaro: l'estetica deve svincolarsi dalle scienze che

⁽⁵⁾ V. Basch, *De l'esthétique allemande contemporaine*, "Revue Philosophique", gennaio 1912.

⁽⁶⁾ V. Basch, *Essais d'esthétique de philosophie et de littérature*, Alcan, Paris, 1934, p. 5.

sino ad ora se ne sono impadronite, rimandandola da un campo all'altro senza un'identità definitiva, e costituirsi a sua volta in scienza autosufficiente, autonoma, determinando il proprio oggetto ed il metodo per raggiungerlo.

Riguardo al metodo, lo stesso Basch prospetta un poco più innanzi la necessità di precisare: «questo metodo – dice – è il metodo “genetico”, il quale, dopo che Darwin l'ha applicato al problema dell'origine della specie, ha rinnovato tutte le scienze e che, guardato da vicino, non è cosa diversa dall'applicazione del metodo storico ai fenomeni organici, psicologici e sociali. Esso consiste non nel ridurre il superiore all'inferiore, ma nel risalire dall'inferiore al superiore, passando per tutti i gradi che separano l'uno dall'altro. È così che gli esteti contemporanei non negano alcuno dei metodi che siano stati impiegati da qualche loro predecessore. Essi sanno che, quando noi ci troviamo davanti a un oggetto della natura o a un'opera d'arte e tentiamo di comprenderli, tutta la rete delle nostre energie intellettuali entra in vibrazione – la memoria, l'immaginazione, l'intendimento propriamente detto e la ragione ordinatrice e generatrice di idee. Essi riconoscono, così, la parte che bisogna lasciare, nello studio del processo estetico, alla psicologia introspettiva, alla logica e alla metafisica. Ma essi sono convinti che prima di studiare l'apporto, in questo processo, delle facoltà dette superiori e per studiare questo apporto in un completo insieme, è necessario cominciare con il portato delle facoltà dette inferiori – sensazioni, sentimento delle sensazioni, percezione delle forme elementari – senza le quali non riuscirebbe a prodursi» (7).

L'oggetto di tale scienza, da trattarsi secondo il metodo ora descritto, dovrebbe occupare sei grandi parti del nuovo studio.

(7) *Ibid.*, pp. 12-3.

«A mio avviso la Scienza dell'Arte deve avere sei grandi capitoli: 1° L'artista e la natura dell'arte in generale – 2° L'evoluzione delle arti – 3° Il sistema delle arti – 4° Le leggi dell'arte – 5° La tecnica delle arti – 6° Lo studio individuale di un artista e di un'opera d'arte particolare»⁽⁸⁾.

Il Basch riconosce, in sostanza, che tutto porta ad un distacco degli studi riguardanti l'oggettività artistica, sotto la spinta di una massa rilevante di ricerche per un nuovo oggetto ed un nuovo metodo di una *condenda* Scienza dell'Arte. Molti risultati in questa direzione possono già dirsi raggiunti circa la storia evolutiva delle varie arti e dei vari generi e circa una sistematica che lega così complesse varietà di operazioni e di opere. E, tra l'altro, anche circa la tecnica ed i suoi interni problemi. Il Basch accenna ad uno di questi problemi, partendo dalla poesia: «Tutti gli estetisti insegnano che il mezzo d'espressione proprio della poesia è la parola. Ma, appena si domanda che cosa nella parola è propriamente mezzo d'espressione della poesia, i pareri divergono. La parola, difatti, si compone, da un lato, di suoni, dal che risulterebbe che ciò che costituisce la poesia è la musica, il ritmo dei versi, la melodia della rima, l'armonia dei differenti suoni che costituiscono le parole. Ma, d'altro canto, i suoni che compongono le parole non sono soltanto suoni musicali, ma hanno un significato, sono capaci di rappresentare dei personaggi – con quale indicazione, con quale precisione, con quale rilievo? – di evocare quadri, di esprimere pensieri propriamente detti, proprio perchè la parola è insieme musica, pittura e strumento logico. Qual è il rapportarsi di questi elementi ed il loro dosarsi? Ecco uno dei problemi della tecnica delle arti e di ciascuna forma d'arte – nell'architettura, l'architettura religiosa e laica; nell'architettura religiosa, il tempio, la cattedrale, ecc.;

⁽⁸⁾ *Ibid.*, p. 16.

nella musica, il concerto grosso, la sinfonia, il quartetto, l'opera, la *lied*, ecc.; nella poesia drammatica, il mimo, la farsa, la tragedia, la commedia, il vaudeville, ecc.; pongono problemi analoghi»⁽⁹⁾.

Il Basch sogna, alla fine del saggio in questione, «una armata di ricercatori» per questo immenso compito che egli vede nel sorgere di una scienza autonoma recante il titolo complessivo di Estetica e Scienza dell'Arte. Già questo lascia purtroppo sussistere alcune notevoli confusioni circa l'oggetto della scienza nascente che, per armate di ricercatori che possiede, non si vede come potrebbe unitariamente spaziare dai domini propri di una estetica filosofica a quelli di una scienza sperimentale polverizzata sui dati di fatto della realtà propriamente artistica. E confusione ancora regna, come s'è potuto vedere, nei riguardi della tecnica artistica, troppo superficialmente sfiorata ed impoverita alla solita forma del "mezzo d'espressione".

Rimane, tuttavia, al Basch il merito di avere tra i primi dato rilievo all'emergere nella cultura epistemologica dell'urgenza d'autonomia di una scienza dei fatti soggettivi ed oggettivi dell'arte e del valore essenziale che la tecnica verrebbe ad assumere nella nuova scienza.

Riprendendo il problema nel discorso preliminare al secondo congresso internazionale di Estetica e di Scienza dell'Arte (Parigi, anno 1937) il Basch, dopo aver fatto presente che «l'ultima parola, in materia di estetica, doveva appartenere non ai teorici, ma ai creatori d'arte, ogni arte essendo, non solo, ma essenzialmente, una tecnica e questa tecnica non potendo essere pertinentemente giudicata che da tecnici»⁽¹⁰⁾, ancora una volta si chiede quali caratteri debba avere la nascente scienza Estetica e sostiene che dovrà farsi come scienza

⁽⁹⁾ *Ibid.*, p. 28.

⁽¹⁰⁾ V. Basch, in *Atti del II Congresso di Estetica e Scienza dell'Arte*, Alcan, Paris, 1937, vol. I, p. LI.

descrittiva, non normativa, abbracciando due ordini di fenomeni, quelli riguardanti l'artista e quelli riguardanti lo spettatore, ed alla fine precisa che, nel regno delle innumerevoli leggi della natura e dell'arte, gli studi estetici han cominciato a liberare un gruppo di leggi del Bello: «a riguardare dall'alto, si potrebbe, adottando la terminologia di Ziehen, ridurle ai seguenti punti: leggi della *ricorrenza*, della *complicabilità*, della *continuità* e della *tipicizzazione*» ⁽¹⁾.

Ma quel che v'è di più interessante in queste leggi è che esse valgono esteticamente anche per il loro contrario, afferma il Basch.

Nascono così due domini tipici dell'estetico: il dominio di ciò ch'è noto, regolare, conformato, sicuro, immobile (in fondo, il dominio della forma posseduta e contemplata), ed il dominio dell'ignoto, dell'irregolare, del non conforme, del rischio, dell'avventura (in fondo il valerysmo, del quale parleremo tra poco).

Il sentimento estetico si muoverebbe tra le opposte polarità di questi due domini. Sullo sfondo il Basch, in esplicita suggestione kantiana, profila l'essenza dell'arte nell'atto di *riconciliazione* tra sensibilità ed intelletto e tra questi e l'azione, riconciliazione che è un processo continuo di ricostruzione della natura nelle sue materie e, fin dentro all'uomo, nelle passioni, per un'opera di fusione amorosa compiuta dall'uomo.

Ancora una volta il problema fondamentale della tecnica viene sfiorato e subito perduto, sottaciuto; si direbbe annegato nella genericità vagamente psicologica di leggi che riguardano piuttosto l'estetico (e la scienza estetica non potrà altro che porsi come psicologia scientifica) che l'artistico.

Ma, per lasciare che i tecnici giudichino i tecnici, secondo il saggio consiglio dello stesso Basch, affrontiamo a questo punto le riflessioni spesso vertiginose, sempre

⁽¹⁾ *Ibid.*, p. LVI.

estremamente significative, di Paul Valéry nei riguardi una scienza estetica.

Nel discorso d'apertura allo stesso secondo congresso di Estetica e di Scienza dell'Arte, il Valéry vedrebbe il sorgere complesso di una scienza estetica dal lavoro separato di due scienze di tipo sperimentale in senso lato: una *Estesica*, con il qual nome il Valéry battezzerebbe tutto l'insieme di ricerche che riguardano una «Fisica» della sensazione, ed una *Poietica*, dove si raccoglierebbero i risultati delle ricerche che riguardano l'arte vera e propria, comprendenti «da una parte, lo studio dell'invenzione e della composizione, la funzione del caso, della riflessione, dell'imitazione e quella della cultura e dell'ambiente; dall'altra parte, l'esame e l'analisi delle tecniche, procedimenti, strumenti, materiali, mezzi e supporti d'azione»⁽¹²⁾.

La tecnica si pone, dunque, anche per il Valéry, come l'oggetto fondamentale di una parte della nuova scienza. E quando egli ci afferma che «Il solo reale nell'Arte è l'Arte» noi sappiamo quanta parte, in questa affermazione, abbia la tecnica. Per il Valéry, infatti, l'Arte sorge da mezzo della natura come una profonda autocoscienza delle leggi di azione, qualche volta anche ciecamente tentate dall'uomo nel caso, secondo le quali le materie si ordinano in figure. La costruzione dello spazio, del tempo, delle materie, cioè della natura, è già opera della natura, della retina che può conoscere il verde senza mai vederlo ma semplicemente richiamatovi dal rapporto dei complementari per la presenza di un rosso, dei corpuscoli tattili, delle innervazioni muscolari e delle «combinazioni» spontanee che proiettano figure quando ad esempio l'occhio traccia le linee delle costellazioni nella folla di punti di un cielo stellato, creando altrettante «opere elementari». L'arte diventa, allora, un complicarsi tecnico di queste esperienze pratiche, il loro crescere come azione, tec-

⁽¹²⁾ *Ibid.*, p. XXIX.

nica, costruzione, come una tentata risposta che l'uomo dà al possibile, a tutto il possibile che è nella natura ed in lui senza fine e senza determinazioni. L'arte diventa, allora, la necessità conquistata attraverso gli oscuri sentieri dell'arbitrario, diventa la legge, l'ordine, la figura che sorge come risposta all'indeterminazione del possibile.

La tecnica, infine, anzi, più precisamente il principio dell'intercomunicabilità delle tecniche, si pone come fondamento dello sviluppo dell'arte intesa come una scienza più profonda d'ogni scienza e d'ogni filosofia, poichè, leonardianamente, essa è scienza degli atti, che negli atti prova la validità delle proprie opere.

Nessuno forse più del Valéry è andato vicino al segreto significato della tecnica legandola al rapporto, naturalisticamente posto, necessità-arbitrio, atto-possibilità. E nessuno ne ha tentato descrizioni più chiare, più convincenti.

Una sorgente Scienza dell'Arte dovrà tener conto dell'importanza di un materiale di osservazione e di studio quale è quello che viene offerto dal Valéry. Prendiamo ora in considerazione altre posizioni che l'estetica francese ci presenta nei confronti dell'esistenza epistemologica.

Questo primo profilarsi di un'esigenza epistemologica dedica un posto fondamentale al problema della tecnica. Scrive il Basch, accennando alle prime tracce d'arte quali potrebbero essere i tatuaggi e le scarificazioni, oppure le incisioni, gli ornamenti, le danze, presso le tribù primitive: «Nell'analizzare queste forme, questi motivi, questi temi primitivi e nel seguire l'evoluzione presso i differenti popoli e nelle differenti epoche, ci si è accorti che le forme elementari dell'arte vengono spiegate, non già per qualche ispirazione misteriosa, ma per il fatto che esse dipendono dall'uso materiale al quale si facevano servire, dalla materia grezza di cui erano costi-

tuiti e dai processi tecnici impiegati per realizzarli»⁽¹³⁾.

Questa esigenza è pure particolarmente sentita dal Lalo.

In conclusione ad un suo saggio egli scrive: «Infine, molto al di sopra dei temperamenti nazionali si dispiega lo spirito scientifico, capace di far comunicare tutte le personalità individuali o collettive in uno stesso ideale di metodo e di verità. Così nasce una scienza. L'estetica scientifica non è ancora una realtà, ma essa diviene, essa sarà»⁽¹⁴⁾.

Come intende il Lalo l'oggetto e il metodo di tale scienza? Egli difende, quanto al metodo, una posizione relativista. L'estetica organizzata in scienza deve saper tenere conto della relatività di tutte le posizioni, ponendo ciascuna in rapporto alle altre: essa non pretende affatto di dettare delle norme o di dare delle ricette per una buona ispirazione, pure essa ha una certa influenza derivante dal lavoro di chiarificazione che porta. «Un'estetica scientifica integrale sarà dunque di volta in volta una matematica o una meccanica, una filosofia, una psicologia ed una sociologia. Essa sarà eminentemente relativista, perchè farà dipendere il valore di un'opera dai rapporti multipli che essa assume e con tutte le altre realtà e a tutti i piani della realtà. Relativismo: sintesi scientifica di un dogmatismo troppo assoluto e di un impressionismo troppo scettico»⁽¹⁵⁾.

Quanto all'oggetto, il Lalo considera l'arte in senso largo come «trasformazione dei materiali naturali per mezzo dell'uomo»⁽¹⁶⁾ comprendendo sotto questa forma l'ingegneria e la medicina, tra l'altro. Ora in questa forma di produzione e di fabbricazione, di tecnica dunque, quan-

⁽¹³⁾ V. Basch, *Essais d'esthétique*, cit., p. 19.

⁽¹⁴⁾ C. Lalo, *Esthétique*, cit., p. 100.

⁽¹⁵⁾ *Ibid.*, p. 25.

⁽¹⁶⁾ *Ibid.*, p. 10.

do si è giunti a liberarsi dalle forme meccaniche e si entra nel dominio delle Belle Arti, il lavoro che qui si compie diventa l'oggetto fondamentale dell'estetica, secondo il Lalo. Così possiamo vedere come ancora una volta acquisti importanza la tecnica e venga posta direttamente al centro della scienza estetica.

Per il Lalo, infatti, l'atte è un'operazione combinatoria, di ordine ludico, che si compie per integrazione, coordinamento, compimento di campi, forme o strutture della natura – mentale e materiale ⁽¹⁷⁾. La natura è problema, l'arte è la tecnica che lo risolve. «Ogni capolavoro è una soluzione "elegante", una partita vinta, un record battuto, con compagni tra di loro solidali e secondo regole stabilite, davanti ad un pubblico che li sanziona, dove le vittorie e le stesse sconfitte non sono unicamente individuali; poiché essi non esistono che come successi o insuccessi, vale a dire collettivamente riconosciuti e consacrati» ⁽¹⁸⁾.

Così, arte sono giuochi, sport e altre forme di costruzioni o ricreazioni tecniche in gara di successo, e sono arti anestetiche che, come le arti estetiche, si differenziano soltanto, dice il Lalo, per «l'assenza o la presenza, la povertà o la ricchezza di una polifonia socialmente organizzata».

Sembrirebbe, infine, che il Lalo sia incline a pensare questa «polifonia socialmente organizzata» come una continua transvalutazione estetica che la tecnica opera sulle condizioni anestetiche in cui la vita si pone. In *L'Art près de la vie* ⁽¹⁹⁾ egli sostiene che l'arte, «nonostante il pregiudizio vitalista [...] mantiene sempre le sue distanze anche quando essa è più vicina alla vita» ⁽²⁰⁾ e che non è

⁽¹⁷⁾ Cfr. C. Lalo, in *Atti del II Congresso di Estetica e Scienza dell'Arte*, cit., vol. I, p. 361.

⁽¹⁸⁾ *Ibidem*.

⁽¹⁹⁾ *Ibidem*.

⁽²⁰⁾ C. Lalo, *L'art près de la vie*, Vrin, Paris, 1946, p. 24.

in questo suo legarsi con le condizioni anestetiche, se mai, che va giudicata, ma nel «gioco polifonico» delle sue strutture tecniche.

Del resto il Lalo difende la posizione di uno scientismo positivista e orienta la Scienza dell'Arte verso una sperimentale e relativista descrizione dei fatti artistici, in direzione polemicamente opposta ad ogni speculazione «mistica». Così, egli parla di una «scienza generale dell'arte» come di una ricerca che, contrariamente alla netta separazione operata dalla *Kunstwissenschaft* (Dessoir e Utitz) tra valori estetici non perseguibili e valori anestetici descrivibili, si tenga invece ben legata all'estetica, pur operando a distruggere mediante analisi positive il «troppo seducente illusionismo dei valori d'arte» in cui s'è screditata l'estetica precedente.

Ma questi sono soltanto accenni e tracce in abbozzo di questa scienza, e vanno poco più in là dal denunciare l'esigenza diffusa di tale organizzazione scientifica.

Dove invece la coscienza epistemologica del problema estetico comincia ad acquistare un vivo rilievo, è nell'opera di Etienne Souriau: e val la pena di soffermarsi per una descrizione sufficientemente ampia di questo tentativo condotto con rigore e perciò interessante, anche se troppo spesso legato ad un certo dogmatismo empirico.

Il Souriau aveva arditamente affrontato il problema della possibilità di una scienza estetica con *L'Avenir de l'Esthétique* ⁽²¹⁾ ed aveva in seguito tentato una prima ricerca d'ordine scientifico con *La correspondance des arts* ⁽²²⁾. In quest'ultima opera l'arte viene considerata non già come una particolare provincia dello spirito, ma come un'esperienza totale, una trama che percorre tutta la realtà, una «promozione eroica dell'esistenza», un'atti-

⁽²¹⁾ E. Souriau, *L'Avenir de l'Esthétique*, Alcan, Paris, 1929.

⁽²²⁾ E. Souriau, *La correspondance des arts*, Flammarion, Paris, 1947.

vità instauratrice che completa l'opera della natura e di Dio ⁽²³⁾. Per cui l'arte «è la sola esperienza autentica che noi abbiamo, il solo modo, direttamente attingibile dalla nostra osservazione, dell'attività instauratrice pura» ⁽²⁴⁾.

Nell'opera *L'instauration philosophique* ⁽²⁵⁾, il Souriau aveva già parlato di un'Arte pura che, come pura attività instauratrice, poetica e costitutrice di esseri compiuti nel loro genere, ugualmente agiva nell'operare artistico e nell'operare filosofico. L'idea di attività artistica appariva allora come del tutto purificata «dalle idee di contemplazione estetica, d'estasi spettacolare, di soggettivo giudizio di gusto, di priorità del sentimento del bello su quello del vero e via di seguito» ⁽²⁶⁾. Per cui la filosofia stessa ed ogni attività che dia luogo ad opere deve far intervenire l'idea instaurativa dell'arte «come modo, metodo e regolamentazione di un'attività tetica, e non come un gioco di sentimenti riflessi nè di tutto ciò che costituisce le varietà di *ethos* della contemplazione e dell'amore» ⁽²⁷⁾.

Dove è ancora evidente la preoccupazione del Souriau di impostare classicamente l'arte come *tecne* che, «secondo una certa dialettica tetica», instaura, cioè imposta e completa, un essere-opera compiuto nel suo genere. L'arte diventa, dunque, l'unica prova sperimentale di quella tecnica o architettura universale che dipende dal principio instaurativo puro o Arte pura.

Definire l'arte per la bellezza è chiudersi in un circolo senza uscite.

«Diciamo che l'arte ha per fine diretto, costitutivo, l'esistenza almeno sufficiente e, se possibile, piena, trionfale,

⁽²³⁾ *Ibid.*, p. 44.

⁽²⁴⁾ *Ibidem*.

⁽²⁵⁾ E. Souriau, *L'instauration philosophique*, Alcan, Paris, 1939.

⁽²⁶⁾ *Ibid.*, p. 67.

⁽²⁷⁾ *Ibidem*.

ardente dell'essere singolare, la sua opera; e il circolo è scomparso»⁽²⁸⁾. Il punto di vista epistemologico nei riguardi dell'arte deve allora porsi – secondo il Souriau – come quello di un'estetica comparata. Essa ha come compito di analizzare le opere facendole risuonare le une contro le altre, opere di una medesima arte, opere di arti diverse, suono contro pietra, così che esse stesse rendano testimonianza di ciò che rimane come di un fondo di leggi che costituiscono l'arte: «Ciò che rimane: non una grossolana invariante, ma l'atto, la legge delle corrispondenze»⁽²⁹⁾.

L'opera d'arte, secondo il Souriau, si distende attraverso quattro modi o livelli di esistenza, quattro ordini di realtà: fisica, fenomenica, cosale (*réique*) e trascendente. La legge delle corrispondenze multiple fa sì che in questo «tutto organico e architettato» che è l'opera si rispondano da un livello esistenziale all'altro mille echi e mille risonanze armoniche.

Il Souriau giunge anche ad abbozzare un sistema delle Belle Arti schematizzato in due ordini concentrici di sette diverse arti di primo e secondo grado. Ogni coppia sorge sopra una determinata gamma o polarizzazione della sensibilità, che nelle arti di primo grado dà luogo ad una forma artistica libera ovvero non rappresentativa, di pura presenza, mentre nelle arti di secondo grado genera per ciascuna polarizzazione sensibile la corrispondente forma artistica di rappresentazione. Le analisi proseguono vive e penetranti, ma l'architettura d'insieme a questo punto scivola insensibilmente nell'arbitrario e a noi non resta che prendere atto, oltre che della ricchezza di alcune analisi che possono costituire materia di ulteriore riflessione, della proposta epistemologica di un'estetica comparata, volta alla ricerca di leggi di corrispondenza che legano un sonetto a un'anfora, una cattedrale ad una sinfonia. Il Souriau mostra un certo disprezzo nell'affron-

⁽²⁸⁾ E. Souriau, *La Correspondence des Arts*, cit., p. 33.

⁽²⁹⁾ *Ibid.*, p. 11.

tare dal lato della materia e soprattutto della tecnica il discorso. Eppure egli presuppone una specie di universale legislazione che agisce come coefficiente d'arte già in natura, che struttura le forme e le materie insieme nell'unità in compimento continuo delle cose, per cui «non si dà instaurazione estetica senza una deferenza ispirata, inventiva e zelante verso certe norme eterne, universali e perenni d'architettonica e d'armonia, di nobiltà, di grandezza e di pienezza significante: in breve, che non si dà accesso all'esistenza sublime, in tutta la sua autenticità, senza una giusta risposta alle questioni che essa pone a ciascuno dei gradi che vi conducono, senza un compimento totale delle sue condizioni, senza una progressione regolata verso questi alti luoghi le cui chiavi son quelle stesse dell'arte, con tutto quello che questo termine implica non solo d'ispirazione e di fervore, ma di rispetto per le leggi alle quali gli dei stessi furono obbligati a subordinare questo cammino efficace verso i luoghi delle loro abitazioni»⁽³⁰⁾.

Qui, nella conclusione stessa del libro, compaiono più evidenti i limiti della posizione del Souriau. Una profonda esigenza epistemologica ed un rigore empiristico senza dubbio condotti avanti con severa coscienza, ma un distacco non colmato ed ancora dogmatico tra l'esperienza "cosale" ed una trascendente mistica delle leggi universali e delle forme perenni. A nostro vedere, già nel brano finale ora citato possono intravedersi tutti gli elementi per tentare un profilo non fosse altro di una vasta tecnica pura come unico passaggio, esplicativo di tutta l'arte, dalle leggi al compimento, dall'esperienza abbozzata all'esperienza riuscita, secondo la pienezza autentica di tutte le condizioni implicate.

Ma a questo punto si è tratti a prender in esame la prima e forse più vigorosa proposta epistemologica avan-

⁽³⁰⁾ *Ibid.*, p. 278.

zata dal Souriau: quella contenuta in *L'Avenir de l'Esthétique* ⁽³¹⁾.

In quest'opera il Souriau tenta la fondazione oggettiva di una scienza estetica come "scienza di cose". Cose e non valori. La nozione di valore ha impacciato e arrestato il corso dell'estetica per l'ineliminabile soggettivismo che la fonda.

«Se noi non abbiamo lungamente insistito sopra la necessità di definire l'arte in funzione dell'idea di cosa, non è soltanto per ottenere una formula obiettiva e liberare i prolegomeni di un'estetica obiettiva da tutte le considerazioni di valore [...] È che con questa nozione medesima di cosa, così come gli psicologi ed i logici l'analizzano, appariranno certi fatti capaci di risolvere (per quel che ci sembra) certi problemi tradizionali ed in particolare quello della forma e della materia nell'arte» ⁽³²⁾.

Le cose, infatti, hanno come loro sintesi costitutiva l'unità di materia e di forma; sono una materia formata e, dunque, essenzialmente forma. L'estetica, infine, è scienza delle forme. Dove forma non è la vecchia opposizione al contenuto estetico e neppure il bello, ma un *quid* ontologico.

Da che cosa risultano, allora, queste forme di cui deve occuparsi la scienza estetica?

Se si attraversano rapidamente i domini della matematica e della fisica, ad esempio, si può notare che il loro oggetto non è nelle forme, come sembrerebbe a tutta prima, ma «tra le forme». Così accade per le altre scienze. E le forme finiscono per essere lasciate indietro come «*res derelictae, res nullius*».

Si intuisce, allora, come dal fondo di tutte le scienze, dalla vita universale stessa, si può trarre la grande massa negletta delle infinite forme, e ordinarle, sistemarle a

⁽³¹⁾ E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, cit.

⁽³²⁾ *Ibid.*, p. 161.

cosmo, farne oggetto di scienza. Una scienza di forme è dunque concepibile. Scienza la cui importanza e la cui urgenza è stata sempre dimostrata dagli studi dell'estetica tedesca, ma che ora soprattutto confortano a nascere tendenze da lungo tempo sempre meno sotterranee ed insorgenti con sempre maggior frequenza in ogni campo delle scienze⁽³³⁾, esigendo che questa specie di materia residuale, contro la quale venivano ad urtare le diverse discipline alla fine dei loro sviluppi, risultasse alla fine sistemata.

Per dare poi tutto il suo valore alla formula «L'Estetica è la scienza delle forme», il Souriau la spezza in due proposizioni correlative.

«1° Di tutte le speculazioni proprie alla filosofia dell'arte, pur interessando molti elementi, i soli ad avere valore scientifico sono quelli che portano sopra lo stretto studio positivo della forma.

2° In qualsivoglia ordine di problemi scientifici ogni speculazione relativa alla forma è di natura estetica»⁽³⁴⁾.

Ma qui ancora è necessaria una specificazione ulteriore del concetto di forma. La «cosa», dice il Souriau, è una sintesi di forma e di materia, dove per materia si deve intendere «l'insieme delle necessità che regolano il momento di attuazione di una percezione» e per forma «l'insieme delle determinazioni della percezione in quanto tale»⁽³⁵⁾. In altre parole, l'essenza sensibile nel suo attualizzarsi nella percezione.

Così la forma appare concepita in modo assolutamente opposto alla forma kantiana; poichè, lontano dall'essere l'attività trascendentale del pensiero, al pensiero viene con la stessa imperiosa necessità della materia. Essa non

⁽³³⁾ Il Souriau cita scrupolosamente a questo proposito una serie di articoli e di volumi usciti in questi ultimi anni per ogni scienza. Cfr. *ibid.*, pp. 29 e 199.

⁽³⁴⁾ *Ibid.*, p. 36.

⁽³⁵⁾ *Ibid.*, p. 163.

è il risultato provvisorio della mia contemplazione, ma è qualità inerente alla cosa.

In sostanza, si tratta di quella particolare quiddità per cui una cosa è quella cosa e non potrebbe essere un'altra.

Elemento essenziale, regolato nel suo accadere dalle necessità materiali, alle quali si oppone, ma con le quali entra in una sintesi (che è sempre quella dell'accadere) a formare la «cosa».

Funzione dell'arte, allora, è quella di creare delle cose: l'arte è una *Skeupoietica*. «L'arte nella divisione del lavoro sociale ha funzione skeupoietica» ⁽³⁶⁾.

In che rapporto si trova, allora, l'arte con la nuova scienza estetica? È un rapporto da scienza teorica a scienza applicata.

Nel corso della creazione l'artista entra nel mondo delle forme, nella vita delle forme, direbbe il Focillon, ma rimane in questo mondo senza porsi di fronte come oggetto di scienza, poichè mira a fare delle cose e non a conoscere delle forme.

Quindi, l'estetica non canonizza le regole tecniche, non risolve in regole gli stati psichici dell'artista, non cerca le condizioni dello spettatore o del creatore, ma cerca il suo posto tra le scienze col ritagliarsi nell'universo il suo dominio diretto.

Essa diventa «la scienza che pone sotto specie universale le conoscenze specifiche immanenti nell'attività artistica» ⁽³⁷⁾, abbraccia la vita delle forme nelle cose, diventa «scienza cosmologica».

Nell'Estetica, costituita in scienza, dovranno figurare quattro grandi parti che abbracceranno in gruppi le infinite forme dell'universo.

Estetica pitagorica – estetica dinamica – estetica skeuologica – psicoestetica.

⁽³⁶⁾ *Ibid*, p. 157.

⁽³⁷⁾ *Ibid.*, p. 180.

Questi termini sono stati presi tanto per intendersi sopra determinate classi di forme, a seconda del loro modo di presentarsi.

L'estetica pitagorica tratta delle forme ideali; queste forme non sono realtà presenti, mancano del carattere di "ecceità", sono solo nell'idea, sono entità decorative primordiali od elementari: ad esempio la svastica, la doppia croce, i due triangoli opposti, in generale gli enti geometrici.

Solitamente, queste forme sono usate dalle matematiche; solo che la geometria, ad esempio, studia queste forme in un senso strettamente materiale; materiale come l'intende il Souriau, vale a dire nel senso delle necessità che regolano l'attuazione delle forme.

Parlare del quadrato in estetica vuol dire vedere la "quadraticità", per così dire, il puro *quid* formale, prescindendo dal considerare che le sue diagonali sono uguali tra di loro, poichè questa è una necessità materiale della cui legislazione si incarica appunto la geometria. Un quadrato con le diagonali, esteticamente parlando, è un'entità diversa dal quadrato, è un quadrato più una croce di Sant'Andrea.

È chiaro cioè che, in generale, le matematiche studiano le necessità delle forme e i rapporti che li legano, ma non si pongono come oggetto la forma. Il passaggio da un luogo materiale (sempre nel senso di Souriau) a un luogo formale comporta uno spostamento che porta le forme ad essere oggetto di scienza ed a porsi al tempo stesso sul piano estetico.

Di tutte queste forme ideali, lasciate indietro dalle matematiche e partecipanti da infinito tempo all'universo, si occupa dunque il primo capitolo dell'Estetica.

Il secondo capitolo dovrebbe trattare delle forme dinamiche.

Come l'estetica pitagorica distacca il suo oggetto dalla matematica e dalla geometria, l'estetica dinamica lo

distacca dalla fisica e dalla chimica, scienze che studiano le leggi dei movimenti e della mutazione fenomenica.

Le forme dinamiche sono la quiddità degli avvenimenti, si tratta cioè delle forme degli avvenimenti, forme che si svolgono quindi nel tempo. Essa potrà riguardare una stella filante, uno svolgersi del fumo dal comignolo, il volo di un uccello che sale verso il ramo.

Qui sorge la questione se sia possibile cogliere qualitativamente un movimento. La celebre tesi bergsoniana dell'*Essai sur les donées immédiates de la conscience* aveva criticato le aporie di Zenone, dicendo che ciascun passo di Achille non è l'impossibile superamento di una serie di punti all'infinito ma è un atto semplice, indivisibile, *sui generis* ⁽³⁸⁾.

Souriau si fonda su questa affermazione e conclude: «dunque si può cogliere la quiddità qualitativa (la forma dinamica) di un gesto, l'unità cioè che l'azione assume da questa quiddità e in qual modo essa costituisce un fattore di totalità che fa precisamente di ciascun passo di Achille un insieme indivisibile, un'entità» ⁽³⁹⁾.

Ma un'altra osservazione che il Souriau fa un poco più innanzi chiarisce definitivamente il suo pensiero.

Le melodie musicali si svolgono come pure forme, ma in sè sono forme pitagoriche, non dinamiche (che si succedono), mentre le linee melodiche degli avvenimenti non sono forme successive ma forme di successione, una forma, cioè, che rinserra nella sua linea maestra una speciale materia: l'avvenimento.

Ma questo carattere cosmologico – cosale – la distingue anche dalla forma skeuologica (delle cose propriamente) per la differenza stessa che passa tra cosa e avvenimento.

Anche qui la fisica e la chimica, che pure usano di que-

⁽³⁸⁾ Cfr. H. Bergson, *Essai*, Alcan, Paris, 1889, cap. II.

⁽³⁹⁾ E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, cit., p. 251.

ste forme, non le assumono mai come oggetto diretto e le lasciano, come s'era detto, al modo di *res derelictae*, di *res nullius*: diventeranno *res Aetheticae*.

Segue, all'estetica dinamica, l'estetica skeuologica. Le forme di cui si interessa questo terzo grande capitolo dell'estetica sono le forme delle cose appunto come cose, esse costituiscono un tutto individuato nel contesto cosmologico e dotato di una propria essenza formale.

Queste forme skenologiche si possono classificare in tre grandi gruppi, che corrispondono alle tre scienze che le lasciano cadere al fondo dei loro studi. La storia (comprendente l'Archeologia), la geografia (dall'astronomica all'antropologica), la biologia.

Ad esempio, «è biologico dire che la stella di mare ha cinque piedi, per indicare che essa partecipa di questa presenza dell'indice cinque con le oloturie, classe degli echinodermi di cui si sa che dal medesimo ceppo gli ambulacri si irraggiano, irregolarmente disposti *trivium ed bivium*. È estetico dimostrare, considerando questo numero, la parentela della sua forma con quella delle figure che si costruiscono prendendo per base il pentagono regolare o con certi fiori aventi cinque lunghi petali»⁽⁴⁰⁾.

L'esempio distacca chiaramente l'oggetto della scienza biologica dall'oggetto dell'estetica. In generale, anche queste scienze del gruppo skeuologico (per dirla con il Souriau) formano concatenazioni causali delle forme e non studiano le forme in sè. La geografia non coglie la linea rotta, cadente e risorgente di un monte, se non per spiegarne i processi di erosione e di costituzione degli strati, oppure per nominare quel monte e localizzarlo in una determinata catena.

Anche la storia porta ad una concatenazione causale, e questa classificazione artificiale nel tempo è quella stessa che la geografia porta nello spazio. La biologia si

⁽⁴⁰⁾ *Ibid.*, p. 340.

muove sulle caratteristiche esterne delle cose ai fini di un'etiologia ancora e di una sistematica.

Ma quando si spezzi questa catena di cause e si esca da ogni criterio etiologico e sistematico, allora noi vedremo apparire le forme pure delle cose e di queste, come di entità skeulogiche, si impadronirà l'estetica per costituire il suo terzo capitolo.

Da ultimo, vengono le forme della psicoestetica.

Analizzando l'oggetto della psicologia, che è la disciplina che dovrà cedere all'Estetica le forme psichiche, tra le diverse materie si possono stabilire, dice il Souriau, due grandi serie: in una figurano gli istinti, le abitudini, le volizioni, le inclinazioni, le passioni, ecc.; nell'altra le immagini, le sensazioni, i piaceri, i dolori e tutta la gamma delle impressioni affettive.

A queste due serie di oggetti corrispondono due metodi. Per la serie che si inizia con gli istinti vale il metodo etiologico che caratterizza la psicologia sperimentale, per la serie delle immagini vale il metodo introspettivo della psicologia descrittiva.

Ora, da molte considerazioni precedenti, risulta che l'ordinamento che riconnette le cose secondo il loro ordinamento causale non coglie la quiddità della cosa, quindi non sarà la prima parte che interesserà l'Estetica. Sarà invece la serie delle immagini, delle sensazioni, che avrà, in quanto data, un'importanza formale.

Qui si tratta certamente ed essenzialmente di forme, poichè ciascuno stato affettivo di questa seconda serie ha nello sviluppo qualitativo la sua esistenza individuata, caratteristica, *sui generis*, come già l'aveva definita Bergson.

Così, lo studio introspettivo e descrittivo del mondo psichico, in quanto costituito da fatti formali, passa in blocco all'estetica. La psicologia etiologica o sperimentale potrebbe allora chiamarsi psicologia biologica, in quanto ricerca della causalità del vivente, nelle sue

espressioni psichiche; mentre sarebbe estetico il momento qualitativo, la forma di tali espressioni, studiata dalla psicoestetica.

S'aggiunga ancora che questa psicoestetica coglierebbe anche, per la natura stessa del proprio oggetto, l'unità formale di ogni azione o tono di tipo etico.

Per il Souriau, infatti, è un privilegio del nostro mondo che i fini vengano spesso ad avvicinarsi ed a confondersi con le forme. Per questo, la psicoestetica si pone accanto alla sociologia nel soddisfare ad una vecchia esigenza umana: quella di ottenere da qualche parte una giustificazione ed una direzione per le linee del proprio agire. La sociologia determina queste direzioni mediante una presentazione delle connessioni efficienti, la psicoestetica offrendo le forme come linee di essenze sentimentali lungo le quali voltare la polarità delle proprie azioni.

I quattro grandi capitoli dell'estetica risulterebbero così abbozzati, l'oggetto della nuova scienza definito, i rapporti con le altre scienze, a fianco delle quali si viene a schierare, pure stabiliti.

Tuttavia, dall'impostazione precedente poteva sorgere qualche dubbio: questa forma, di cui continuamente si parla, da dove viene? Appartiene realmente al mondo della mia esperienza o non è piuttosto un dato metafisico?

In fondo, materia e forma appaiono a noi solo in sintesi, sempre, nella cosa, ma la loro specifica essenza non è lontana da quella dei principi metafisici aristotelici. Una colorazione metafisica, infatti, rimane sempre, anche dopo che Souriau si è affaticato a risolverla. Dice egli, infatti, nella conclusione: «Nell'Essere bisogna distinguere due mondi legati ciascuno da una propria necessità. Qui la Materia, là la Forma. Il Mediatore è lo Spirito. Così, se partendo dialetticamente dalla materia noi andiamo alla ricerca della Forma, è per mezzo dello

Spirito che appare, in lui la materia viene a farsi informare»⁽⁴¹⁾.

Questo non vuole affatto dire con Kant che la forma, se appare con lo spirito, derivi dallo spirito, immanente ad esso e procedente dalle sue strutture.

Questa è per Souriau un'illazione illecita. Le forme non sono nel soggetto. Non sono nemmeno nel mondo iperuranio. «Quale vana ascesi di volger lo spirito verso il cielo degli intelleggibili. È nel mondo sensibile che noi troveremo le forme, infatti è là che esse sono in atto. E come uno sforzo della conoscenza è di districare in questo mondo sensibile il principio materiale considerandone la necessità, per catalogarlo a parte, se considerandone la necessità ancora, noi liberiamo a sé il principio formale districandolo da questo mondo sensibile, allora costituiamo la scienza estetica»⁽⁴²⁾.

La quale scienza estetica non è (come l'Estetica bergsoniana o bremondiana) un'estetica che faccia appello all'illuminazione, essa non pone nemmeno quadri vuoti come lo schematismo formalista, non ha slanci di superamento del contingente come l'estetica mistica, non abbisogna della simpatia dell'*Einfühlung*, nè del «sentimento» del Basch, nè del prolungamento dello spirito nell'espressione, di cui parla il Delacroix. Souriau è ossessionato dalla sicura quiddità, non solo percettiva, caratteristica delle forme; il mondo formale è un mondo di dati obiettivi che si lascia completamente possedere mediante l'intuizione sensibile, non solo, ma anche risolvere nella lucida sintesi dell'intelligenza⁽⁴³⁾.

Più che di un formalismo, dunque, è giusto col Feldman parlare per Souriau di un realismo razionalista. Vi è, infatti, una realtà esterna allo spirito che si lascia tuttavolta ordinare a cosmo.

⁽⁴¹⁾ *Ibid.*, p. 390.

⁽⁴²⁾ *Ibid.*, p. 393.

⁽⁴³⁾ *Ibidem.*

Ma è tempo, ora, di tornare al più preciso oggetto della tecnica artistica e del posto che la nuova scienza estetica del Souriau sembra assegnarle nel quadro generale della ricerca. Al qual proposito bisogna subito dire che non solo nel Souriau non si dà una speciale ricerca sulla tecnica artistica, ma che non risulta che egli vi abbia posto la necessaria attenzione. Talchè la concezione che ne esce appare limitata, oscillante tra la più generica riduzione della tecnica a precettistica pratica di mestiere e la prospettiva, naturalmente da respingere, di una scienza delle leggi fisiche applicative dell'operare artistico a puro scopo didattico.

Alla domanda, infatti, se le tecniche d'arte possano diventare oggetto di una scienza speciale ⁽⁴⁴⁾, la risposta non può essere che negativa: ma il problema è mal posto. Non si tratta di stilare un codice di prevedibilità fisica in rapporto alle materie. Da un lato, stanno le leggi della natura fisica che regolano il comportamento di materiali artistici; dall'altro, le leggi della natura morale che regolano le scelte operative dell'artista, ma l'irriducibilità «a formule razionali», l'impossibilità di una loro intera solubilità in scienza, non impedisce affatto che l'operare tecnico possa essere oggetto di una descrizione fenomenologica che ne rilevi l'intera struttura dinamica, puramente scientifica, non pragmatica nè didattica.

Alla base della rinuncia del Souriau a proseguire su questo terreno sta ancora, a quanto sembra, un certo formalismo contemplativistico che, se da un lato si salva con l'alimentarsi direttamente da Aristotele, dall'altro non cessa (e basterebbe l'ultima pagina del libro a darne documento) dal muoversi in schietta atmosfera platonica. Il possesso delle forme diventa «un assoluto e perfetto diletto dell'anima, con la sicurezza di attingere e possedere un Essere» ⁽⁴⁵⁾.

⁽⁴⁴⁾ Cfr. *ibid.*, cap. IV.

⁽⁴⁵⁾ *Ibid.*, p. 394.

Poco si vede la forma formante in Souriau, troppo la forma formata, sempre la forma-idea. E questo spiega a sufficienza la limitazione in cui viene stretto dalla generale concezione il concetto di tecnica.

Per altra via, meno diretta, è però possibile ricavare una meno rigida impostazione ed anche concezioni di scuola positivista più concretamente utilizzabili. Torniamo dunque al concetto di arte.

Essa è, per il Souriau, «l'attività che mira a creare delle cose in considerazione della loro propria quiddità o forma» (46).

Essa è un'attività, un lavoro, paragonabile in tutto agli altri lavori professionali, «un lavoro che richiede delle attitudini particolari, ma non miracolose più di quelle che sono richieste allo studioso, all'industriale, all'esploratore, all'uomo d'affari; un lavoro che richiede molto esercizio di preparazione, molta sagacia, molta pazienza, molto gusto e molto sforzo» (47).

Questo modo di avvicinare l'artista risente indubbiamente di una concezione che risalta sullo sfondo di tutto il discorso del positivismo francese. Concezione che evidentemente si oppone a quella del genio e dell'artista frenetico uscita dallo *Sturm und Drang*. «Il ruolo sociale effettivo dell'arte è di offrire alla società delle cose di cui essa fa uso» (48).

Si spoglia, dunque, l'arte da tutta una sovranatura di privilegio, se ne fa una professione, che rientra nella divisione del lavoro sociale; suo compito è quello di fabbricare delle cose.

In che rapporto verrà allora a trovarsi con l'industria?

Poichè anche l'industria mira a questo fine. Non si tratta qui di rapporti teorici, ma di un rapporto di fatto, di una

(46) *Ibid.*, p. 180.

(47) *Ibid.*, p. 79.

(48) *Ibid.*, p. 89.

parentela. L'arte è un lavoro e come tale può rientrare anche nell'industria: infatti, l'industria è un complesso organizzato di lavori diversi: «un complesso», secondo tale o tale porzione, «di differenti specie di lavoro, raggruppate in fascio secondo una convenienza pratica particolare»⁽⁴⁹⁾.

L'arte entra generalmente in misura minima nell'industria moderna meccanizzata, ma qualche volta può essere ancora rappresentata in forte percentuale.

La cancellata in ferro battuto può uscire dalle mani di un artigiano che è un artista, e dall'artigiano all'artista (dal mestiere alla tecnica d'arte, noi potremmo dire) vi è tutta una gamma di elaborazioni che possono contenere diverse percentuali di arte. In generale si può dire che l'arte differisce in tre punti dall'industria:

1° quanto alle cose prodotte, poichè in esse l'arte si caratterizza con la presenza di "forme" spontanee create;

2° quanto alla finalità qualitativa, poichè l'arte crea una cosa di una realtà singolare irripetibile, dove l'industria mira alla produzione in serie;

3° quanto al procedimento, poichè l'arte è inventiva, mentre l'industria tende alla meccanizzazione.

L'arte, in conclusione, rappresenta, in quanto lavoro, uno strato variabile dell'industria.

La tecnica è l'elemento comune all'arte ed all'industria. Ma una tecnica che si sviluppa in due direzioni divergenti: da una parte, la tecnica industriale dà sempre maggior rilievo al criterio di utilità nei rapporti tra uomini e materiale, macchine e tempo; mentre, dall'altra, la tecnica artistica ha il compito di portare dentro di sè l'ispirazione negli ordini sovrastrutturali della creazione sino alla compiuta espressione dell'opera.

È interessante, a questo punto, un'osservazione particolare del Souriau riguardo alla tecnica.

Il problema appare inserito nella questione più vasta di

⁽⁴⁹⁾ *Ibid.*, p. 142.

una possibile differenza tra l'osservazione artistica e l'osservazione comune. Egli dice che l'azione districa dalla grande matassa delle nostre possibilità attentive un filo, ogni azione sempre quel filo. E si genera, così, uno sviluppo sempre più rapido e sempre più concentrato dei processi conoscitivi lungo quei fili di azione più usati, poichè avviene una familiarizzazione dei processi fra di loro sino a che si fanno pronti e sensibilissimi in determinate risposte. «Tutti i periodi di apprendimento – ed è per questo che importa notare questa tecnicità delle forme di percezione – tutti i periodi di apprendimento suppongono l'acquisizione di abitudini; e si sa quali sono gli effetti psicologici dell'abitudine: nel medesimo tempo che essa carica certi meccanismi di azione, certi processi complessi ma di facile esecuzione, per la realizzazione di certi effetti, essa crea insieme una sensibilità particolarmente delicata a certe cause, agli eccitamenti specifici del processo. Il fabbro modifica il suo gesto, la forza e il ritmo delle martellate secondo le indicazioni che gli vengono date dal tatto, dal suono, dal modo in cui il martello "canta", dal grado di "grana" del metallo: segnali per lui assolutamente imperiosi, ma impercettibili a chi non è del mestiere»⁽⁵⁰⁾.

Si tratta, come si vede, del processo già rilevato, descritto e caratterizzato come uno degli aspetti fondamentali della tecnica interna. Ma qui appare chiaramente specificata la via per cui, nell'operare artistico, compaiono gesti di assoluto automatismo e tuttavia pienamente e razionalmente appropriati all'ordine di successione spaziotemporale in cui la legalità costruttiva procede.

S'era detto che la tecnica, oltre a riguardare i processi pratici, può anche riguardare i processi interni puramente conoscitivi. In questa direzione è possibile seguire il formarsi di una pratica d'uso, per così dire, anche dei processi conoscitivi, che li affina, li sensibilizza alla pronta

⁽⁵⁰⁾ *Ibid.*, pp. 194-5.

risposta e, ad un tempo, li fonde e li automatizza in una specie di secondo istinto.

Ammettiamo pure che, per il gioco dei molteplici caratteri individuali e per l'affinamento organico di particolari strutture della sensibilità, si debba considerare anche per l'artista un'esigenza innata verso particolari forme di conoscenza, una "tendenza a" nel suo agire interiore.

Questo *quid* rimarrà sempre misterioso perchè non lo si potrà mai risolvere in tutte le sue componenti. E quindi è proprio inutile impostare da questo punto di vista il problema. Ma, intanto, sopra questo momento che possiamo dire innato si viene costruendo tutta l'esperienza di vita dell'individuo. Si stabiliscono delle direzioni prevalenti, ci si incammina per un periodo di alunnato che ci porterà nel mezzo stesso di un mestiere, di una professione, l'uno e l'altra imperniati sopra una cerchia limitata di conoscenze e di azioni.

Afferma allora il Souriau: «Ogni conoscenza tecnica suppone un gioco di forme di percezione: ed ogni conoscenza è, per un certo verso, tecnica» ⁽⁵¹⁾.

Avviene, cioè, un'organizzazione sempre più rapida e precisa di quei determinati processi di percezione, sino a che tali processi acquistano autonomia di movimento di fronte alla riflessione ed all'attenzione dell'intelligenza, tanto da assumere l'aspetto, nell'individuo operante, di una specie di seconda natura e di secondo istinto.

Di seconda natura, poichè ogni professione si muove entro certi limiti di forme e di formule che finiscono per diventare il modo stesso, per quell'individuo, di vedere tutta la rimanente realtà. «Diciamo dunque semplicemente che ogni attività professionale suppone la percezione sotto certe specie determinate» ⁽⁵²⁾.

Di secondo istinto, perchè l'individuo opera in una tale

⁽⁵¹⁾ *Ibid.*, p. 193.

⁽⁵²⁾ *Ibid.*, p. 194.

rapidità di sintesi, apparentemente fuori da ogni intervento dell'intelligenza, da far pensare a movimenti insorgenti dalle lontananze dell'istinto.

Il Souriau cita l'esempio del pugilatore. Il pugilatore, egli afferma, non guarda il pugno dell'avversario, ma guarda negli occhi di chi gli è opposto nel combattimento e nondimeno vede, o meglio "sente", il pugno dell'avversario nel suo movimento. Anche questa è una questione di pratica e di pratico tecnicismo. Il quale assume talmente la forma automatistica «che gli uomini di più grande perfezione pratica in qualche attività o professione che sia, non sono per questo i migliori maestri: la loro tecnica è difficilmente comunicabile, precisamente perchè essi finiscono per perdere del tutto la coscienza della natura e della realtà stessa di quelle cose che li eccitano all'azione»⁽⁶³⁾.

Ora, il cammino che conduce a questa forma di tecnica è identico per il fabbro e per l'artista, e se il fabbro non "vede" le forme in mezzo alle quali l'artista è abituato a vivere, è vero anche che l'artista non sa vedere il peso e la direzione della martellata come risposta al rosso incandescente del ferro.

Ognuno ha, nella sua professione, i suoi segreti: la visione dell'artista non è per nulla più misteriosa e divina della visione del fabbro e di quella del contadino. E Dante? E Michelangelo? Potrebbe qualcuno obiettare. Detronizzati? Per nulla.

È chiaro che gli ordini morali e la vastità di un mondo etico che si riversa nell'opera distanziano l'artista dall'artigiano, l'artista dall'artista. Ma questo non è ancora il nostro problema: questo è il problema intero della comunicazione, quale ci dovrà apparire nel secondo volume. Per ora, quel che importa è di isolare la comune struttura di ogni operare artistico, di ogni tecnica nel suo stesso cercarsi e sollevarsi verso le sue più alte forme,

⁽⁶³⁾ *Ibid.*, p. 195.

dove essa si fa libera di sè e delle proprie leggi come tecnica artistica.

Come poi questa tecnica pura si medi nell'azione è questione che dovremo ancor meglio chiarire in seguito. Un cenno, tuttavia, già compare nello stesso Souriau, quando scrive:

«E tutto il resto, ciò che costituisce giustamente il sapere tecnico, è nel medesimo tempo quello che scompare dal mondo delle cose brutalmente manifestate, quello che prende a poco a poco la qualità di presenza, l'*awareness*, la realtà sensibile e definita, per perdersi lentamente in questa calda nebbia che è, secondo Conrad, l'ambiente dell'azione efficace»⁽⁵⁴⁾.

In questa feconda nebbia mentale, che è come la perdita di coscienza e quasi uno smarrirsi teoretico davanti alla vertigine dell'azione, tutto il sapere si scioglie, cola in azione efficace. La tecnica come sapere muore davanti all'atto; trapassa nella tecnica come azione.

Ma quel che importa in questo passaggio, che già presuppone la riduzione dei processi percettivi e motori ad automatismo, è la riduzione dell'oggetto a *segno* per l'agire, anzi a segni agenti, orientativi come sono della stessa azione. È un'altra interessante osservazione dataci dal Souriau.

Il contadino osserva il mutamento di colore della collina per prevedere il tempo e predisporre di conseguenza i suoi lavori.

È una lezione d'esperienza che dimostra la riduzione di una forma a segno: «... tutti gli apprendimenti tecnici mirano a far perdere a tutte le qualità importanti dell'oggetto la loro forma percettiva intrinseca (io intendo per essa il modo in cui si attualizzerebbe, se vi si portasse sopra l'attenzione per la pura sensibilità che esse hanno eccitato), per non essere più conosciute che come

⁽⁵⁴⁾ *Ibid.*, p. 196.

segni e sotto le specie stesse dell'attività che esse condizionano»⁽⁵⁵⁾.

Solo che l'artista si vale di questo tipo di riduzione di determinate materie formate a segni non in vista di qualcosa d'altro, ma per dar vita, attraverso il processo tecnico, ancora a nuove sintesi formali, per vivificare, prolungare, compiere proprio il mondo formativo.

Ma la forma presenta, nella sintesi cosale, non solo un'autolegislazione, ma l'eterolegalità della materia.

La legalità della forma è la materia. In che rapporto si pone, allora, la tecnica con la materia?

La cosa è forma come è materia, ha uguale necessità dell'una e dell'altra. Per esprimerci col linguaggio di Souriau, quando nel corso dell'opera si viene al bivio e da una parte si allontana l'oggetto-tema (il tema interiore di Delacroix) e dall'altra l'oggetto-cosa (le condizioni materiali già in forma), è l'oggetto-cosa che l'artista segue.

La forma non appare mai se non in una materia: così che la logicità della cosa è nella sua materia, poichè è essa la sua determinazione davanti al nostro pensiero.

Dunque i processi della creazione non consistono nel seguire il sentimento attraverso la materia ma, al contrario, nel seguire l'oggetto nelle sue modificazioni materiali anche sino a perdere il moto primitivo del sentimento. «La logica propria della cosa s'impone da se stessa a poco a poco allo spirito creatore, non in una lotta dello spirito con queste resistenze esteriori e imprevedute [...] ma come uno sforzo per districare questa logica, per aiutare l'oggetto a prendere la propria forma, per seguirlo, al bisogno, attraverso i suoi mutamenti»⁽⁵⁶⁾.

La tecnica come intelletto non può che seguire le determinazioni materiali che, di momento in momento, pongono diversamente, eppure nell'unità processuale dello spa-

⁽⁵⁵⁾ *Ibid.*, p. 196.

⁽⁵⁶⁾ *Ibid.*, p. 120.

zio e del tempo, il farsi della cosa e della forma nella cosa. La forma non può farsi presente che immedesimandosi con le torte vie della legge materiale; la logica dell'artista diventa la logica dell'oggetto.

Dovendo ora riassumere e concludere il pensiero del Souriau, diciamo che, nonostante l'esplicita limitazione, che s'era già vista, operata sul concetto di tecnica, è possibile ricavare dalla generale concezione dell'operare artistico, implicita in questa posizione, una più ampia e feconda visione del problema della tecnica artistica.

Infatti, esaminando i rapporti tra arte e industria, s'era visto che l'arte poteva esser considerata come un piano di lavoro, uno strato possibile della costruzione industriale, ma caratterizzata dal fine autonomo di creare delle "cose" nella loro "quiddità essenziale", cioè nella forma singolare ed irripetibile: dove l'accento viene, evidentemente, a cadere non sull'artista, non sul momento creativo, ma sulla "cosa", anzi, sulla "forma". È la cosa in quanto forma, dunque, che caratterizza l'arte.

Nell'Essere – precisa sulla fine il Souriau – si muovono due mondi che, pur mescolando le loro correnti per infiniti fili ed infiniti nodi, mantengono ciascuno al proprio interno la netta legalità delle proprie necessità ed il sistema intatto delle proprie determinazioni.

Si tratta di due entità metafisiche, insomma: qui la Forma, là la Materia. Ma l'esistere (*hic et nunc*) è sempre fusione di materia e forma.

L'artista si interessa alle forme ma, non essendo suo compito conoscerle (conoscerle e sistamarle è compito dell'estetica), bensì esistenziarle in una cosa, ecco che interviene la materia e, con la materia, la tecnica in tutti i suoi sviluppi.

L'attività artistica, quindi, può essere sostanzialmente considerata come attività tecnica.

Lo stesso Souriau, infatti, avvia questa rivalutazione della tecnica quando parla di una tecnicità della conoscenza nell'esperienza percettiva secondo forme di abitu-

dine: fenomeno molto comune, senza dubbio, nella teoresi, ma che nel campo dell'arte assume una particolare importanza.

Per cui, come l'ingegnere è il professionista delle costruzioni meccaniche, per così dire, l'artista è nè più nè meno che il professionista delle forme.

Solo che queste forme finiscono per diventare il sapere stesso immanente nel mondo dell'arte. Un sapere che non si arresta certamente allo stato di pura conoscenza, ma richiama l'artista all'azione con la medesima violenza con cui da un'altra parte lo richiama la materia. Dal momento che materia e forma – una materia e una forma – cercano di incontrarsi, di mescolarsi, di fondersi, è lo spirito l'unica possibilità del loro incontro e della loro fusione: l'unica zona dove i fasci luminosi, che roteano cercandosi nell'oscurità dell'atto, possono coscientemente mescolarsi ritrovandosi: ed è allora che sorge nell'artista il desiderio della "cosa", un'originale sete d'azione, che finisce per spostare completamente l'artista sul piano del lavoro sociale, come dice il Souriau, e lo obbliga a mettere in movimento la tecnica esterna.

Così, prescindendo dagli sfondi platonizzanti che tendono ad immobilizzare in entità metafisiche le forme e puntando sul pur presente aristotelismo, anche il sistema del Souriau svela l'implicita coincidenza dell'operare tecnico con l'operare artistico e l'essenzialità della tecnica come unica via di mediazione tra l'infinito possibile ed il reale, determinatissimo presente.

Questo, in fondo, avrebbe potuto concludere il Souriau, ove la sua ricerca fosse passata dalle forme formate ai processi formanti ed autoformativi, quando con forza suggestiva egli ci dice che vi è tanta realtà nella forma quanto nella materia e che, se separatamente debbono considerarsi proiettate tra le lontane, irraggiungibili, entità metafisiche, appunto da questa loro prerogativa esse traggono forza di strutture interne completamente autonome, le quali si irradiano come potenza che eternamen-

te li conduce a ricercarsi e che solo nell'atto tecnico trovano la loro libertà unificata.

Esaminando bene, la linea di sviluppo è la medesima da noi descritta attraverso l'esame dei piani di realtà esistenziale; solo che là, il movimento aveva la direzione dal soggetto verso l'esterno, mentre qui è l'esterno che richiama e guida il soggetto.

In definitiva, queste conclusioni, alle quali il sistema del Souriau avrebbe potuto giungere, non ci sono state. Nè potevano esserci che per qualche lontano suggerimento, poichè realmente il Souriau voleva darci, e ci ha dato, il telaio per una scienza estetica: e l'estetica come scienza, se non è una psicologia, diventa una scienza "cosmologica" delle forme universalmente rilevate.

Così posta, la scienza estetica esclude dal proprio regno ogni ricerca che riguardi l'operare tecnico e artistico propriamente detto.

Non si dimentichi, infatti, che in tutti i grandi capitoli della scienza estetica come l'ha venuta abbozzando il Souriau non v'è posto, e coerentemente, per i processi artistici così come li abbiamo intesi e descritti. La posizione estetica, rigorosamente estetica, in quanto si pone come una scienza di forme, ha come scopo di descrivere e organizzare tutto il sapere immanente all'arte.

Ma il sapere, si badi, e non dice assolutamente nulla del fare e del farsi dell'arte. Per cui a chi voglia spiegarsi l'arte, tutta l'arte, la via è chiara: discutere tutti i rapporti con l'estetica, separarsene, pur lasciandola sussistere a fianco del nuovo studio che si potrebbe anche chiamare Scienza dell'Arte.

È questa la posizione rivoluzionaria, che è stata per la prima volta coerentemente sviluppata dal Dessoir e dal movimento delle *Kunstwissenschaft* in Germania, posizione che prenderemo in esame nel capitolo seguente.

CAPITOLO II

IL MOVIMENTO PER UNA GENERALE SCIENZA DELL'ARTE E LA TECNICA ARTISTICA

Il problema di una generale Scienza dell'Arte sorse in Germania dal mezzo degli studi di psicologia tra il 1876 (data di pubblicazione della *Vorschule der Aesthetik di Fechner*) e il 1906 (l'anno in cui esce *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* di Dessoir) ed ebbe i suoi sviluppi dapprima negli studi dovuti al movimento della *Allgemeine Kunstwissenschaft*, movimento promosso dal Dessoir e convalidato dall'Utitz, per avere poi un seguito anche in questi ultimi anni con la ripresa esplicita, anche se non sempre fedele, di quella tendenza sia in Germania, dove all'indomani della guerra venivano riproposte le intenzioni del gruppo che il Dessoir aveva raccolto intorno alla sua rivista *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* ⁽¹⁾, sia in America, intorno alla rivista *The Journal of Aesthetics and Art criticism*, organo della *The American Society for Aesthetics* fondata nel 1942.

Le ricerche del Fechner non erano rimaste senza seguito in Germania. La sua estetica «sperimentale» (*Zur experimentalen Aesthetik*, 1871) aveva promosso una serie di ricerche del tipo dell'associazionismo psicologico che, tra il 1875 ed il 1899, si eran riprodotte variamente nelle

⁽¹⁾ Cfr. *Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Enke, Stuttgart, 1951.

opere del Lotze, di Paul Stern e di O. Külpe. Ma, già in quegli anni, gli stessi studi di psicologia reagivano al frammentarismo analitico della scuola fechneriana soprattutto con l'unitario concetto di simpatia simbolica indipendentemente affermato dal Basch (che giustamente ne rivendica l'anticipazione) nel 1896 in *Essai Critique sur l'Esthétique de Kant* e dal Lipps che sin dal 1897 aveva proposto il concetto centrale di *Einfühlung* per poi riprenderlo ed ampliarlo con vaste opere nel 1903 (*Grundlegung der Aesthetik*) e nel 1906 (*Die aesthetische Betrachtung und die bildende Kunst*), nonchè in articoli e ricerche che diedero al principio del secolo un vigoroso impulso all'estetica tedesca.

L'attività artistica veniva così, per la prima volta nella storia del pensiero, a poco a poco scientificamente sezionata e studiata, organo per organo, movimento per movimento, nervo per nervo. Si avviava, in questo modo, un tentativo epistemologico di vasta portata, mosso tra i pericoli dei laboratori di psicologia, da un lato, e del lirismo introspezionistico, dall'altro.

Al centro di questi tentativi epistemologici stanno sia l'*Einfühlung* del Lipps e del Volkelt (*Systeme der Aesthetik*, 1905) sia la *Kunstwissenschaft* del Dessoir ed infine tutti i movimenti sorti intorno ai laboratori psicologici del Wundt ed all'ombra delle sue ricerche psiconologiche.

Il Lipps era partito, con severa e conseguente coscienza epistemologica, all'assalto delle segrete leggi che presiedono al sorgere del piacere-valore che chiamiamo estetico o bello. Bandendo dal campo estetico ogni letteratura circa i moti ineffabili ed i rapimenti vari, le ispirazioni metafisiche, le estasi folgorate, egli si applicò a stabilire le leggi del fatto estetico. S'accorse anche che l'eterosperimentazione statistica circa le forme (Fechner) da sola non costituiva scienza ed andava completata con l'autointerrogazione, spingendo infine la psicologia stessa ad uscire dai suoi limiti per cogliere la struttura delle forme

oggettivate ed a valersi delle matematiche del ritmo e della costruzione oggettiva. Parlò così di principi o leggi esterne del fatto estetico, quali quelli dell'unità nella varietà e della subordinazione monarchica, ed anche del sostanziale principio interiore dell'*Einfühlung* che, in certo modo, è la vita stessa delle forme, la ragione per cui le forme si innovano e si legano tra di loro, infine la vivificazione in atto, sia che operi in noi come armonioso autopotenziamento, sia che operi negli oggetti – trasferitovi, a quanto sembra, dal soggetto che lo ricrea – in realtà parimenti vivo nell'oggetto e nel soggetto che s'attraggono per moti di trasfiguratrice fantasia fino all'identificazione.

Questi studi di un'estetica estremamente analitica (distingue sino a 540 forme architettoniche) non escono tuttavia, generalmente, dall'analisi degli stati soggettivi del contemplatore. Il problema della costruzione oggettiva vi compare di sfuggita e non assume rilievo alcuno.

Un tentativo di passare dall'estetico alla tecnica artistica si ha, oltre che col Fiedler (1887), con gli studi del Semper e di K. Grosse (1896 e 1899).

Gottfried Semper potrebbe essere considerato un sicuro anticipatore, se non il padre delle estetiche genetiche e sociologiche contemporanee.

Architetto prima che filosofo, egli punta l'indagine a costruire una scienza dei fatti artistici. Ma i fatti artistici non costituiscono un essere, bensì un processo, un divenire, un continuo farsi. Questo *Kunstwerden* deve porsi come il fondamento primo di una Scienza dell'Arte intesa come filosofia dell'esperienza artistica nel suo dinamismo. Tale scienza è possibile, secondo il Semper, per il fatto che lo sviluppo artistico è fondato su leggi obiettive che operano per coefficienti variabili e rendono esplicabili i fenomeni artistici.

Egli parla di tre coefficienti fondamentali: l'uso dell'oggetto, il materiale di cui consiste, la costruzione tecnica. Attraverso questi tre coefficienti e l'indice che in ogni

caso li caratterizza, è possibile un'analisi obiettiva di una vasta rete di fenomeni da comprendersi sotto il nome di arte, dalle più umili forme artigianali, quale la fabbricazione di utensili d'uso comune, ai tessuti, alla decorazione, alle arti belle.

Si comincia anche a prendere in considerazione un aspetto artistico delle forme industriali attraverso gli studi di storici dell'arte e di sociologi, mentre un altro tema fondamentale diventa quello della genesi storica e fenomenologica dell'arte. Si osservano, allora, tutte le forme di insorgenza artistica nelle varie attività artigianali e, storicamente, presso le popolazioni primitive.

Attraverso questi studi, la tecnica viene assumendo un rilievo sempre più importante, ma l'accento più che cadere sopra il puro aspetto strutturale di questa trama, essenziale per un riconquistato senso, ampio ed autonomo, dell'artisticità in genere, cade sopra valori etnologici e sociologici, secondo la tendenza propria di quelle scuole psicologiche.

Per questa via la figura preminente, anche per l'influenza che ebbe, è quella di E. Grosse. Già con *Die Anfänge der Kunst* (1894) egli affaccia la tesi di un fondamentale pragmatismo storicistico: il piacere estetico non è di natura individuale ma sociale, comunicativa; le preoccupazioni estetiche non sono originarie, ma si sviluppano sui bisogni pratici. Di più il fondamento storico ed obiettivo delle famiglie formali, della curva tematica e stilistica di una civiltà, dei "tipi artistici", non poggia sui vaghi orizzonti, dal Taine proposti, della razza e dell'ambiente; ma, più precisamente, sull'attività economica di gruppo, sul tipo di civiltà. Per cui, popolazioni primitive dedite alla caccia hanno, in luoghi e razze diverse, generato forme artistiche della medesima tipologia e famiglia, mentre popolazioni a base agricola rivelano temi formali profondamente diversi da quelli delle contigue o contemporanee popolazioni a diversa struttura economica e politica.

Nel 1900 il Grosse pubblica *Kunstwissenschaftliche Studien* ed apre la strada in Germania ad una coscienza sempre più precisa e scientificamente orientata circa lo studio dei fatti e del farsi dell'attività artistica oggettivamente considerata.

Accanto al Grosse ebbe pure larga influenza l'opera vasta, compresa tra il 1893 ed il 1907, di A. Schmarsow. Lo Schmarsow, proveniente dagli studi di storia dell'arte, insiste sulla particolare struttura obiettiva delle arti figurative. L'atto figurativo con cui l'uomo comunica col mondo ed attua mediante l'opera un potenziamento di vita e di gioia si spiega interamente con la struttura organica e ritmica del nostro corpo. Simmetria, proporzione, ritmo, cioè le strutture obiettive dell'arte, nascono nel corpo. La parola, per un'impercettibile criptomimica delle contrazioni muscolari, si ritma come "gesto del suono". Così, sulla linea del Semper e poi della *Kunstwissenschaft*, lo Schmarsow rivaluta, contro lo psicologismo unilaterale del Wundt, l'opera d'arte nelle sue obiettive leggi d'uso, di materia e di tecnica; ma considera altresì queste leggi non come realtà oggettivate, ma come strutture psicologico-obiettive degli atti umani.

A questo punto, d'accordo col Lipps e col Meumann⁽²⁾, la Scienza generale dell'arte assorbe in sé tutta l'estetica psicologica traboccante da quel magazzino centrale di tutte le estetiche che allora si dicevano antropologiche, etnografiche e sociologiche costituito dall'opera del Wundt, ed acquistava una fisionomia sua propria. Ed è proprio qui che s'innesta l'opera di colui che, per comune consenso, viene ormai ritenuto il fondatore della *allgemeine Kunstwissenschaft*, cioè di Max Dessoir.

L'oscillazione dei problemi, che la massa notevole di studi preparatori alla quale abbiamo prima rapidamente

(2) Che, con *Einführung in die Aesthetik der Gegenwart*, proporrà una tipica *Kunstwissenschaft* sociologica.

accennato aveva suscitato, aveva finito con l'abbandonare, come s'è visto, il piano della tecnica artistica, verso il quale pareva dovessero muoversi a vele spiegate le nuove tendenze dell'estetica tedesca per puntare a colpi di obiettivo l'analisi sui campi dell'oggettività storica e sociologica, osservati e descritti con i metodi della psicologia.

Il Dessoir aveva esordito con lavori di pura psicologia, sino a che, nel 1906, usciva con l'opera e la rivista che fondano la *allgemeine Kunstwissenschaft* e nel 1913 organizzava a Berlino il I Congresso internazionale di Estetica.

Sono questi gli atti di nascita di una corrente che, date le premesse oggettivistiche, avrebbe potuto dare corpo – e non lo diede – alla prima impostazione veramente scientifica dell'operare artistico. Non lo diede perchè l'esigenza oggettivista rimase semplicemente esigenza, la dispersione analitica non salì mai a sintesi ed il vizio d'origine della psicologia wundtiana, anche se temperato da qualche orientamento fenomenologico (influenza del Meinong sul Dessoir), non fu mai superato.

Il Dessoir lasciò, dunque, più una somma di impulsi, che si prolungarono con qualche efficacia in Francia ed in America oggi ancora, oltrechè in Germania, che non un materiale scientificamente per noi utilizzabile. Rimane, tuttavia, fondamentale la direzione della sua ricerca ed il lavoro di gruppo sorto intorno al suo centro. Lavoro che assume la sua più precisa formulazione nell'opera di Emil Utitz, quella che ci permetterà meglio di rilevare la particolare configurazione che il concetto di attività artistica assume all'interno di questa posizione epistemologica.

Prima di passare all'esame particolare del pensiero dell'Utitz, accenneremo tuttavia brevemente ai punti posti dal Dessoir come base del movimento della *Kunstwissenschaft*.

Anzitutto la distinzione tra estetico ed artistico. Sostiene il Dessoir che l'arte comprende sfere di oggettività storica

ben più ampie che non la cerchia dei fatti estetici. «Il valore estetico è, infatti, un valore soggettivo-oggettivo contenuto nell'esperienza» ⁽³⁾; ma, soggiunge il Dessoir: «Non avrebbe nessun senso parlare di oggetti estetici se l'estetico consistesse unicamente in processi psichici. Certamente anche la cosa estetica è costituita sotto condizione dell'uomo giudicante e secondo una regola del conoscere, ma questi sono appunto i presupposti dell'oggettività e non della soggettività» ⁽⁴⁾. E questo presupposto, di una condizionatura del soggetto, è ciò che lo stesso Dessoir chiama il suo criticismo kantiano. Proprio in funzione di questa concezione il Dessoir critica l'onnipotenza dell'*Einfühlung*: egli ne accetta il principio generale, ma rileva che non tutti i comportamenti estetici debbono essere necessariamente fondati sopra la simpatia simbolica.

L'artistico non presenta, invece, tanto questi caratteri psicologico-critici derivati da una pura esperienza di sentimento, quanto tutto un «campo del fare umano» non semplicemente aggiunto o esteriormente legato all'estetico, ma strutturalmente elaborato secondo proprie forme nel divenire storico. «Arte non significa un qualunque accoppiamento dell'utile o del didattico con l'estetico ma quella salda e caratteristica fusione le cui forme sono state elaborate nel divenire storico» ⁽⁵⁾.

Quindi, l'artistico viene dal Dessoir profilato non tanto dal punto di vista della struttura tecnica, che ne avrebbe disegnato il movimento interno ed essenziale, quanto dall'insieme di caratteri anestetici, religiosi, morali, sociali, che, in quanto obiettivazioni storiche, entrano nella sintesi pratica del fare artistico. È evidente che, così studia-

⁽³⁾ M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Enke, Stuttgart, 1923, p. 19.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, pp. 405-6.

⁽⁵⁾ E. Utitz, *Grundlegung der allgemeine Kunstwissenschaft*, Enke, Stuttgart, 1914, p. 40.

to sulle condizioni esterne, anzichè osservato nella sua essenziale struttura interiore, il modello dell'artistico datoci dal Dessoir appare oggi alquanto vago.

Tale vaghezza è data dal prevalere nel Dessoir degli interessi psicologici, che tuttavia non gli impediscono di scorgere le legalità obiettive ed il valore specificamente artistico della tecnica e del materiale. Anche se tale legalità emerge qua e là per incidenza laterale più che per diretta ricerca.

Così, dal mezzo del problema centrale delle categorie estetiche – l'aver frantumato l'estetico in una molteplicità categoriale, oltre il bello, è uno dei meriti del Dessoir – disposte in un cerchio che abbraccia Bello, Grazioso, Comico, Brutto, Tragico, Sublime, ecco uscire un'osservazione di qualche importanza per la concezione della tecnica estetica: «Esse (categorie estetiche) si offrono all'esperienza come caratteristici tipi di comportamento spirituale, al formarsi dei quali l'oggetto pone limiti o indicazioni. Inoltre, esse sono anche dipendenti dalla tecnica artistica, attraverso la quale precisi orientamenti vengono creati con particolare energia» ⁽⁶⁾.

E altrove, quando con chiara indicazione sottolinea la coesistenzialità della tecnica all'arte, combattendo contro le estetiche mistiche a gnoseologiste, tendenti a ridurre l'arte ai fantasmi mentali, scrive: «Alla vecchia opinione che gli artisti creino per un'illuminazione – come se essi trovassero in se stessi improvvisamente l'opera compiuta per un atto quasi di grazia divina – si collega l'idea che ha trovato nella frase di Lessing la sua espressione più rilevante "Raffaello senza mani" ⁽⁷⁾. Secondo tale deplorabile

⁽⁶⁾ M. Dessoir, *Aesthetik*, cit., p. 138.

⁽⁷⁾ Il Dessoir si riferisce qui alla celebre frase che il Lessing mette in bocca al pittore Conti nell'*Emilia Galotti* (atto I, scena IV): «Crede forse, o principe, che Raffaello non sarebbe stato il più grande genio pittorico anche se per un caso disgraziato fosse nato senza mani?».

dogma estetico in questo quadro interno ottenuto senza azione è contenuta la vera opera d'arte. Tutto ciò che precede o segue è trascurato anche oggi nell'opinione comune e perciò non solo viene disprezzata la tecnica, ma anche annientata l'esegesi psicologica. Ma non v'è alcun dubbio che l'immaginazione creatrice da sola potrebbe costruir poco, se non subentrasse l'intelletto che ordina e guida»⁽⁸⁾.

Passi che non lasciano ambiguità d'interpretazione circa l'intendimento del Dessoir di difendere la tecnica come intelletto che discerne e giudica, che discrimina per l'azione, e come azione concreta, esterna, costruttiva, con tutto il suo valore veramente artistico nella determinazione dell'opera d'arte e nella delimitazione di campo di ciascuna arte.

Le legalità della tecnica e del materiale, se non analizzate, sono certamente supposte all'interno di un'oggettività concreta ed ineliminabile, meno che mai risolvibile in soggettività.

Al tema, caro al Dessoir, dell'oggettivismo, lo studioso tedesco aveva già dedicato un articolo sin dal 1910⁽⁹⁾.

Qui egli affermava che gli oggetti possono presentarsi come estetici su tutti i piani della realtà, per cui l'esteticità non è una prerogativa delle belle arti. Egli esamina tre classi di oggetti che possono presentarsi come estetici: 1) «figure e eventi della natura» (e qui entra nella polemica del bello di natura sostenendo, dal suo punto di vista della molteplicità delle categorie estetiche, che, potendo incontrarsi anche il brutto, non è giusto parlare di un bello di natura ma di una natura estetica); 2) «cultura estetica», comprendente ciò che già nella *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* aveva

⁽⁸⁾ M. Dessoir, *Aesthetik*, cit., p. 179.

⁽⁹⁾ Riportato poi in M. Dessoir, *Beiträge zur Allgemeinen Kunstwissenschaft*, Enke, Stuttgart, 1929. Da qui riportiamo le brevi citazioni che seguono.

descritto come il vasto campo dell'estetico vivente, naturale, sociale, culturale («nel mio libro *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* io ho cercato – scrive il Dessoir – di mostrare come le nostre forme di vita e di rapporto vengano determinate da punti di vista estetici, anzi, come in tutti i campi spirituali, e così nelle istituzioni sociali, una parte delle forze creatrici si esprima in una forma estetica»); ed infine 3) «il grande fatto dell'arte» che, come sappiamo, il Dessoir considera come distinto e niente affatto esauribile dall'esteticità come tale.

La ricerca vertente «sopra l'insieme degli oggetti della natura, della cultura e dell'arte, in quanto dotati di un valore estetico», dà rilievo alla loro relativa oggettività estetica, cioè al loro presentarsi già per se stesso bello o brutto, cioè sempre estetico, indipendentemente dalla costruzione soggettiva. Il Dessoir è persuaso che «certe cose non si possono mai chiamare graziose come altre non si possono mai chiamare tragiche. Su ciò van d'accordo i risultati della ricerca sperimentale. Questi risultati mostrano che alcune forme – ritmo, composizione di colore – sono più piacevoli di altre e ciò anche in virtù della loro oggettiva disposizione naturale, la quale proprio da questi rapporti elementari può benissimo uscire provata».

È all'interno di tale oggettivismo, infine, che il Dessoir profila per brevi cenni i concetti di tecnica, di «mezzo», di materiale.

Nei mezzi materiali – che vengono rilevati e studiati dal fondo delle varie arti, dal giardinaggio alla scultura in legno, alla musica – egli scorge una delle discriminanti delle varie arti ⁽¹⁰⁾, come s'è detto, e una delle condiziona-

⁽¹⁰⁾ Cfr. l'indice analitico della *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* sotto Mittel (p. 138), dove si riassume la generalmente ricorrente interpretazione dei termini così: «La

ture ineliminabili della forma e della sensibilità artistica. Il Dessoir cita a questo proposito un preciso pensiero del Semper: «E Gottfried Semper ha detto: il materiale con le sue proprietà determina una data foggia o forma, nella quale la sensibilità estetica rimane imbrigliata» (11).

Bastano questi brevi cenni per dare evidenza allo sforzo, rilevante per quegli anni, che il Dessoir compie nel tentativo di isolare un'oggettività non solo psicologica, ma naturale, sociale e culturale, non staticamente concepita, ma articolata in un complesso di strutture multilaterali e polivalenti dell'artisticità concreta e sciolta dal pericolo di un'esteticità concepita come valore onnivoro del Bello.

Passeremo, quindi, ad esaminare più analiticamente il pensiero dell'Utitz.

Emil Utitz ritiene, con qualche buon motivo, che già «Kant dimostra molto chiaramente come l'estetico non esaurisca i limiti ed il contenuto dell'arte» (12).

Egli riprende questo punto di vista di una necessaria distinzione dal Fiedler, discute le estetiche viciniore del Volkelt, di Hugo Spitzer, di Richard Hamann, del Dessoir. Ha afferrato la direzione fenomenologica ch'è nell'aria, discute Mach e Hermann Cohen.

Dal Cohen riceve non solo suggestioni di oggettivismo logico, ma l'esigenza stessa di una fondazione metodica del carattere unitario della cultura. Questo lo porta a discutere la posizione che la *allgemeine Kunstwissenschaft* viene ad assumere di fronte alla filosofia dell'arte. Sostengono alcuni, dice l'Utitz, che l'unica possibile Scienza dell'Arte è quella che viene dedotta dai principi di

singularità e la limitazione del mezzo artistico contrassegna la singularità delle varie arti e indica un'esigenza e una condizione del farsi dell'opera d'arte».

(11) M. Dessoir, *Aesthetik*, cit., p. 236.

(12) E. Utitz, *Grundlegung*, cit., p. 40.

una sistematica filosofica. D'accordo con il Cohen sulla necessità di tener ferma l'unità della cultura, non possiamo però non rilevare che già la stessa estetica del Cohen (*Aesthetik des Reinen Gefühls*, Berlino, 1912), attraverso la presenza continua di una determinazione etica e dunque di una condizionatura necessitante di fatti extra estetici sull'arte, tendeva verso o implicitamente permetteva, la soluzione di una Scienza dell'Arte extra esteticista.

L'Utitz propone, allora, che si portino al fondo queste esigenze di fondazione di una generale Scienza dell'Arte. Egli afferma che la storia delle varie discipline filosofiche è dapprima la storia di un loro formarsi, di un progressivo chiarirsi e precisarsi del loro oggetto essenziale e poi, a completa chiarificazione avvenuta, possono incorporarsi nell'edificio unitario del sistema filosofico. Perciò si lavori anzitutto a chiarire questa essenziale oggettività dei fatti artistici, se ne faccia una scienza generale, e si vedrà intanto, strada facendo, «Quanto e in quale direzione la generale Scienza dell'Arte abbia bisogno dalla collaborazione della teoria dei valori, della filosofia della cultura, dell'etica, ecc.»⁽¹³⁾.

Si tratta, dunque, di prendere in esame la multilateralità di quel blocco che costituisce «la totalità del fatto artistico».

A questo punto, nel dirigersi verso la definizione provvisoria di ciò che si debba intendere per arte (e di ciò che la *Kunstwissenschaft* intende generalmente per arte), dobbiamo notare che quel che questi teorici avevan sott'occhio era il grande rivolgimento tedesco operato dall'Espressionismo e dall'Astrattismo. Non per nulla il Dessoir dovrà subire lo stesso ostracismo che quei movimenti subirono con l'avvento di Hitler al potere. La *Kunstwissenschaft* sorge evidentemente sposando la causa di quei movimenti. Forse non sempre li intese nella loro vera direzione storica, ma psicologicamente fu da

⁽¹³⁾ *Ibid.*, vol. I, p. 43.

quelli portata a giustificare e ad accentuare i caratteri extraestetici dell'opera d'arte. Il puro estetismo rappresentativo, che aveva costituito l'ideale di tanti secoli, è crollato sotto i colpi infuocati della polemica postimpressionistica. Ora succede l'antifigurativismo e l'espressionismo. Ondate di arte "primitiva" e barbarica scavalcano le forme belle e le travolgono. Il "bello" non basta più in nessun modo per la comprensione dei nuovi modi artistici. La stessa definizione di T. Lipps dell'arte come «voluta produzione del bello» è spinta indietro nel tempo dall'introduzione di diverse forme o categorie estetiche, da parte del Volkelt e del Dessoir, quali il caratteristico, il grottesco, il brutto stesso e via di seguito.

Così, il cerchio del bello si fa sempre più piccolo a misura che il cerchio dell'arte lo abbandona, lo deborda e si amplia sino ad abbracciare ogni forma di attività umana in quanto segnata dal compimento di una formazione.

Da un lato, questo ampliamento del concetto d'arte, che costituisce uno dei meriti maggiori del movimento della *Kunstwissenschaft*, è di natura storica e risale alla rivalutazione (compiuta dagli artisti stessi) dell'arte negra, messicana, fino alle pitture paleolitiche; dall'altro, è di natura culturale e s'allarga fino a comprendere in sé l'artigianato ed ogni opera che, anche non intenzionalmente, riesca ad una formazione esprime.

Per cui, si può arrivare ad una generalissima definizione dell'arte, dicendo che «ogni risultato che solleva una pretesa all'essere d'arte (*Kunstsein*) intende offrirci attraverso la sua formatività (*Gestaltung*) un'esperienza di sentimento»⁽¹⁴⁾.

Per venire ora ad un'ulteriore specificazione di che cosa l'Utitz intenda per attività artistica e per arte in genere, è necessario seguire da vicino lo sviluppo del suo pensiero.

⁽¹⁴⁾ *Ibid.*, p. 64.

Anzitutto, partendo dalla precisazione del termine *Gestaltung*.

Gestaltung – egli dice – «... è una rappresentazione di valori che ha per scopo il destarsi di un'esperienza sentimentale»⁽¹⁵⁾.

Dunque, l'arte è la grande interprete, la rivelatrice appassionata dei valori, ma di qualsiasi valore, si badi, dai più elevati e potenti ai più correnti, e non solo dell'estetico. Ed è proprio la presenza, qualche volta fondamentale, di valori extraestetici (storici, religiosi, ecc.) che fa sì che l'esperienza si compia nel suo più alto grado in modo artistico.

Fin qui l'essenza generale dell'arte è vista in rapporto al piacere estetico e quindi al giudizio critico. Infatti, si sono soprattutto avanzate considerazioni di valore.

L'immissione necessaria di valori extraestetici nell'essenza dell'arte, dei quali bisogna tener gran conto sia per il piacere soggettivo che per il giudizio critico, porta alla conclusione del primo volume: «Ogni opera d'arte singola richiede un particolare punto di vista, ed in questo concetto si può esprimere il paradosso apparente che esistono delle opere d'arte che non debbono venire considerate espressamente come "opere d'arte"»⁽¹⁶⁾.

Ma, sin dal principio del secondo volume, troviamo una distinzione chiarificatrice e feconda tra «valore d'arte» e «essere d'arte». E poichè i valori d'arte, afferma l'Uitz, si costruiscono sulla base di questo «essere d'arte», sopra questo bisognerà anzitutto rivolgere l'analisi e rimandare, per questa volta, le considerazioni di valore.

Questo piano dell'«essere d'arte», è il piano stesso dell'obiettività artistica dove si vengono a porre le opere d'arte. Esso ha delle premesse, delle condizioni indipendenti dalla teleologia di un piacere artistico, o meglio, che

⁽¹⁵⁾ *Ibid.*, vol. I, p. 303.

⁽¹⁶⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 18.

la teleologia del piacere artistico, per il suo fondamento soggettivo, non basta a spiegare.

«Nessun piacere artistico è in grado di rendermi comprensibile perchè l'artista può strappare al bronzo altri effetti che al marmo. Perciò occorre un esame dell'essenza stessa del bronzo e del marmo. O per esprimersi altrimenti: l'oggetto, che noi determiniamo come opera d'arte, non può, nella sua formazione, essere inteso solo come il prodotto delle esigenze del piacere artistico, ma vi appartengono anche altre premesse, una delle quali noi solo provvisoriamente e superficialmente abbiamo nominata, cioè il materiale»⁽¹⁷⁾.

Ed ecco avvertita la presenza della prima condizione dell'obiettività artistica.

Ma prima di soffermarci sopra la questione del materiale e sul passaggio da questa a quella della tecnica, dobbiamo, anche se rapidamente, toccare le altre condizioni dell'essere d'arte, per meglio apprestarci a delineare il problema tecnica-materia ed il suo risolversi conseguente nel rapporto arte-tecnica.

Le condizioni dell'obiettività (dell'essere) dell'arte nelle sue opere, insieme a quella del materiale, sono, per l'Utitz, cinque. Ed insieme costituiscono un sistema oggettivo sopra il quale di necessità si vengono costruendo le opere d'arte in generale, indipendentemente dai giudizi di valore. Esse sono: materia, atteggiamento artistico, modo di rappresentazione, valore di rappresentazione, piano dell'essere (*Seinsschicht*).

La seconda condizione dell'essere d'arte (*Kunstsein*) è, dunque, l'atteggiamento artistico, che Utitz spiega in questo senso. Come nel godimento artistico si distingue «colui che è semplice spettatore» dal «partecipante» (si riferisce ad una distinzione fatta dal Müller-Frejenfels), così questa distinzione vale anche all'interno dell'atteggiamento propriamente artistico (arte apollinea, arte dio-

⁽¹⁷⁾ *Ibidem*.

nisiaca, a grandi linee) e agisce, infine, sul diverso comportamento del materiale: la differenza tra arte dei suoni e arte della parola finisce per sboccare in una differenza di atteggiamento artistico. Questo atteggiamento artistico sembra consistere, dunque, in un caratteristico rapporto che si stabilisce tra la personalità tipica dell'artista in quanto artista ed il materiale. Segue poi, terzo, il «modo di rappresentazione». La celebre distinzione tra poesia ingenua e sentimentale, ci dice l'Utitz ad esempio, riguarda proprio il modo di rappresentazione: «quel respiro calmo o agitato, quell'aria ironica o dolorosa, che percorrono un'opera d'arte» ⁽¹⁸⁾ e fanno sì che un albero dipinto si differenzi da un albero fotografato ⁽¹⁹⁾, questo potrebbe ben dirsi il tono fondamentale d'anima dell'opera, in fondo la forma. Questo modo di rappresentazione è la forma stessa, come vivente modulazione.

In quarto luogo troviamo il «valore della rappresentazione», che potrebbe essere inteso come contenuto artistico, purchè non lo si intenda come contenuto materiale, meglio come argomento materiale, ma come valore che da quest'argomento spira (i fiori di un quadro non considerati come fiori, ma come quel pensiero di primavera che ne esala). E valore inteso come senso etico, religioso, intellettuale e, ancora, come senso di vita in generale e di bellezza in particolare.

Come possono questi valori diventare condizione dell'essere d'arte, dal momento che alcuni di essi hanno la loro storia fuori dall'arte?

Ma l'Utitz suppone che anche questi valori, una volta entrati nel mondo dell'arte, acquistano un modo di essere (essere d'arte) particolare che non è più in relazione con la loro esistenza esterna.

La quinta condizione è data dal «piano di esistenza». Esso

⁽¹⁸⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 19.

⁽¹⁹⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 65.

viene definito come «la base ideale che sostiene l'opera d'arte, ma [...] anche la base che l'opera d'arte si crea»⁽²⁰⁾. Questo piano di esistenza si riferisce alle varie possibilità di rappresentarsi la realtà. Cioè, nel caso dell'artista, esprime la sua maniera di inquadrare il mondo e l'atteggiamento insieme che egli assume di fronte a questa inquadratura, la sua *Weltanschauung*, si potrebbe anche dire. Quindi è ciò senza del quale «l'opera d'arte rimarrebbe sospesa nell'aria»⁽²¹⁾.

Di più esso entra in un certo rapporto anche con la materia, poichè questa porta dentro di sè esigenze per un certo modo di essere, cioè un piano di esistenza determinato, come sembra dimostrare questo accenno dell'Utitz: «Certi materiali assumono più facilmente di altri l'espressione di certe forme d'esistenza»⁽²²⁾.

Comunque, queste sono le cinque condizioni dell'oggettività artistica e si può ancora aggiungere che ciascuna determina un particolare punto di vista per la divisione delle arti. Ma quel che a noi interessa particolarmente è come viene impostato il problema della materia, o meglio, del materiale, come più spesso dice Utitz, e più esattamente a quel che ci sembra, perchè con questo termine si finisce per eliminare una serie di possibili equivoci filosofici ed insieme un'eventuale colorazione metafisica, mentre serve ad indicare meglio quel particolare ordine di fisicità di cui e con cui si costruiscono le opere d'arte.

Lo Hamann aveva concepito il materiale come la serie degli strumenti tecnici che aiutassero ad illuminare una ricerca storica sull'opera d'arte. Questo non è certo il senso che l'Utitz intende dare al suo concetto.

Neppure egli esaminerà il materiale dal punto di vista delle scienze naturali, pur ammettendo che talune particolarità naturalistiche della materia e la conoscenza di

⁽²⁰⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 25.

⁽²¹⁾ *Ibidem.*

⁽²²⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 55.

esse costituiscono una premessa per la creazione dell'opera d'arte, ma l'esaminerà a dal punto di vista dell'arte, cioè riguardo alla sua capacità di realizzare una *Gestaltung* sulla base di un'esperienza sentimentale, in modo che il senso di questa *Gestaltung* si riveli in una «esperienza sentimentale» ⁽²³⁾.

Ed una delle prime questioni che l'Utitz si pone è questa: «perchè certi materiali godono di una così spiccata preferenza artistica rispetto ad altri?» ⁽²⁴⁾. La risposta è più che altro indiretta, come spesse volte accade nel testo. Egli si chiede: perchè, ad esempio, non esiste un'arte degli odori, dal momento che essi hanno il potere di suscitare ricordi soggettivi e persino l'atmosfera spirituale di molte situazioni oggettive?

Si risponde che gli odori non possono essere posti uno dopo l'altro in modo da costruire delle figurazioni complesse. Non possono essere usati nelle costruzioni come elementi giustapposti. E neppure hanno un rapporto diretto con quello che l'Utitz chiama un atteggiamento artistico e con quei caratteri formali determinati che sostanzialmente vengono a costruire il piano di esistenza.

Dai quali fatti negativi si deduce che quei materiali che assumono una forte artisticità debbono essere quelli che più si prestano all'elaborazione di una costruzione e possano quindi porsi in relazione con l'atteggiamento artistico e con il piano d'esistenza, il che, con parole nostre, vale: il materiale, ogni materiale, è tanto più artistico quanto più è docile e pronto, si potrebbe dire, alla caratteristica espressiva artistica dell'artista ed all'intonazione formale che costituisce la trama artistica nell'anima dell'artista.

Fondandosi quindi sopra una distinzione, fatta da quel sottilissimo indagatore che fu il Simmel, tra forma e colore, l'Utitz compie un esame del colore, appunto per dimo-

⁽²³⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 57.

⁽²⁴⁾ *Ibid.*, vol. II, pp. 61-2.

strare il modo essenziale di mutare che possiede la materia artistica: «sembrano qui presentarsi tre diverse possibilità: colore come principio rivelatore della forma, come puri accordi o come contrassegni delle cose. Per dividere una superficie da un'altra mi basta colorarla diversamente. Mi oriento in tal modo sulla costruzione della forma. Il colore così adoperato non mi indica la cosa; non fa altro che elevare, che staccar via dal resto la forma di essa. Come conseguenza di questo principio, il colore [...] è qui solo in funzione della precisazione della forma, senza introdurre nessun altro piano di esistenza, senza tentare di attrarre su di sé l'attenzione. Gli spettano in tal modo altri compiti che nell'uso puramente tonale o nella funzione come colore di una cosa. In quest'ultimo caso, esso è condizionato dal contenuto materiale, è vincolato oggettivamente, e non dal principio di favorire delle chiare separazioni formali, di separare ciò che è formalmente estraneo o di unire ciò che è affine. E qui di nuovo appaiono diverse possibilità: o si tratta di colori locali – i veri e propri colori delle cose – o dell'insieme della visione coloristica, in cui mi si presenta un complesso in una determinata situazione [...] Il principio della suddivisione conosce, dunque, solo le forme delle cose, quali i colori che le fanno risaltare; il principio della colorazione delle cose cerca di adeguarsi a singoli oggetti o a complessi di oggetti. Su ciascuno di questi principi si fonda una maniera artistica regolata da proprie leggi, che abbraccia un campo ben determinato ed esige di essere considerata da uno speciale punto di vista» ⁽²⁵⁾.

Questo passo lascia vedere in modo concreto quali possono essere i rapporti tra materiale e piani di esistenza.

Altri problemi intanto sorgono, dimostrativi dell'importanza del materiale nell'oggettività dell'arte e della sua autonomia come elemento di questa, quali quello dei limi-

⁽²⁵⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 34.

ti imposti da ciascun materiale e quello delle possibilità di associazione in modo che l'uno cominci dove l'altro incontra i suoi limiti (parola e musica nel dramma).

Quanto all'autonomia, c'è un punto esplicito nell'opera dell'Utitz: «Il materiale artistico possiede delle leggi obbiettive che l'artista persegue e che non sono da intendersi dal punto di vista della creazione»⁽²⁶⁾. Esso ha una legalità fondamentale. Ed è a questo punto che si pone la questione del rapporto tra il materiale e la tecnica.

L'Utitz si pone davanti uno strano dilemma al quale poi preferisce non rispondere. «Se sorgono opere d'arte dallo spirito del materiale o se l'osservazione di P. Behrens forse colpisce il giusto – che mai la scoperta di una tecnica ha dato luogo a una figurazione d'arte, ma questa sorge dallo spirito del tempo e che sempre una volontà di figurazione ha trovato la tecnica che le appariva necessaria – su questo punto non è consigliabile nessuna decisione»⁽²⁷⁾.

Ma tale contrapposizione in realtà non esiste: è vero che una nuova tecnica porta con sè una nuova figurazione d'arte come è vero che la volontà di figurazione piega quasi sempre la tecnica sopra nuove strade.

S'è già visto che la storia delle tecniche mette in rilievo la reciprocità dell'azione che corre tra volontà espressiva e tecnica d'espressione. Un'innovazione nel campo di una particolare tecnica può venire tanto dall'esigenza formale quanto dal materiale. Sotto questo riguardo può darsi che da una materia già nota vengano ricavate risonanze ancora inesplorate o che la novità espressiva venga dalla combinazione armonica di diverse materie note così da creare linee ed accordi inediti, od addirittura che tutto un sistema nuovo di forme nasca dall'uso di

⁽²⁶⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 64.

⁽²⁷⁾ *Ibidem.*

una materia del tutto ignorata ancora e pregnante di suggerimenti stilistici.

In ogni caso, il materiale presenta una sua legalità. L'Utitz spesso lo riconosce, sfiorando il problema della tecnica, quando scrive:

«Nè sorgono opere d'arte da una penetrante conoscenza del materiale, nè è vero il contrario, ma solo ciascuna opera d'arte deve avere il suo materiale ed è perciò condizionata dalle proprietà e peculiarità di esso. Perciò la tecnica, il processo di elaborare una cosa secondo un dato fine, non va nè troppo sminuita nè troppo esaltata: essa è, in ogni caso, qualcosa di fondamentalmente diverso dalla legalità artistica di un materiale. Questa legalità serve a riconoscere il materiale nell'essere dell'arte» ⁽²⁸⁾.

Riconosciuta la legalità del materiale, compare anche di sfuggita il riconoscimento di una legalità della tecnica. Ma quando s'è detto che essa è fondamentalmente diversa dal materiale ed è «il processo elaborativo di una cosa secondo un fine dato», s'è detto ancora poco.

Resta infatti da vedere in qual senso questo processo può dirsi autonomo e dove può dirsi determinato nel suo sorgere. L'Utitz non presenta un esame preciso di tale problema. Egli ha dedicato capitoli di alto interesse alle diverse facce dell'obiettività artistica, ma nessuno riguarda in modo diretto la tecnica.

Egli ne avverte però l'importanza quando scrive: «Un altro fraintendimento voglio energicamente respingere: e cioè il sospetto che noi sottovalutiamo tutta la parte tecnica dell'arte o stimiamo poco quel lavoro manuale a cui tutti gli artisti non si stancano di richiamarci, sotto il quale gemono e sudano, e che pur li riempie di soddisfazione» ⁽²⁹⁾.

Ma la frase estremamente generica dimostra come il problema non fosse teoreticamente avvertito e pare che la

⁽²⁸⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 232.

⁽²⁹⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 229.

posizione assunta non permettesse le stesse solide garanzie che poteva dare nel problema del materiale o nel problema del valore d'arte.

Egli non affronta la complessa totalità del problema della tecnica come mondo di leggi.

Ha riconosciuto una legalità della materia, l'abbiamo visto, ma non ci ha spiegato chiaramente in che cosa consistono i termini di questa legalità; e probabilmente se egli avesse approfondito questo punto si sarebbe trovato a dover operare una distinzione fra determinismo materiale e legislazione tecnica e si sarebbe allora incamminato sopra un'altra strada.

Invece, vide la tecnica nei suoi lati esterni, nella sua forma più appariscente di lotta col materiale, senza per altro vedere che all'interno di questa lotta agiscono intere sistematiche di leggi coordinative che fondano la concreta oggettività del fatto artistico.

Si parla, infatti, delle leggi della materia: «Tutta la lotta con la materia e con le leggi che le sono proprie, la spinta che nasce da essa, i bisogni e le gioie che da essa nascono per l'artista, costituiscono il fondamento della sua essenza»⁽³⁰⁾. Ma chiaramente si vede che, in questa lotta, l'occhio dell'Utitz va dalla materia al soggetto senza fermarsi a indagare, a frugare la zona mediana, dove si tessono quelle trame del mondo tecnico che le esigenze da una parte e le risposte a queste esigenze dall'altra parte vengono creando.

Sono messi di fronte il materiale e l'artista in modo diretto ed immediato. «Talvolta la lotta con la materia trascina l'artista – anche questo è un rischio – tal'altra la materia gli si drizza contro; ciascun uomo d'azione ha da lottare con un materiale per ottenere l'effetto desiderato, il maestro con l'anima dei fanciulli, il banchiere con tutto l'intrico dei rapporti economici»⁽³¹⁾.

⁽³⁰⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 230.

⁽³¹⁾ *Ibidem.*

Ecco la materia nei suoi punti estremi di incentivo e determinativo della creazione da una parte e di ostacolo alla creazione stessa dall'altra.

Punti che rimangono molto oscuri se non vengono chiariti alla luce di processi che appartengono, e vi appartengono come un tutto organico, alla sfera della tecnica.

Dall'altra parte, quel che l'artista opera, come immerso nella sua esperienza di lavoro artistico, è il prolungamento necessario della sua esperienza, un continuo passaggio dall'uomo all'artista. «Ma ciò che l'artista sperimenta nel suo materiale è già un'esperienza in se stessa, di modo che il passaggio dall'esperienza all'organizzazione di parole o colori è una via e non un balzo. Questa forma di esperienza si chiarisce per mezzo del continuo, incessante lavoro sul materiale, per mezzo dell'ininterrotto esercizio a trattarlo. A buon diritto, perciò, molti studiosi dell'arte hanno ripudiata la sentenza di Lessing, che Raffaello avrebbe potuto essere il più grande genio pittorico anche se fosse nato senza le mani (G. E. Lessing, *Emilia Galotti*, atto I, scena IV)»⁽³²⁾.

Ma l'affermazione non spiega ancora nulla. I problemi che le si affollano intorno sono circondati da punti interrogativi senza risposta.

Rimane, tuttavia, l'affermazione della necessità della tecnica esterna: l'artista ha la sua vita nell'azione pratica in cui concretizza la sua espressione e, in quanto artista, questa è la sua condizione: «Anche Max Dessoir asserisce la dipendenza della creazione dall'espressione. Il pittore che fosse costretto a tirare le sue linee e a stendere i suoi colori solo col pensiero dovrebbe abbruciarsi, distruggersi internamente. Se ha i quadri già pronti nel suo spirito – per quanto io non voglia approfondire se poi nel dipingerli non diventino del tutto diversi e se effetti-

⁽³²⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 231. Cfr. anche nota 7 di questo capitolo, dove già riportammo il passo lessinghiano, identicamente citato in precedenza dal Dessoir.

vamente essi sono già pronti nello spirito – egli deve dipingerli per liberarsi, perchè proprio questo dipingere è la sua vita...»⁽³³⁾.

Ancora una volta le affermazioni dell'Utitz, pur essendo spesso elaborate e recise, presentando un contorno generico, al di là del quale, nell'ombra, continua l'agitarsi dei problemi che chiedevano di esser portati alla luce.

Maggior lume sembra venire da un esame del rapporto tra gusto e tecnica che, nella sua conclusione, offre un'impostazione più chiara al problema della tecnica.

Per l'Utitz il gusto non è tutto l'artista, poichè, come abbiamo visto, l'artista viene concepito soprattutto nel momento che agisce per la sua espressione pratica, in lotta con la materia. «Il buon gusto non basta a forgiare l'artista, in quanto gli manca lo sfogo espressivo nel senso dell'opera d'arte»⁽³⁴⁾. Un uomo di gusto potrà sempre essere un ottimo intenditore d'arte o un magnifico critico, ma, per divenire artista, deve imparare il lavoro sulle materie.

Quindi non è il gusto che può giustificare la tecnica, ma solo questo *dovere*, che l'artista possiede intrinseco alla propria natura, del creare oggettivamente.

«Con Max Liebermann asseriamo, però, che la tecnica non è da intendersi come un'abilità di gusto, ma deve essere l'espressione del sapere e del volere artistico, deve cioè essere individuale. Altrimenti ha solo un valore decorativo»⁽³⁵⁾.

Dunque si danno tante tecniche quanti individui. Un mondo della tecnica in sè non esiste. Si potrebbe dire che è l'esperienza stessa del soggetto-artista che si cerca le sue vie volta per volta, nel più assoluto particolarismo inventivo.

⁽³³⁾ *Ibid.*, vol. II, p. 233.

⁽³⁴⁾ *Ibidem.*

⁽³⁵⁾ *Ibidem.*

Che è pur vero; ma come si spiegano allora le scuole, come si spiegano gli stili, che pongono in relazione diretta il gusto di un'epoca e la sua esperienza artistica, in architettura, in scultura, per così lunghi periodi di tempo, attraverso la multiforme varietà degli artisti?

Come si spiegano gli stessi generi?

Noi abbiamo già visto raggrupparsi sotto questi problemi le grandi leggi della tecnica. Vi è certo un mondo determinabile di leggi generali della tecnica che sono molto al di là della semplice soluzione individuale sul piano della singola opera.

Ma l'Utitz, come abbiamo già rilevato, ha l'occhio solo al soggetto ed al materiale e per questo la tecnica gli si viene necessariamente sfumando come una pura funzione, un puro servizio dell'atto creativo; proprio là dove essa avrebbe dovuto diventare il processo stesso di espressione pratica, di creazione concreta, identificandosi in questo punto con l'arte stessa nel suo farsi.

«Tutta la tecnica è a servizio del procedimento artistico ed ha propriamente il compito di liberare una determinata esperienza attraverso l'opera d'arte e di portarla con questo processo alla sua esplicazione; può quindi essere valutata solo da questo punto di vista. Una tecnica assoluta non esiste: una tecnica in sè è maniera sprovvista di spirito. Ma essa sta sempre in relazione con un atto creativo individuale, con le leggi proprie di ogni singola opera d'arte»⁽³⁶⁾.

E l'errore è in quel far della tecnica un «servizio», un'ancella pronta e rispettosa a non si sa quale esperienza da liberare.

Un'esperienza interna da liberare, da esprimere può anche esser considerata; ma non si dà qui l'esperienza internamente compiuta e là il processo tecnico-formale come puro strumento di questa liberazione. L'Utitz stesso avverte che la fenomenologia dell'atto artistico è costi-

⁽³⁶⁾ *Ibid.*, vol. II, pp. 235-6.

tuita da un processo continuo di esperienze *in fieri*; ma quando distrugge la «tecnica assoluta» combatte e distrugge un fantasma inesistente la cui apparizione è suscitata precisamente dalla concezione strumentalistica della tecnica. Per cui, volendo dare alla tecnica agile corso, altro non resta che polverizzarla nei singoli gesti individualizzati dell'opera di ogni artista.

La tecnica non è una relazione esteriore e meccanica che si applica ad un'esperienza già data, ma il compiersi stesso dell'esperienza, il processo di questo compimento.

Sempre l'Utitz s'aggira intorno a questo nodo centrale della tecnica, ma per averlo considerato nell'aspetto di esteriorità strumentale egli ha ritenuto come non pertinente alla ricerca dell'obiettività artistica il processo stesso di questa obiettività, vale a dire proprio la tecnica.

I limiti della ricerca dell'Utitz rimangono quelli dell'obiettività psicologica. Di là da questi limiti rimangono le condizioni dell'obiettività naturale e storica e quindi il pianificarsi ed intersecarsi dei progetti e dei risultati di esperienza che vanno a compiersi nell'opera artistica.

Per questo l'Utitz può scrivere:

«Ma la relazione essenziale con la tecnica sta nella nostra formulazione: giacchè come potrebbe l'artista oggettivare ciò che di una rappresentazione, mirante ad un'esperienza sentimentale, lo colpisce, e riempire con esso il suo più intimo modo di essere, se non appunto con i mezzi della tecnica? Come egli se li appropria e come li maneggia, non è qui considerato: ma qui devono stare per realizzare il suo volere ed in modo che essi siano perfettamente aderenti a questo volere... La sua esperienza più sua è il modo di creare [...] Tutto si dirige verso una figurazione oggettivata che agita un sentimento. Le espressioni "pieno di sentimenti" o "che porta sentimenti" sarebbero qui espressioni di poco conto, perchè anche quello che dice un dilettante può essere completamente illuminato dal suo sentimento, ma egli non lo oggettiva e

non è legato alla *Gestaltung*. In conseguenza, un artista deve essere un perfetto tecnico»⁽³⁷⁾.

Dove il rilievo dato ai fatti di tecnica è del tutto accidentale ed appena constatato sull'esperienza comune, non intrinsecamente analizzato e verificato.

Parrebbe che sia da ritenere come cosa ovvia e di nessuna importanza scientifica che l'artista debba essere un perfetto tecnico e che la tecnica debba considerarsi tutta assorbita nella formatività come in un atto semplice, così come cosa ovvia fosse da ritenere che ciò che distingue il semplice dilettante di sentimenti dall'artista è precisamente la capacità di elaborazione tecnica.

In realtà, non ci si avvede che l'evidenza di tali proposizioni, oltre ad essere scarsamente ovvia, cela problemi di essenziale interesse per la comprensione dell'arte, tanto da lasciar trasparire di nuovo una conclusione sul rapporto arte-tecnica, che fa di questa la struttura caratteristica ed essenziale del mondo artistico. Ma se questo appare per un certo aspetto implicato nel pensiero dell'Utitz, per un certo altro aspetto non va dimenticato che questo non permette che si parli di una sfera autonoma di leggi tecniche e che perciò questo rapporto diventa una pura relazione fittizia che si crea di volta in volta "in occasione", così da ridurre la tecnica ad un'ancella servizievole, tutta prontezza e premura, ma senza una propria personalità.

Dallo studio dell'obiettività artistica, dunque, approfondendo il concetto di materiale come introduzione al concetto di tecnica, è risultato che, se si può concludere per una legalità della materia, del tutto impregiudicato ed esterno rimane il problema della tecnica; la quale, perciò, non solo viene a mancare di una sua sia pur relativa autonomia di movimenti, ma ogni volta si fa in un gioco di risposte tra stati del soggetto e determinismi della

⁽³⁷⁾ *Ibidem.*

materia, diventa un puro sistema di relazione che si solleva, cade, s'accende, si spegne, qua e là, senza una coerenza interna che la rinsaldi sulle posizioni conquistate e ne permetta l'evoluzione organica, così che il nuovo si inserisca sul vecchio e formi un tutto compatto e pronto ad ulteriori accrescimenti, perfezionamenti, svolgimenti, come in realtà accade, secondo quello che nelle parti precedenti s'è dimostrato.

Ed è strano che colui che ha cercato di porre su basi tanto solide l'oggettività, in tutta la sua massiccia ricchezza, del mondo dell'arte, abbia lasciato cadere così malamente questo problema.

Bisogna però dire che, date le premesse psicologiche e l'immaturità stessa, allora, del problema della tecnica, questo non poteva che restare alle porte dell'indagine. Forse anche la preoccupazione dell'Utitz era unicamente di stabilire le condizioni statiche dell'essere d'arte (i cinque punti che prima son stati brevemente riassunti). La statica dell'oggettività ci viene infatti convincentemente spiegata dinnanzi agli occhi, ma bisogna anche dire che, accanto a queste considerazioni oggettivistiche, è necessario porre anche l'esame della dinamica delle condizioni obiettive; e ciò convincerà del fatto che, quando si sia riusciti ad immobilizzare separatamente questi momenti oggettivi, un gran passo è stato fatto, ma si è solo a mezza strada. Poichè è necessario, in un secondo tempo, strapparsi dal fascino di tale immobilità e riportarsi lontano, da dove si possa considerare di nuovo l'azione e la vita, e guardare queste condizioni dell'essere dell'arte mentre si muovono liberamente in una dinamica degli scambi di azione in cui l'arte sostanzialmente, esistenzialmente, consiste ed in cui la tecnica consiste, sino a riprovare la proposizione che la tecnica è l'arte stessa nella sua dinamicità operativa.

Vi è ancora un ultimo punto, però, sul quale è necessario richiamare l'attenzione, prima di abbandonare questo

pensiero che è tra i più tipici ed interessanti della generale Scienza dell'Arte.

La generale Scienza dell'Arte è un movimento separatista.

Si propone, infatti, che la nuova scienza si stacchi dall'estetica e si faccia indipendente da questa. Ciò vuol dire che essa deve possedere oggetti e metodi propri.

Bites-Palevitch, criticando questa posizione, diceva che, in fondo, l'Utitz stesso non può fare a meno del Bello, che la concezione che l'Utitz ha dell'estetica è troppo limitata e che la Scienza dell'Arte si chiamerà ancora Estetica, un'Estetica dilatata che implicherà anche i risultati di questo movimento della Scienza dell'Arte ⁽³⁸⁾.

In realtà, non solo non è affatto inconcepibile, ma già è in atto, una Scienza dell'Arte che si viene a poco o poco costituendo in modo autonomo come scienza delle strutture obiettive dell'arte, considerate nella loro staticità perfetta e risolte in sistema di leggi, considerate ancora nella loro dinamicità elasticissima e dominate da una sistematica ritornante di relazioni, da nessun altro punto di vista che da quello della realtà artistica.

Da ultimo, si può ancora accennare a qualche altro tentativo compiuto dagli studi estetici nella direzione della Scienza dell'Arte.

Anzitutto va ricordato qui il lavoro, già citato, di Antonio Horta Osorio. Egli presenta, nella sua *Psychologie de l'Art* (Lisbona, 1946), un tentativo di trattato scientifico sui fatti artistici secondo un metodo logico-sperimentale esplicitamente richiamato da Pareto. La ricerca di «rapporti costanti» o leggi viene condotta nell'immenso mare dei fenomeni artistici sul presupposto che l'adattamento biologico genera l'esperienza, la quale, come esperienza dell'esperienza, si costituisce in leggi e si offre già come

⁽³⁸⁾ Milda Bites-Palevich, *L'esthétique allemande contemporaine*, Alcan, Paris, 1926, pp. 199 e 304.

metodo di sè e del proprio sviluppo. Le leggi, si intende, valgono come ipotesi più o meno probabili e più o meno approssimate. Per cui lo sperimentale si oppone non tanto al metafisico (che è il non ancora sperimentato, semplicemente) quanto a ciò che è verbalismo e non senso, cioè a quel tipo di discorso che ha svagato e reso inconsistenti, acquose, quasi tutte le estetiche del Bello.

Il problema, l'oggetto dell'osservazione non è il Bello, ma i fatti artistici che l'Osorio distingue in: a) opere, b) sentimenti dell'artista, c) sentimenti dello spettatore.

Non è il caso di seguire ora tutta la farraginosa quanto pazientissima fatica dell'autore nell'ordinare la massa sfuggente dei problemi e dei casi, dei particolari. Anche perchè il problema della tecnica è anche questa volta scarsamente sentito e quasi per nulla analizzato, se si eccettuano le osservazioni che già nella terza parte abbiamo rilevato.

Rimane, tuttavia, questo dell'Osorio, un tentativo abbastanza imponente, quasi ovunque metodologicamente scaltrito, pronto a scartare il pericolo di definizioni reali o d'essenza per assumere punti di vista referenziali, con una metodologia psicologica tendenzialmente behaviorista, forse tutt'ora tenuta all'ancora da qualche ingenuità positivista circa l'osservabilità dei fatti, ma tale, per la sua fondamentale salute empiristica, da far rimpiangere che i fatti del ciclo tecnico-artistico non siano stati più attentamente osservati ed isolati.

Molti altri tentativi si potrebbero seguire o proposte ed abbozzi, che muovono in questa direzione scienziata ⁽³⁹⁾ ma, per quanto ci risulta, in nessuno il problema della

⁽³⁹⁾ Tra questi si può accennare agli studi di Matila C. Ghyka sulle proporzioni nella natura e nell'arte (già da noi ricordati), di Pius Servien sulle misure e sui ritmi della poesia e sui concetti di caso e di probabilità nell'atto della scelta (*Hasard et Probabilités*, Presses Universitaires, Paris, 1949); si possono ancora richiamare, a scopo di documentazione,

tecnica artistica esce dalla comune formulazione strumentalistica e sempre lateralissima in cui genericamente è stato visto.

Per quanto riguarda l'Italia, accenneremo ancora ad uno studio che, come spesso avviene, giunge all'analisi dei fatti artistici da altro campo di scienza. Si tratta della ricerca che Marcello Boldrini, dal punto di vista di un'indagine rigorosamente statistica, ha condotto recentemente ⁽⁴⁰⁾.

Egli riprende un motivo antico degli studi statistici, quello di dare una classificazione scientifica di un certo gruppo di fenomeni morali o comunque oggetto di discipline noumeniche. «Siccome le opere letterarie sono fenomeni classificabili, come tutti gli altri, nulla vieta che se ne occupino, insieme con l'estetica, la critica, la storia della lingua, la filologia, ecc., anche le discipline statistiche. E siccome anche in questo campo la pratica precede la grammatica, non hanno gli studiosi aspettato che la teoria li giustificasse per cominciare a frugare poemi e prose, senza la speranza o, almeno, senza la possibilità di scoprirvi bellezze non rilevate dall'esame qualitativo ma con la certezza di mettere in luce regolarità precluse a chi scarta, dalla sua officina, lo strumento statistico» ⁽⁴¹⁾.

Il Boldrini ci rinnova cioè l'importante questione del valore delle «Statistiche letterarie». Egli analizza e scom-

certi curiosi tentativi (che si possono rilevare scorrendo gli *Actes du Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, Alcan, Paris, 1937), di fondare una vera e propria fisiologia dei fatti estetici (Borissavlievitch, di Belgrado) e di far dell'estetica una biologia autogenetica e filogenetica (Verschraeghen, di Bruxelles) o addirittura una botanica.

⁽⁴⁰⁾ M. Boldrini, *Le statistiche letterarie e i fenomeni elementari nella poesia e Tendenze ed individualità nella poesia italiana moderna sotto l'aspetto fonetico-statistico*, "Contributi del Laboratorio di Statistica", Milano, 1948.

⁽⁴¹⁾ *Ibid.*, p. 4.

pone nei loro fonemi elementari due composizioni poetiche dell'Alfieri e del Manzoni e giunge alla conclusione che l'impiego di tali fonemi da parte del poeta è del tutto casuale «per quanto riguarda la fisiologia della loro emissione», mentre si determina un controllo artistico «nei riguardi del suono che producono». Questo controllo artistico, costituitosi su «preferenze – certamente non casuali – nell'impiego dei fonemi elementari», riguarda direttamente ciò che già s'è indicato come una serie di passaggi della tecnica interna e pone il problema di un incontro, sopra un medesimo terreno metodologico, tra le fenomenologie della tecnica artistica e gli studi di scienza statistica.

Il secondo e più ampio saggio del Boldrini riconferma, attraverso un'attenta analisi dei testi di quindici poeti italiani contemporanei, l'originale uso tecnico dei suoni elementari da parte del poeta, preoccupato non già della fisiologia di emissione, ma dall'effetto musicale, lasciando aperto il problema, per una Scienza dell'Arte interessantissimo, «se uno stesso poeta usa con probabilità costanti i fonemi elementari, qualunque sia l'epoca della vita, il contenuto e la forma dell'opera d'arte che crea (e ciò in forza di disposizioni puramente fisiche) oppure le varia, col mutare delle circostanze, del *pathos*, dell'ispirazione, ecc. (valendosi di un qualche meccanismo in cui entra la coscienza)»⁽⁴²⁾.

Bastan questi cenni a prospettare qualche linea del quadro complesso di una possibile scienza della tecnica artistica.

Un incontro di scienze, che oggi operan di necessità divise, non v'è dubbio che sia auspicabile perchè si possa avviare un controllo dei fatti artistici. Si tratta di sorprendere questa fisicità del linguaggio (nel senso in cui i fisicalisti, ed in particolare il Neurath, ne parlano) come una serie di fatti che, per la loro identità spazio-tempo-

⁽⁴²⁾ *Ibid.*, p. 62.

rale con i fatti fisici, possono essere ugualmente osservabili e descrivibili.

Considerata l'arte questa vasta manipolazione produttiva di segni variamente materiali, la struttura linguistica intersensuale ed intersoggettiva essendo posta come la struttura stessa omogenea al farsi della realtà, la Scienza dell'Arte si pone come l'unità finale di ogni processo scientifico.

Di tutti questi elementi deve tener conto l'avvenire di una Scienza dell'Arte.

CONCLUSIONI ALLA QUARTA PARTE

Nelle conclusioni alla terza parte accennavamo, in chiusura, all'esigenza di spiegare l'arte nelle sue strutture obiettive come ad un'esigenza insita nel mondo moderno e generata dalla stanchezza di rimanere fermi, quasi immobili ormai, sulle vecchie posizioni dell'estetica soggettivista.

La stessa arte contemporanea, sempre più decisamente orientata dalle polemiche di avanguardia a far scienza di se stessa, a presentarsi come autocoscienza di proprie strutture anzichè come mossa potenza di narrazione o vivente plastica di discorso, di stile, con l'espore in modi sempre più nudi ed aggressivi la propria ossatura, avviava il discorso dell'obiettività strutturale e spingeva a posizioni epistemologiche. Abbiamo visto che i primi moti della *Kunstwissenschaft* riflettevano polemiche dei contemporanei moti espressionistici ed astrattistici. Si dirà che se mai vi fu arte violentemente e qualitativamente soggettivistica, questa fu l'espressionismo. Certo, anche per gli espliciti richiami, già notati, della *Kunstwissenschaft* all'espressionismo, l'uno e l'altro movimento nascevan nell'aria di quel principio di secolo tirandone i medesimi succhi rivoluzionari. E circa il soggettivismo è questione d'intenderci. Poichè accanto ad una tematica romantica di un esasperato soggettivismo dovuto alla compressione esterna ed alla rivolta interiore dell'individuo, in realtà si muoveva una polemica di strutture tecnico-formali, di oggetto e di stile, che potevano risolversi,

e infatti spesso si risolsero, in oggettivismo, in realismo, in platonismo, nel non-figurativismo sensibilistico o addirittura nell'astrattismo matematizzante (come già s'era rilevato nell'*Introduzione*).

Ancora una volta, dunque, era l'azione pratica, l'arte attiva che rompeva verso nuove strade anticipando la teorizzazione estetica. Frattanto, però, non si poteva non accorgersi di questo emergere prepotente di strutture obiettive dall'interno della più segreta vita dell'operare artistico, e veniva con ciò diffondendosi il sospetto, se non il convincimento, che l'arte avesse una sua realtà oggettivamente libera e fondamentale, le cui strutture erano state tentate qua e là isolatamente, ma che nel loro complesso erano ancora non descritte, non scientificamente analizzate. Rivelava, cioè, l'arte, una sua complessità obiettiva che urgeva spiegare e verso di quella si diressero i movimenti della nuova estetica.

Fu allora che alcune voci isolate che avevano già nel passato parlato di una possibilità di fondare una nuova scienza estetica vennero riprese, e si credette giunto il momento di orientare gli studi sull'arte verso un deciso carattere epistemologico.

La ricerca circa l'emergenza e il configurarsi di una coscienza scientifica e filosofica del problema della tecnica artistica si era rivolta con molte speranze, iniziando la quarta parte, ai movimenti appunto derivati da questa esigenza epistemologica. Le conclusioni purtroppo sono, a questo punto, pressochè negative circa i risultati ottenuti. La tecnica artistica non ha, evidentemente, avuto la parte di primo piano che le spettava sia negli abbozzi di scienza estetica (Souriau), sia negli scritti di generale Scienza dell'Arte (Dessoir o Utitz). Rimane la positività dei tentativi compiuti, delle strade aperte, degli stessi vicoli ciechi tentati e abbandonati, rimane un lavoro paziente di esplorazione compiuto perchè altri procedano più innanzi nella ricerca. Il nascere di una scienza è un

parto faticoso, quasi sempre a carattere collettivo e plurisecolare.

Tenendo conto di questo, diciamo anche che qualche risultato di un certo rilievo deve, proprio in questo campo, dirsi acquisito. Ed il primo e più importante ci sembra questo: mai prima di questi studi epistemologici, forse, il divario empirico e teorico tra artistico ed estetico era stato portato a più chiara coscienza. Tutto questo, e s'è qui più volte ripetuto, assume un'importanza fondamentale, dal punto di vista del metodo, per il rilievo fenomenologico della tecnica artistica.

Difatti, la separazione, di principio oltre che di fatto, dell'estetico dall'artistico, permette di isolare nell'artistico una struttura obiettiva dell'azione naturale e comportamentistica in quanto considerata dal punto di vista del fine ovvero del compimento. Ben s'intende che ogni compimento è *questo* compimento e non un assoluto compimento. Vale a dire una coordinata risoluzione delle forze di un determinato campo (determinato sempre in modo fluido, cioè bloccato in ipotesi da una spazio-temporalità che si costituisce in un avvenimento) secondo il comporsi – tecnicamente “avvenuto” – delle spinte e delle intenzionalità qui giunte ad accavallarsi.

Ma dovremo affrontare nella parte seguente gli sviluppi di questa posizione. Fermandoci dunque, per ora, a queste considerazioni, torniamo all'esame dei problemi offerti dalla tendenza epistemologica.

Questa tendenza s'era già affacciata con concrete proposte e con forme sempre più urgenti nei primi lustri del nostro secolo, sotto la spinta dei moti stessi dell'arte, delle nuove poetiche polemiche, dei movimenti delle scienze. E già aveva discusso e figurato tentativi di metodo e di ricerca nella nuova direzione. Così s'è visto, in Francia, l'abbozzo di un metodo “genetico” col Basch, inteso come applicazione del metodo sperimentale e storico, descrittivo e non normativo, ai fatti artistici, nell'uso stesso che di questo metodo si fa quando lo si applica

ai fenomeni organici, psicologici e sociali, e di come la tecnica entrasse nel progetto di una Scienza dell'Arte semplicemente come «tecnica delle arti (belle)» e come tale ne costituisse uno dei possibili capitoli. Evidentemente non ci si era ancora accorti della vastità d'orizzonte naturale e culturale implicito alla concezione della tecnica, eppure era già notevole il fatto che essa acquistasse diritti di cittadinanza in un campo di ricerche dal quale l'estetica dei filosofici disdegni sempre l'aveva accuratamente esclusa.

Sempre in Francia, s'è visto ancora come nel Valéry emergesse una configurazione già più precisa e più vasta dell'operare tecnico, come di un'azione che, sull'infinito possibile di un campo oscuramente naturale, tutto lampeggiante di effimere domande e di veloci ammiccamenti, lancia la rete della figurazione, lega i punti in forme e sembianze, sferza le creste dell'onda spazio-temporale, facendo gemere il possibile e l'arbitrario fino a che si consegnano in autonecessità e perciò in libertà. In questo senso, la tecnica appare come un gruppo serrato di risposte all'indeterminazione in cui si vagheggia il possibile naturale. La tecnica delle arti non è che un caso, sia pure il caso umanamente più alto e specificato, dell'azione con cui la natura si costruisce. La risposta nasce sulla domanda, il rosso chiama il verde, l'aranciato il blu, per la legge dei complementari. Ma non è tutto. L'intelligenza dell'uomo costruttore ritorna sul corso delle cose, dice Valéry, ed interviene sul caos facendosi architettura di una nuova unificazione cosmica. Questi atti dell'uomo (la tecnica delle arti in quanto specificamente umane) non sono altro dall'atto autocostruttivo della natura e sono, di fronte a questo, solo apparentemente in contraddizione. Secondo quanto sottilmente già ebbe ad osservare Enzo Paci, in Valéry «La natura e l'atto costruttore si muovono nell'unità di due tempi che solo l'analisi può distruggere. La natura è tutta intera e compatta in ogni sua forma, tuttavia, nell'atto nel quale si crea, si differenzia ed orga-

nizza la propria disuguaglianza. Nell'interno della sua stessa unità essa distingue incessantemente, per ordinarsi nella distinzione, fino alla separazione finale della materia e dello spirito, della natura in sè e dell'uomo. È stata questa l'opera del mitico Demiurgo platonico che dall'uguaglianza originaria del caos ha tratto tutte le distinzioni, organizzando la differenziazione. Ora, come il Demiurgo si trovava di fronte al caos, così l'architetto si trova di fronte a materiali separati che debbono essere riuniti: egli è il reciproco del Demiurgo. Tuttavia, il mito del Demiurgo è appunto un mito, in realtà la natura si differenzia e insieme si riunisce, si distingue e insieme riconquista la propria unità, si perde e continuamente si ritrova, proprio come la danzatrice Athikte. L'architetto è uno dei momenti della natura, il momento nel quale la natura si ricostruisce, perciò la sua opera è strettamente legata all'altro momento, all'opera del Demiurgo differenziatore. Egli comincia nel punto nel quale il Demiurgo si è fermato, prosegue l'autocostruirsi della natura, è l'atto con il quale la natura, nell'uomo, costruisce se stessa».

Ritornando a considerazioni di metodo, s'è visto ancora apparire, con il Lalo, un diverso tentativo di organizzare l'enorme vastità e varietà degli oggetti da comprendersi sotto il cerchio di un'indagine scientifica dei fatti artistici. Proponeva, il Lalo, un relativismo metodologico di dubbia consistenza che non è il caso qui di esaminare; per quanto ci riguarda, invece, possiamo dire che acquista rilievo, nella configurazione che andiamo tracciando della tecnica artistica, l'osservazione circa la transvalutazione delle condizioni anestetiche, che generalmente la vita presenta, in condizioni estetiche, che verrebbe precisamente a costituire il movimento essenziale e caratteristico della tecnica. Ed ancora acquista rilievo l'osservazione che le strutture della tecnica nascono come interrelazione "polifonica" tra tutte le condizioni esteti-

che e anestetiche di una vita organizzata in natura e in società.

S'è poi particolarmente insistito, dopo questi preamboli, sulle posizioni del Souriau, da un lato, come tipico rappresentante, di una direzione epistemologica caratterizzabile come l'obiettiva scienza estetica delle forme, ai confini della metafisica; e sulle posizioni della *Kunstwissenschaft*, dall'altro lato, come il più tipico e più vasto orientamento sino ad oggi compiuto nella direzione di un'autonoma, cioè fiedlerianamente non estetica, Scienza dell'Arte.

Per quanto riguarda il Souriau, s'è rivelato che in questo tentativo, condotto con rigore, di oggettivare una coscienza epistemologica del problema estetico, trascurando lo sfondo artistico sul quale si staglia il rapporto forma-materia, rimane difficile evidenziare un sicuro profilo della tecnica artistica, anche per la scarsa importanza e la frammentarietà occasionale in cui tale problema viene tenuto nel corso della ricerca. S'è potuto così vedere ancora una volta, sia pure di sfuggita, una concezione della tecnica come atto tetico o instaurativo delle cose compiute in dipendenza di un'universale e naturale attività instauratrice: ed ancora una volta s'è potuto vedere emergere la distinzione, già altre volte comparsa, tra arte e industria, cioè tra tecnica artistica e tecnica meccanica o tra tecnica senz'altro e tecnica decaduta (come diremmo noi) ed infine riapparire, dal mezzo di questa distinzione per cui l'arte si fa tecnica elastica ed inventiva di là dalle anchilosi delle precettistiche normative e delle mere strumentalità ripetibili, la concezione, pure già evidenziatasi precedentemente, della tecnica pura od interna quale saldarsi automatistico e progressivo di intere serie di passaggi comportamentistici. Nel formarsi percettivo e attivo di complessi segnici, riassuntivamente validi per orientare le trame e le successive impalcature di ogni operare costruttivo, si poteva infatti distinguere il processo stesso della tecnica

interna di fronte alla materia e nei suoi dialettici travasarsi in tecnica esterna, per ritornare in se stessa. Il punto di novità nella descrizione che qui s'è avuta è costituito dal particolare disporsi della tecnica interna, come desiderio di sè e della cosa, nell'atto di trapassare nei moti della tecnica esterna e di mediare così, in questo stesso atto, l'infinito possibile e la puntualità esistenziale del presente.

La tecnica come libertà e come unità-mediazione, in ogni punto dei piani esistenziali: ecco quanto si sarebbe potuto profilare alla confluenza dei raggi di questa ricerca, là dove il problema tecnico fosse stato posto al centro.

Ma, ripetiamo, tale ricerca aveva da porre il castello d'impalcatura per una scienza estetica concepita quale scienza platonizzante delle forme e non fece gran caso all'artisticità in se stessa dinamicamente considerata, così da lasciar tra le quinte, pur tra tanti fecondissimi suggerimenti, una volta di più il problema della tecnica con tutta la parte che questa avrebbe potuto e dovuto recitare.

In un secondo capitolo, ci siamo allora risolti ad esaminare alcuni punti della vasta rete di ricerche dovute agli studi della *Allgemeine Kunstwissenschaft* in Germania.

Ci siamo diffusi in questa parte a riconoscere quale fondamento la tecnica artistica avesse ricevuto da una posizione che, per aver tagliato i ponti con l'estetica soggettivista e per aver assunto una posizione intesa a spiegare l'arte nella multiformità della sua realtà obiettiva, offriva le migliori garanzie per una complessa rivalutazione del concetto di tecnica.

Non si può dire, infine, che la rivalutazione non ci sia stata. Per cenni, per abbozzi laterali, come s'è visto, ma il problema è emerso.

Nel Dessoir s'è visto che, pur nella ancora scarsa determinazione e considerazione in cui il concetto di tecnica è

tenuto dal suo energico sforzo oggettivistico verso l'assunzione della realtà d'arte, alcuni precisi orientamenti eran già affiorati. Qualche volta semplici suggerimenti, specialmente se visti nel complesso dell'opera, ma tali da presupporre già la concezione dell'artisticità sostanziale della tecnica e del mezzo o materiale, nonchè dell'invalidabile legalità che nella tecnica e nel materiale, come fatti di natura e di cultura insieme, determina il decidersi delle forme e i limiti della sensibilità e delle singole arti.

Sospinti dall'implicita fecondità e dalle risolte posizioni del pensiero del Dessoir, ci si è in seguito rivolti ad una più analitica considerazione dell'opera fondamentale di Emil Utitz.

S'è dovuto allora, ancora una volta, rilevare l'importanza storica di questo movimento della *Allgemeine Kunstwissenschaft* ed il grande rilievo delle sue posizioni basilari. A partire dalle quali, l'Utitz traccia una già precisa configurazione delle legalità del materiale e, se pur meno efficacemente, della tecnica. Dopo aver esposto, infatti, i capisaldi della concezioni utitziana circa l'obiettività artistica, fondati sulla feconda distinzione tra *essere d'arte* e *valore d'arte*, esaminate le cinque condizioni del *Kunstsein*, ci si è particolarmente fermati sopra la prima di queste condizioni, quella del materiale, e s'è allora potuto constatare il pieno riconoscimento dato alla legalità obiettiva ed all'artistico strutturarsi del materiale stesso. Meno evidente è apparso il rapporto di questo con la tecnica, una volta operata la distinzione dei due concetti, ed infine del tutto imprecisata e parziale la descrizione della tecnica artistica.

Esaminata nei confronti della materia da un lato e del gusto dall'altro, la tecnica è risultata ancora una volta una mera strumentalità destinata a scomparire nell'opera o ad esser polverizzata negli atti individualissimi d'invenzione.

Scesi in campo per combattere una concezione mecca-

nicistica e strumentalistica della tecnica, convinti dall'analisi dell'esperienza che l'obiettività statica e dinamica del farsi e del fatto artistico non pare essere altrimenti fondata che sulla struttura centrale della tecnica, in questo porre la tecnica come puro servizio strumentale, di volta in volta creato e perso, senza autonomia e senza valori sociali e culturali, noi abbiamo segnato i limiti del pensiero dell'Utitz per quanto ci riguarda.

Tenendo conto anche di altre posizioni, alle quali abbiamo, di seguito all'Utitz, brevemente accennato, ci sembra che le considerazioni condotte in questa parte circa la realtà dell'arte nella sua struttura interiore abbiano, in definitiva, illuminato sempre più nettamente l'esigenza di un esame coordinato della dinamica tecnica, vista come lo stesso farsi dell'arte.

All'esame dei processi attivi, costruttivi dell'arte come tecnica artistica, bisognerà dunque dirigere ormai l'ultima fase della ricerca.

Nella quinta parte, dove si tenterà di isolare un completo ciclo fenomenologico della tecnica artistica, nella sua fondamentale struttura, l'andamento per così dire "verticale" dell'indagine dovrà sentire continuamente il suo impianto negli strati di realtà e di coscienza orizzontalmente esaminati nelle parti precedenti. Si dovrà dunque tener conto che, sulla magrezza dei telai – all'isolamento dei quali si starà procedendo – bisognerà continuamente presupporre l'insieme dinamico di un corpo vivente, già molte volte apparso, ed in parti diverse profilato nel corso del lavoro.

PARTE QUINTA

*RILIEVO DI UN CICLO FENOMENOLOGICO
DELLA TECNICA ARTISTICA*

CAPITOLO I

IL MATERIALE E LA TECNICA ARTISTICA

Materia, materiale: termini che, come molti altri, hanno assunto negli studi di estetica e di critica d'arte i significati più lontani e più disparati. Se mai si dovesse venire ad un'auspicabile purificazione (o più corretta fondazione scientifica) del vocabolario che riguarda il mondo dell'arte, questo è tra i termini di più urgente definizione. E come sempre avviene in simili casi dove regna confusione, conviene andar a chiedere alla diretta esperienza artistica nel suo farsi quali siano i reali valori d'uso e le concrete intenzioni di cui il termine appare caricato.

Qui troviamo che si usa con diversa sfumatura, oltre che con qualche intercambiabilità, il termine *materia* per indicare sia la particolare organizzazione tecnica degli elementi fisici (per cui si dice ad es. che Matisse usa una *bella materia*), sia quel vago mondo che vien significato – per un evidente traslato sui rapporti materia-forma, forma-contenuto – con il nome di “contenuto”; ed il termine *materiale* per indicare strumenti o mezzi o supporti, come fossero pennelli, tavolette e relativa preparazione, tele, in pittura, od in musica questo particolare violino o pianoforte, queste corde, questi legni o vernici.

Così che *materia*, nonostante tutto, raccoglie più complessi ed organizzati elementi tecnici (tanto che si parla dei suoni di quel tale violinista o violoncellista, come

delle note di certi cantanti), mentre materiale si riduce quasi sempre a significare una banale ed inerte, per sè presa, strumentalità d'uso.

Ciononostante proponiamo, anche per l'uso che nel campo delle ricerche estetiche se ne vien facendo, il termine materiale come il più adatto e comprensivo a significare tutto ciò che di fisico, di fisicamente accertabile, entra nelle costruzione tecnica. Materiale ha riferimento con il costruire, con l'agire tecnico; materia è vocabolo troppo equivoco, che facilmente può scivolare dentro a qualche disputa metafisica, col pericolo poi di uscirne con le più impensate determinazioni. Del resto, materiale è già d'uso corrente in alcuni recenti studi che han preso a considerare questo imprescindibile presupposto della tecnica artistica. Così si può trovare chiaramente definito nel già citato volume antologico *A Modern Book of Esthetics* ⁽¹⁾, nonchè nell'articolo, di Jared S. Moore, *L'opera d'arte ed il suo materiale* ⁽²⁾. *Material*, infatti – materiale – pure traducendosi sia con materiale che con materia, comprende nella fattispecie sia la *raw material* – la brutta materia prima – sia gli strumenti più o meno culturalmente elaborati, le parole come fonemi caratteristici, i toni musicali come sistemi fondamentali di costruzioni armoniche.

Il Rader, introducendo il capitolo V della sua antologia concernente il tema *Materiali sensibili ed espressivi*, scrive: «I materiali posson dividersi in diversi generi. In primo luogo, troviamo i materiali puramente sensibili, considerati fuori dalla rappresentazione o connotazione. Questi possono suddividersi in: 1) le proprietà del *medium*, come le peculiari tonalità di un violino; 2) gli astratti elementi sensibili non peculiari al *medium*, come

(1) M. Rader, *A Modern Book of Aesthetics*, cit., pp. 229 e sgg.

(2) J. S. Moore, *The work of Art and its material*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", VI, 1948.

tono, colore e linea. In secondo luogo, troviamo i materiali referenziali o, per usare una definizione di Hospers, i valori di vita (*life-values*). Questi possono essere suddivisi in: 1) rappresentazioni, che per immagini denotano cose attuali, come alberi, montagne, e figure umane; 2) connotazioni, che meramente evocano o suggeriscono come tali cose o qualità riconoscibili»⁽³⁾.

La quadripartizione del Rader configura già una coscienza non ingenua del problema del materiale artistico ed abbraccia una vasta fenomenologia di questo necessario presupposto della tecnica. Vi sono materiali propriamente fisici e materiali percettivi e connotativi, materiali di primo grado, si potrebbe dire, e materiali di secondo grado, riflessi e poi posti nel luogo stesso dell'alterità fisica, di fronte all'operazione tecnica che li incorpora in opera d'arte, che li fa opera d'arte.

Theodore Meyer Greene, in una vasta opera⁽⁴⁾, accuratamente distingueva un materiale fisico, grezzo o mediamente psicologico, di tipo primario (cioè direttamente naturale), da un materiale di tipo secondario già riflesso e relazionato in tecnica artistica, a sua volta grezzo o mediamente psicologico. Per quanto riguarda la musica, sarebbero materiale fisico grezzo di tipo primario il suono ed il silenzio come tali, mentre sarebbero di tipo secondario (sempre grezzo e fisico) gli stati emotivi elementari e i gruppi dei suoni naturali, a quanto pare soggettivamente considerati; sarebbe invece materiale psicologicamente mediato (in tecnica artistica), per il tipo primario, quel suono e quel silenzio organizzati in sistema armonico; per il tipo secondario, quegli stati emotivi e quei suoni "soggettivi", in quanto però espressi e collegati in una precisa costruzione musicale.

⁽³⁾ M. Rader, *A Modern Book*, cit., pp. 229-30.

⁽⁴⁾ T. M. Green, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1940.

A questa suddivisione rispondeva Jared S. Moore, nel sopracitato articolo, con una critica che non intacca tanto la sostanza dei concetti quando il mondo della classificazione.

Egli scrive, infatti: «Il criticismo veramente serio contenuto nell'analisi del professor Greene, per quanto mi pare, ha in ogni modo a che fare con il doppio uso del termine "materiale" per abbracciare entrambe le varietà, "primaria" e "secondaria", secondo le sue definizioni. "Materiale primario" è ciò partendo dal quale viene "organizzata" la "forma" di un'opera, mentre l'una e l'altra sono "materiale" nel senso di "fisico" o di "sensibile"; ma il "materiale secondario" è "ideale" e sembrerebbe essere molto più strettamente legato al "contenuto" che al materiale sensibile. Mi parrebbe più logico, perciò, tracciare la linea basilare tra i suoi elementi ideali – forma materiale divisa da idea – e poi distinguere il materiale dalla forma, piuttosto che dividere il "materiale" in sensibile e ideale – "primario" e "secondario" – come fa il professor Greene»⁽⁶⁾.

Così il materiale si fa problema. È problema di fatto, nell'arte: problema ogni volta d'accapo, d'invenzione e di tecnica. E si fa problema nella coscienza che fenomenologicamente lo coglie: problema di strutturazioni fisiche di base, di "supporto", come si dice, e problema di strumenti, di mezzi, da considerarsi sulla vasta gamma di tutti i presupposti fisici, psicologici, sociologici e culturali che la tecnica mette in forma.

Nell'articolo, che s'è esaminato, Jared S. Moore propone una configurazione del materiale come di un gruppo di specie comprese nel genere "elementi fisici", distinto dai fattori ausiliari comprendenti il mezzo fisico (*vehicle*), lo strumento, l'elemento di base (*foundation*) – sempre per usare la terminologia del Moore.

Egli scrive, infatti: «Alla luce di queste considerazioni il

(6) J. S. Moore, *The Work of Art*, cit., pp. 335-6.

“problema del materiale” può forse esser meglio risolto considerando il “materiale” semplicemente come una delle varie specie di un genere più ampio che può esser denominato degli ‘elementi fisici’ di un’opera d’arte. Di questi vari elementi fisici, soltanto i “materiali” sono attualmente una parte o aspetto dell’opera in quanto oggetto estetico, ma parecchi altri sono spesso necessari perchè si produca l’effetto complessivo, quali quelli che possiam chiamare i “fattori ausiliari”. Questi fattori ausiliari comprenderebbero i pigmenti, la voce umana, le corde degli strumenti musicali, ecc., quali *mezzi (vehicles)* rispettivamente della pittura, della poesia, della musica; pennelli, corde vocali, violini e molti altri tipi di *strumenti* usati nelle varie arti, e tela, recipiente (*glass*), ecc., quali *elementi di base (foundation)* della pittura. Ed in aggiunta a questi ho chiamato i fogli, sui quali le poesie e le composizioni musicali vengono registrate, le basi *tecniche* delle loro rispettive arti, per quanto necessariamente essi non abbiano alcun valore *estetico*, anche in via ausiliaria»⁽⁶⁾.

È chiaro che il Moore, tentando una prima descrizione e classificazione della massa di elementi fisici presupposti dall’arte come tale, è preso più dallo schematismo ordinativo del materiale considerato nella sua inerzia che dalla necessità di penetrare in esso materiale come in un tutto vivente con la tecnica, per darne una descrizione della sua autentica dinamica artistica, vale a dire del suo intrecciarsi tecnico con l’artista da un lato e con le forme formanti e formate dall’altro.

Prima, però, di avvicinare una descrizione di questo genere, pensiamo che vadano chiariti alcuni punti circa il concetto generale di materiale.

Anzitutto, crediamo sia utile liberare tale concetto dall’equivoco che lo lega a certi stati o atti psicologici, come emozioni o idee, che a volte assumono il nome di “mate-

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p. 338.

ria” (ed è ciò che fu anche detto il contenuto) dell’opera d’arte e che, come s’è visto, vengono con una certa confusione compresi nel materiale artistico. Non v’è dubbio che la fisicità, come mezzo e strumento artistico, si carica, già come presenza, di emozioni e pensieri che fanno i movimenti della tecnica interna. Ma questo è un altro problema: è già il problema del rapporto materiale-tecnica. Il materiale per sè considerato è bene non vada confuso con quegli elementi che un tempo si dicevan di contenuto. Esso va rigorosamente ridotto, nella dialettica dell’atto tecnico-artistico, a ciò che continuamente si pone come alterità fisica.

Si può perciò chiamare “materiale” tutto ciò che per l’arte è dato in natura o è un elaborato dell’uomo (materie plastiche, colori, vernici), ma che comunque nell’arte rientra come un dato fisico esterno.

Il materiale è come tale un presupposto della tecnica. Ma questo non deve far dimenticare che esso è anche *posto* dalla tecnica. La tecnica, infatti, presuppone il materiale nel suo esistenziale sviluppo, ma in questo medesimo sviluppo, atto per atto nel tempo, ne pone la funzione e il valore (non solo estetico): pone l’artisticità del materiale.

Ed ancora una volta va sottolineato che l’artisticità non è l’esteticità, per cui il materiale può esser per se stesso estetico o anestetico come qualsiasi altro oggetto del mondo, ma si qualifica solo nella sintesi tecnico-artistica.

Vediamo ora di avvicinarne descrittivamente gli aspetti fondamentali.

Materiale è termine che già più d’una volta abbiamo visto comparire. Un certo esame conseguente s’è forse avuto nella quarta parte, trattando il pensiero dell’Utz. Solo che là si parlava di materiale come di colori, di marmo, di parole soltanto, mentre ora è evidentemente necessario che il concetto si allarghi.

Crediamo, infatti, di poter raggruppare sotto questo

concetto tre diversi elementi o momenti di ciò che, nei processi artistici, si presenta come alterità.

Elementi, se considerati da un punto di vista naturalistico, momenti, se visti nella dinamica tecnica.

Questi tre elementi sono: 1) fisicità di base; 2) materiale propriamente detto; 3) mezzo meccanico di espressione.

Appartengono alla fisicità di base, ad esempio, la tela con la sua grana, l'assicella nelle sue dimensioni e nelle sue venature, la curvatura di una parete da affresco, la particolare venatura o colorazione naturale di un marmo, la composizione chimica di certi colori con tutte le loro possibilità di alterazione in un senso o in un altro, la sonorità più o meno sorda o cantabile della parola in quanto suono od incontro di suoni; tutto quello, insomma, che ha relazioni tali con le leggi fisiche per cui all'artista non resta che applicare il *non nisi parendo vincitur* di Bacone.

Il materiale propriamente detto, invece, differisce dalla fisicità data per il suo modo di entrare in una relazione o risonanza più strettamente tecnica (della tecnica interna soprattutto) con l'artista. A questo appartengono, infatti, ad esempio, ancora il marmo, i colori, le parole, ma non più limitati puramente alla loro bruta legalità fisica, ma considerati nella pienezza multilaterale della loro implicita funzionalità artistica. Così il marmo, oltre alla squadratura di blocco ed all'irriducibilità delle venature, ha il calore di un certo tono, ha una certa luce, ha un suo modo particolare, pezzo per pezzo, di rispondere alle domande mute ed indagatrici dell'artista; così i colori non sono più la loro composizione chimica, ma diventano tono freddo, tono caldo e via di seguito, e la parola, oltre a essere puro suono, trascina con sé aloni di sentimento e di pensieri già nel suo porsi.

Si dirà che tutto ciò è estremamente legato alla soggettività e pertanto non riconducibile a qualche sua obiettiva validità. Ma il gioco delle risposte dell'artista al mate-

riale così inteso è generalmente molto meno soggettivo di quanto non si possa a tutta prima pensare. E quel suo porsi come domanda, come *interrogativo* contiene già un'intenzionalità trascendentale, si potrebbe dire, una direzione funzionale di organizzazione che condiziona, nell'ambito di limiti obiettivi e di una sia pure elastica legalità, le risposte dell'artista. Questo è un punto di qualche delicatezza che spesso è sfuggito ai ricercatori dell'estetica proprio in ragione della mancata considerazione degli elementi tecnici nella loro peculiarità.

Il terzo elemento è il mezzo meccanico per la costruzione tecnica. Appartengono a questo i pennelli in tutte le loro qualità e gradazioni, il bulino, gli scalpelli di diversa forma e taglio, il tipo di pianoforte e di violino per il musicista. Cioè è quel che si dice lo strumento, che è qualcosa di più e di meno della fisicità di base, poichè entra in diverso rapporto con l'artista e le forme e quindi con il farsi della tecnica. Artisticamente esso è qualcosa di meno, rispetto alla fisicità di base, perchè è meno naturalmente libero, meno ricco di echi, di suggerimenti, meno fondamentalmente impegnato nella partita di dare e avere dell'atto costitutivo. Ma il meno che possiede dal lato della natura quasi sempre è compensato da un più di cultura. Lo strumento è, più della fisicità di base, un prodotto storico delle scienze e della cultura, un prodotto attivo di pensiero oltre che di vita, un risultato di altre tecniche per nuove tecniche, eppure un meccanismo: dal pennello allo scalpello o al trapano, fino al clavicembalo, al pianoforte, all'organo elettrico.

Tutto questo entra a formare il materiale, generalmente inteso.

Ora, la questione che subito ci si presenta è se il materiale così inteso possieda una propria legalità autonoma anche di fronte all'arte come arte ed in qual modo questa legalità si rapporti al farsi tecnico.

Abbiamo già visto, nella parte precedente, che l'Utz

ammetteva già una forma di autonomia a questo riguardo.

Una legalità del materiale esiste senza dubbio. Vi sono in esso, sotto tutte le sue forme, dei passaggi obbligati per l'artista, entro i quali egli deve piegare la sua volontà di figurazione e dai quali, alle volte, persino si lascia condurre alla cieca. «Basta divertirsi a fare un sonetto senza un'idea prefissata per vedere a quali sorprese le parole conducano. Noi siamo sicuri che molti scrittori di versi hanno trovato il modo di esprimere il loro pensiero allo stesso modo di uno che andasse a chiedere indicazioni decorative al caleidoscopio» (7).

Si inserisce, a questo punto, il problema della casualità nel campo dell'arte. Se casualità significa avvenimento senza intervento dell'uomo o della sua coscienza, si può arrivare, e si è arrivati, fino al paradosso dell'arte come sistema automatico di combinazioni formali, sistema universale al quale l'uomo, ed in particolare il genio artistico, si trova totalmente sottomesso. Così la creazione artistica sarebbe soltanto un'illusione creatrice. Tra i molti scritti comparsi recentemente su questo tema, anche a fondamento scientifico – di un certo scientismo probabilistico – (come è, ad esempio, negli scritti di Pius Servien) un saggio di L. Rudrauf (già da noi citato) pubblicato sulla *Revue d'Esthétique* (8), si intitola appunto *L'illusion créatrice* e sostiene che vi sono leggi di combinazione e di intreccio che nel mondo naturale ed obiettivo regolano, senza alcun intervento di durate interiori e qualitative di tipo bergso-

(7) G. Duhamel, C. Vildrac, *Notes sur la technique poétique*, Champion, Paris, 1925, p. 3.

(8) Parigi, aprile-giugno 1948. Per quanto riguarda gli scritti di Pius Servien, vedi soprattutto *Hasard et probabilités*, cit., ed ancora molti saggi di orientamento scientifico riguardanti la poesia e la musica, come *Essai sur le rythmes toniques du français*, P. U., Paris, 1925, oppure *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux*, P. U., Paris, 1929.

niano ma per puro ossequio a leggi quantitative matematiche, l'incontro e la disposizione, genetica e definitiva, delle forme. Così che l'artista entra quasi condotto per mano in un mondo dentro il quale egli non può che offrirsi in intero ossequio.

Vi può essere nell'arte anche qualcosa che può apparire come un giocare a mosca cieca con la materia. Ma in realtà quasi sempre non è il caso che appresta le soluzioni, non si tratta di una cieca casualità, bensì di leggi interne alla materia stessa, leggi rilevabili e continuamente rilevate nel sapere artistico da parte di ogni artista. Tale è, tra mille altri esempi, la *sfregatura* per la pratica del dipingere: «La quale consiste nel passare con rapidità, col pennello intinto di colore, su qualche punto del dipinto, in modo che non resti una pennellata di colore massiccio tutto seguente, ma che il colore si attacchi soltanto sui punti più sporgenti della superficie sottostante»⁽⁹⁾.

L'effetto di un tale procedimento è imputato dapprima dal Previati al caso, ma poi egli stesso parla del modo di calcolare la ruvidità della superficie che fa da fondo, del peso della pennellata, di una serie di calcoli mentali, perciò fondati sopra la conoscenza delle leggi proprie del colore, che permettono una risoluzione che, infine, è evidentemente portata dalla perfetta aderenza dell'artista e della tecnica alle leggi di comportamento del colore.

L'urto di quella che il Sartre chiamò la grande funzione irrealizzante della coscienza⁽¹⁰⁾, l'immaginazione, con la concreta realtà duramente architettata nelle sue inesorabili leggi, può valere come ipotesi metafisica, ma qui conta solo per la sua effettiva, imprescindibile presenza esistenziale, constatabile nello sviluppo della tecnica artistica.

⁽⁹⁾ G. Previati, *Della Pittura*, Bocca, Milano, 1933, p. 17.

⁽¹⁰⁾ Cfr. J.-P. Sartre, *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino 1948, p. 3: «Quest'opera si propone di descrivere la grande funzione "irrealizzante" della coscienza o "immaginazione"».

Pur da un diverso angolo visuale, uno dei pochi filosofi italiani che abbiano avvertito l'urgenza del problema di una eterolegalità durante il farsi dell'arte, lo Stefanini, a sua volta parla di questo urto, di questa lotta: «... V'è un momento in cui l'Arte deve accettare un compromesso per una possibilità di collaborazione con quel mezzo esteriore, denso e greve, dal quale appunto essa si libera nel suo costituirsi. Per non perdersi in velleità ed obbedire sino in fondo alla propria vocazione, l'immagine, evocata nell'arbitrio insindacabile della coscienza, deve subire una legge estrinseca ed affidarsi ad essa ed affidare ad essa il proprio processo. L'irrealtà deve farsi realtà. È il moto che non può muoversi senza un fulcro fermo. È la libertà che non può lanciarsi se non dalla condizione della necessità. È la rivincita della natura contro quella sovrannatura che, per esser qualcosa, deve pur rifarsi natura e impicciolirsi e quasi perdersi per ritrovarsi. Se anche si dovesse credere con l'idealismo che natura e soprannatura sono comprese in un medesimo atto creativo, resterebbe pur sempre vero che nella realizzazione artistica lo spirito opporrebbe a sè il proprio prodotto, straniato da sè e reso spesso greve, affinché nell'attualità dello sforzo potesse rianimarlo e rinverdirlo. Ogni eroe dell'Arte deve subire il martirio della tecnica [...] e tentare, cercare, provare la resistenza dei materiali, la musicalità del verso, la gradazione del colore»⁽¹⁾.

Il martirio si spiega e precisa nella concezione dello Stefanini per il fatto che l'artista, a suo dire, conduce questa lotta, in cui la tecnica si dà all'arte come la necessità che deve condizionare lo slancio della libertà, senza alcuna speranza di una riuscita totale. Egli è condannato ad inseguire senza posa ciò che non può mai pienamente possedere. L'artista non pronuncia mai la parola che dica tutto il suo animo e il suo verso più bello è quello che egli

⁽¹⁾ L. Stefanini, *Imaginismo*, Cedam, Padova, 1936, p. 92.

non scriverà mai ⁽¹²⁾. Per cui acquista rilievo in questa dottrina il momento di tecnica pura (sottoforma di cernita critica) che lo Stefanini chiama in questo senso «insidia imaginistica» ⁽¹³⁾ come quella che spezza l'incomparabile unità e immediatezza del sentire ⁽¹⁴⁾.

Qui importa, tuttavia, il rilievo dato a quella legge estrinseca, sulla quale bisogna tornare. Essa balza viva, quando ci fosse bisogno di documentarla, dall'esperienza in atto degli artisti, dalle loro testimonianze e da quelle della critica, anche se è da notarsi che la maturità piena e poderosa del grande artista passa con dispositivi di sicurezza, per così dire, e con ragionati e fermi accorgimenti di alta padronanza tecnica attraverso quella materia che solo il principiante o il mediocre artista subiscono in romantiche disperazioni. Ciò non toglie che vi sia sempre, nell'atto tecnico formativo di fronte al materiale, un balzare di istinti in danza mimetica, ben visibili nel più acceso operare di pit-

⁽¹²⁾ *Ibid.*, p. 10.

⁽¹³⁾ *Ibid.*, p. 93.

⁽¹⁴⁾ Tutto questo va naturalmente visto alla luce di una delle concezioni più caratteristiche dell'estetica italiana. Luigi Stefanini ha infatti riproposto in termini attuali (gestaltisti) una metafisica della forma, col recente saggio che appunto s'intitola *Metafisica della forma* (Padova, 1949). Del resto già prima, in *Metafisica dell'arte* (Padova, 1948), per non risalire a *Imaginismo come problema filosofico*, già citato (dove si concludeva sulla scorta di Platone, Plotino e Agostino sottilmente criticati, per un concetto di imaginismo come mimesi, come "esemplarismo" poetico che articola la dialettica imaginistica a significazione dell'infinita trascendenza per cui l'immagine imita l'esemplare e il formale nel suo stesso interno generarsi fino a esprimerlo da sè - *ad similitudinem*), lo Stefanini parlava dell'arte come forma unitaria all'interno di una durata bergsoniana che continuamente congiunge l'essere a se stesso e quindi atta a «sperimentare, *in speculo et in aenigmate*, una Vita che insiste in un'assoluta presenzialità, non sfiorita dal tempo, ma fertile d'una incessante alacrità e perennemente innovantesi di ritmi e di armonie» (L. Stefanini, *Metafisica dell'arte*, p. 16).

tori e scultori. Scriveva Jacques Rivière nel 1910 di Rouault: «La forma è davanti a lui fremente, fuggente, simile a una bestia che si rizzi e scappi via, che in un batter d'occhio sarà scomparsa. Bisogna afferrarla. Rouault prende della materia per fissarla, mentre essa balza. Senza muoversi la insegue, cerca di impadronirsi della sua fuga imitandola con le mani. Ma la materia resiste, è tutta piena di confuse predisposizioni, di esigenze mal confessate. Non è una duttile indifferenza ove la forma di colpo, fluida, possa imprimersi. Per vincerla bisogna, violentemente, obbedirle. Appassionatamente, Rouault la sconvolge, cercando di mettere in luce, fra le sue attitudini spontanee, quella con cui essa mimerà meglio la figura che scompare. Circonda tal figura, le taglia la ritirata, rinforzando intorno a lei contemporaneamente in ogni punto, come barriere, le grandi linee naturali della materia» ⁽¹⁵⁾.

Dalle mille testimonianze di questo dionisiaco incontro mimetico tra l'artista e il materiale già allusivo e come tutto ammiccante di forme, abbiam tolto questo pezzo, poichè esso mette bene in rilievo il profilo propriamente artistico del materiale, la sua posizione di alterità fisica e la sua dinamica tecnica nel passaggio dall'eterolegalità del suo primo porsi alla libertà formale acquisita alla fine del processo nell'opera.

Si tratta, tuttavia, di serrare un poco più da vicino queste leggi operative intrinseche al materiale come tale.

Un primo passo in avanti si potrà fare, forse, analizzando come queste leggi si intreccino nella tecnica artistica con altre leggi, più caratteristicamente soggettive, così da provocare quella tensione bipolare in cui generalmente consiste la vita dell'arte nella sua ansia di unificazione.

Questo punto viene dallo Spranger così descritto: «La struttura della creazione avente un significato estetico è

⁽¹⁵⁾ J. Rivière, *Studi*, Lanza, Bompiani, Milano, 1945, pp. 41-2.

dipendente da due diverse legalità che nell'opera d'arte devono venir portate a una piena unità. Dalla legge della "cosa" e dalla legge dell'"anima". L'oggetto trattato artisticamente ha una particolare legge, perciò l'artista plastico studia l'anatomia, il poeta osserva la vita e le sue concatenazioni, il musicista impara il lavoro tematico. A questo aspetto appartiene anche la legalità del materiale fisico nel quale si realizza l'espressione, pietra, colore, parola e suono. Queste legalità non sorgono nella coscienza come esplicite e teoretiche concezioni, ma divengono estetiche ogni volta che vengono presagite e contemplate nella creazione concreta, cioè nel caso particolare» (16).

Questi cenni muovono lo spunto a considerare come l'unità attuale, che si verifica nel momento particolare come *istante*, e l'unità metatemporale, che si consegue nell'opera, si attuino sempre nella sintesi di legalità fisica del materiale e di legalità psicologica della sensibilità e dell'idea.

Dal che si ricava una prima formulazione, molto generale, della legalità materiale nei confronti della tecnica artistica.

Tale legalità potrebbe, infatti, essere così formulata: il materiale entra come parte determinante, naturale e sensibile, nell'organizzazione costruttiva dell'opera.

Questo vuol dire che esso non è un momento che rimane o diventa estraneo, non è un mezzo che poi debba scomparire dopo l'uso, ma tutto quanto il materiale, nelle tre componenti che vi abbiamo riconosciuto, determina la costruzione caratteristica dell'opera; per cui, ad esempio, un quadro ad olio è il risultato fisico, avanti al resto, di quella determinata tela, di quegli insostituibili colori, di quelle impronte di pennelli caratteristici per questo uso, tale che lo renderà sempre completamente diverso – diverso di stato e poi d'emozione e di valore – indipen-

(16) E. Spranger, *Lebensformen*, Saale, Halle, 1930, pp. 75-6.

dentemente da ogni altro fatto, da un acquerello, ad esempio, dove cambia la fisicità, il materiale ed il mezzo meccanico, presentando una nuova sintesi fisica; per cui si potrebbe anche parlare di rapporti costanti tra gli elementi del materiale in genere e la finalità fisico-costruttiva a cui vengono sottoposti.

Da questo punto si può allora ricavare una seconda legge che può indicarsi senz'altro così: il materiale, ogni materiale reca già in sè, nel suo porsi artistico, la sua determinata artisticità, le sue possibili forme ed anche una particolare emozione.

Tutto questo è facilmente verificabile in concreto per ogni elemento. Se prendiamo una fisicità data qualunque, poniamo, ad esempio, le proporzioni di una semicupola di abside in una chiesa che deve essere coperta da un mosaico, è indubitabile che già le proporzioni della semicupola portano una loro espressività caratteristica.

Le indagini tanto bistrattate di Fechner o di un Matila C. Ghyka intorno al famoso rapporto di sezione aurea, non son poi cose tanto peregrine (sciolte dalle tentazioni che portano a sconfinare oltre i piani empirici) dal momento che è inoppugnabile che già ogni ripartizione debba contenere un determinato avvio emozionale.

Analogamente, passando al materiale propriamente detto, con più spiccata forza, si deve dire, avviene per i colori, per i suoni, per le parole e così via, dove un cerchio emotivo avvolge già ciascun elemento prima che siano trattati o cambiati, prima che diventino momento. Un giallo che io spremono sulla tavolozza ancor nuda, ha già una sua squilla emozionale prima d'ogni rapporto, derivante anche dal suo attorcersi più o meno denso, più o meno liquido: così com'è per se stesso sprizza determinatissimi richiami.

Quanto al mezzo meccanico di espressione non sempre se ne può facilmente rilevare la presenza nell'opera. Pure si ha un carattere espressivo particolare in un quadro ad olio eseguito a spatola, che certo è totalmente diverso dal

“medesimo” quadro eseguito ancora ad olio ma con pennelli e diverso ancora a seconda che si tratta di pennelli morbidi (puzzola) o di pennelli duri (setola).

Un occhio esercitato trae la propria emozione estetica, nonchè il proprio giudizio critico e di gusto, anche da questi particolari, nell'atto stesso di rendersene ragione davanti all'opera.

Quanto al richiamo diretto ed all'ambito limitato di determinate forme e di determinate arti che il materiale esercita, questa non è, evidentemente, solo opera di tradizione e di cultura, e la verifica è anche più semplice. Dal punto di vista del materiale, i colori non precedono o sopportan dal di fuori la pittura, questa pittura, anche se il concetto di colore può essere impunemente e a volte utilmente usato in un discorso sulla musica.

Da ultimo, rimarrebbe da vedere il rapporto che si stabilisce tra il materiale e la tecnica, rapporto che già s'era posto col problema dell'istante; dopo di che si potrà senz'altro passare alla descrizione della tecnica artistica.

La tecnica è sensibilità naturale, cresciuta nell'uomo a potenza di volontà ed a sapienza di intelletto, nella direzione del costruire. Ora, ogni costruzione è rigore e vuole davanti a sè il disordine, l'ostacolo sordo, il caos, per ordinarli. Dio trae il cosmo dal caos. Tutti hanno nella mente le pagine di sapiente nitore che Valéry ha dedicato all'atto del costruire, «fra tutti il più completo». Costruire, per Valéry, è più che conoscere; significa attraversare la natura e il caso, e s'è già accennato alla potenza naturale delle materie in questa concezione, che è insieme naturalistica (la casualità) e razionalistica; per cui l'atto demiurgico è sempre sintesi esecutiva di corpo e spirito, *istante* in cui finito e infinito non solo si incontrano ma si realizzano (¹⁷).

(¹⁷) Cfr., a questo proposito, le pagine penetranti di Enzo Paci, nella sua *Introduzione*, già citata, a tre dialoghi di Valéry, in P. Va-

Scrive allora Valéry: «di tutti gli atti, il più completo è quello del costruire. Un'opera chiede amore, meditazione, obbedienza ai tuoi pensieri più belli, l'invenzione di leggi da parte della tua anima e molte altre cose ancora che essa trae in modo meraviglioso dal tuo intimo e che non avresti mai supposto di possedere»⁽¹⁸⁾.

Ma questo ordine è azione, rottura della stasi ideale e passaggio al reale esistente, all'istante.

L'istante è la soglia sulla quale tempo ed eternità, finito ed infinito si incontrano ed è al tempo stesso il foro d'uscita delle cose che vengono a vivere nella realtà, che si esistenziano e cominciano a vivere.

L'istante è anche la liquefazione del materiale in tecnica (delle sue leggi nell'atto tecnico formativo e trasformativo) e il consolidamento dell'infinito probabilismo della tecnica interna in un'opzione che si fa gesto od atto, che si fa opera, durata, scavalcando l'istante stesso.

E poichè la dialettica interna all'atto artistico vuole l'alterità fisica come antitetica alla direzione costruttiva, il materiale si carica – secondo un'astuzia dell'arte, si potrebbe anche dire – di una direzione distruttiva che non fa che potenziare l'energia e la validità dell'atto tecnico nella sua ricerca di più alti e più solidi compimenti.

Per questa via soltanto, infatti, si ha quella che il Fedro di *Eupalinos* riconosce come la sola «opera completa»; e per questa via l'architettura per Valéry diventa l'arte più completa perchè crea universi solidi e duraturi.

«Ma, d'altra parte, colui che costruisce o che crea avendo a che fare con il resto del mondo e con il movimento della natura, che tendono perpetuamente a dissolvere, a

léry, *Eupalinos*, Mondadori, Milano, 1947. Sempre di Enzo Paci, cfr. anche per il problema di Valéry il saggio *Valéry o della costruzione*, in *Esistenza e immagine*, Tarantola, Milano, 1947.

(18) P. Valéry, *Eupalinos*, Gallimard, Paris, 1924, p. 212.

corrompere o a rovesciare ciò che egli fa, deve riconoscere un terzo principio, che egli si sforza di comunicare alle sue opere e che esprime la resistenza che vuole che quelle oppongano al loro destino di morte. Egli ricerca, dunque, la *solidità* e la *durata*»⁽¹⁹⁾.

Questi sono, dunque, i termini del rapporto in cui il materiale si pone con la tecnica. Rapporto di dialetticità e di lotta. Ma non si tratta di una lotta cieca, nel buio; si tratta di una lotta di leggi. In presenza della legalità della materia, la tecnica, triangolo di punta dell'atto costruttivo, si costituisce in sistema di leggi, affinché sia opposta legge a legge, risolta legge in legge.

È allora che essa assorbe al suo interno tutta la legalità artistica del materiale e ne fa una parte del suo mondo, ed è in questo punto che il materiale diventa artisticità.

Quella legalità che lo Spranger diceva divenire estetica diviene, dunque, precisamente tecnica.

Ma noi siamo all'atto, ormai, che tra i suoi piani ortogonali contempla già il divenire della tecnica.

Prima, però, di passare al capitolo seguente e prendere in considerazione la dinamica, nel suo intero ciclo, della tecnica artistica, occorre richiamare i punti conclusivi per una considerazione sul materiale artistico.

Dal rapido assaggio qui portato su alcune testimonianze e per quanto già prima, lungo i piani della ricerca, s'era documentato, si può dire che una configurazione antimeccanicistica del materiale in tutte le sue forme ed in quanto artistico ce lo presenta attivamente incorporato nella tecnica. Per cui la definizione iniziale di "presupposto" va completata nel senso che il materiale è, sì, presupposto e posto *artisticamente* dalla tecnica, ma non come un'impalcatura qual è quella che circonda le case in costruzione, destinata a cadere e a scomparire a lavori ultimati, bensì

⁽¹⁹⁾ *Ibid.*, p. 185.

come un tutto organico con l'opera e con la tecnica che realizza l'opera, vivente di questa e con questa.

L'antiteticità dialettica, in cui il materiale viene posto dalla sintesi attuale della tecnica artistica, non deve ingannare nessuno. La rappresentazione del materiale come esterno, perchè del tutto eterogeneo, all'arte ed ai fatti artistici, scappa fuori da un vecchio e pigro bagaglio culturale, come lo stesso Dewey con estrema chiarezza denuncia quando scrive: «Alcuni filosofi han messo avanti l'idea che il risultato estetico o bellezza sia una specie di eterea essenza la quale, dovendo adattarsi alla carne, è costretta a usare come veicolo un materiale sensibile esterno. La dottrina implica che ove l'anima non fosse imprigionata nel corpo, i quadri esisterebbero senza colori, la musica senza suoni e la letteratura senza parole. Eccettuati, tuttavia, i critici che ci dicono come essi sentono, senza saper dire o sapere, nei termini dei mezzi usati, *il perchè* essi sentono quel che sentono ed eccettuato le persone che identificano l'affettazione dei sentimenti con il vero apprezzamento, il mezzo e il risultato estetico sono completamente fusi» ⁽²⁰⁾.

Effettivamente, sono occorsi secoli di retorica, buona e men buona, per instillare nella concezione comune questo fantasma di un'arte tutta eterea e mentale, suo malgrado costretta a invilirsi in un fugace contatto con le materie, ma poi subito involata fuori da tanta bassezza e di nuovo pura, intuizione od idea ma pur sempre pura, incontaminata.

In realtà, l'esperienza nuda e semplice di questa onesta unione dell'arte con le materie stava davanti agli occhi di tutti, tanto che nell'antichità greca e romana per lunghissimo tempo si ritennero professioni indegne e, se non infamanti certo servili in senso deteriore, quelle dello scultore o del pittore proprio per questo fatto delle materie; e non stupisce che quella stessa società che dava l'o-

⁽²⁰⁾ J. Dewey, *Art as Experience*, cit., p. 199.

stracismo agli artisti relegandoli tra i servi impostori, si rivolgesse poi con gli occhi al cielo e favellasse della pura idealità od autonomia gnoseologica di un mondo dell'arte, che, per esser riguadagnato al palazzo degli eletti, doveva lasciare fuori dalla porta tutti gli abiti che lo ricordassero come originato nella materia e nel lavoro.

Le conclusioni, alle quali oggi porta un'analisi del concreto operare e farsi dell'arte, impediscono con dati di scienza che il materiale nel suo complesso venga considerato come esterno e del tutto estraneo ai fatti artistici, come impediscono che si consideri la tecnica quale mezzo esteriore all'arte; non solo, ma portano a considerare il materiale come qualcosa che non sia solo il tormento, ma la stessa vita e il godimento dell'arte, come qualcosa di essenziale all'arte.

Esso va infatti riguardato come vivente: è mezzo unito al fine, mezzo *nel* fine, colore nella pittura, marmo, bronzo o legno nella scultura, parola nella poesia, suono nella musica, corpo nella danza. Osservate questi materiali diversi mentre salgono dalla natura: essi s'attorciano e sibilano come serpenti, son pieni d'occhi e di vene; osservateli – squilli di colore sulla tela preparata o sul tono circostante, legno che si apre sotto la lama dello scalpello, luce tepida e segreta che si alza improvvisa da sotto il taglio del marmo, parole in teoria che si snodano sul canto dei suoni e degli accenti, corpo che vibra, che mima, che danza, che ride, che lancia il suo gesto nell'aria – osservate questi materiali mentre si muovono sui vari piani d'esistenza e vedete come, nella misura del tempo, essi fanno esistenza, si costituiscono in avvenimento, fanno società e cultura.

CAPITOLO II

LA TECNICA ARTISTICA

Si è soliti pensare alla tecnica come alla più alta forma di razionalità costruttiva, di ingegneria meccanica. Il suo concetto precipita nella stasi dell'opinione comune che parla della nostra "epoca della tecnica" come di un'epoca che segna il trionfo della razionalità scientifica dell'uomo sopra la materia; si dice, anche, sopra la natura.

Ma è da vedere quanto in questa opinione sia dovuto all'illusione delle prospettive antropomorfe, al peccato d'orgoglio dell'uomo. E quanto di cattiva e deteriore tecnica, di tecnica elusa o decaduta – diremmo – costituisca il fondo di questa opinione, il materiale d'osservazione che entra in tale concetto.

La tecnica decade a ingegneria meccanica, a regola di esecuzione, a mera ripetizione, quando manca al suo intero volo e s'involge nel costruttivismo banale che è semplice ricostruzione del già fatto, del già trovato. Accanto a questo decadimento per difetto di volo va considerato anche un analogo decadimento per eccesso di volo, quando appunto la tentazione scientifica e l'occhio spietato della coscienza riflessa tentano di portare ad autocoscienza il processo costruttivo, ad esplicitarlo ed a fermarlo in legge, in scienza; cioè quando la razionalità s'intellettualizza, si stacca dalla plasticità della natura e prende la mano al processo costruttivo, distorcendolo con fredda violenza dal suo naturale fine del compimento e pie-

gandolo sulle vie dell'autoanalisi concettualistica fino a dirompere il corso *artistico* dell'azione.

La tecnica artistica, secondo quanto siamo venuti registrando nelle parti precedenti, tiene dunque il culmine di questa linea parabolica disegnata dall'intenzionalità della tecnica in genere.

Le cadute e le deteriorizzazioni per difetto o per eccesso di intelletto e scienza aiutano, tuttavia, a spiegare l'intero fenomeno dell'atto tecnico, ma non diversamente dal come una valle spiega il monte.

Cos'è ora la tecnica in questo suo culmine?

Già abbiamo detto che nel suo significato più alto la tecnica è tecnica artistica.

Precisiamo ora la natura di questa culminante e autentica tecnica dicendo che, fondamentalmente, la tecnica artistica è sensibilità.

Sensibilità, cioè spazio-tempo, cioè determinismo univoco dell'artisticità universale, cioè natura. Sensibilità endogena, forza di costruzione e di comunicazione diffusa per tutto il vivente. Trama sensuosa che lega in un disegno vario e continuamente autoespressivo lo scavalcarsi d'onde infinito che costituisce l'oceano dei moti naturali, fatti di salite e cadute: dalla vibrazione d'elitre che tiene le libellule librate sul pelo dell'acqua al ronzio di fantasmi e di laboriose sensazioni che danno gli sbocchi nella sensibilità del genio.

Il genio è natura, s'è detto. Infatti, il genio, questo archetipo puro della "naturale" potenza tecnico-artistica tra gli uomini, è natura in quanto è sensibilità. Una documentazione monumentale di tale affermazione potrebbe esser tratta dai testi, dai diari e dagli epistolari di tutte quelle personalità alle quali gli uomini han tributato, in ogni campo, dall'arte alla scienza, alla politica, il riconoscimento dovuto al genio.

La sensibilità geniale non è una particolare forma di commozione o di sdilinquinamento, non riguarda il tipo di manifestazione, ma la potenza e l'intensità dei rapporti

con cui essa vive immersa nella corrente degli avvertimenti e delle cose.

«La sensibilité de chacun c'est son génie», dice Baudelaire. Goethe come Stendhal parlano rispettivamente di un forte sentire e di una sensibilità «divorante», come base della loro personalità. Ma questa sensibilità di cui parlano gli artisti come di una loro prerogativa, non è solamente uno speciale tipo di recezione, un apparecchio d'ascolto di particolare delicatezza. È un modo di essere nel mondo, cioè di vivere nel mondo e di trasformare il mondo. Nella sensibilità geniale l'intensità recettiva è in ragione diretta con l'intensità attiva, la profondità del sentire con la profondità del fare. Ed ancora una volta il tramite vivo, ritmato sullo spazio-tempo naturale (sia pur dato in ipotesi) è la tecnica artistica.

S'è spesso insistito, quasi sempre con qualche buona ragione, sul carattere di automatismo che nel genio viene ad avere l'atto tecnico-artistico. Anche questo è un aspetto da considerare con attenzione in una descrizione fenomenologica della tecnica.

Una rapida e sintetica documentazione di questo aspetto dal punto di vista psicologico è stata data da Antoine Giraud (1).

La definizione di automatismo psichico abbraccia, in questo caso, campi ben più vasti di quelli comunemente ridotti sotto il termine psicoanalitico di inconscio. Non si tratta soltanto del mondo psichico che si muove sotto la soglia di coscienza, ma di tutta una serie di processi anche coscienti e tuttavia non controllati dalla volontà, concatenati secondo le leggi di un ampio determinismo che necessita e fatalizza la stessa presenza stupita del soggetto che si guarda agire.

Questo soggetto che si guarda agire (anche questo è un caso largamente documentato tra gli artisti che si trovan

(1) A. Giraud, *L'Automatisme dans l'Art*, Rivière, Paris, s. d.

tra le mani soluzioni e formazioni apparentemente improvvise ed eterodeterminate) è l'intelletto che guarda agire la sensibilità ed è la sensibilità che invade la coscienza e, col frastuono e le schiume dei suoi marosi, s'abbatte sul suo fermo scoglio. Essa disegna allora effimere trame, volubili pizzi d'aria, che continuano a ribollire poi a lungo, tra un'ondata e l'altra, nelle cavità della coscienza stessa.

La sensibilità scava nell'intelligenza a misura dell'intensità recettiva che presenta. L'intensità recettiva, infatti, si trasforma in potenza attiva, ed è allora che Leonardo può scrivere: «Ogni nostra conoscenza viene dal sentimento». Ed è allora che anche le idee, idee-madri, idee-forza, acquistano un loro moto inesorabile, una loro fatale direzione, un'inarrestabile potenza d'urto: sembrano collegate secondo loro fermi principi, corrono sui binari dell'automatismo come del tutto incontrollate ed incontrollabili.

Questa la forma più elementare della stessa azione tecnica come sensibilità. Non facilmente districabile, anche nelle più elevate forme d'arte o nelle opere della più tarda maturità di un artista, dalla forma, più complessa ma più facilmente descrivibile della tecnica cosciente o volontaria.

La tecnica artistica sorge nell'uomo come sensibilità e natura. Diventa, con l'uso, volontà e coscienza; crescendo su se stessa, diventa intelligenza, umanità.

Rimane così giustificato l'istinto stesso del costruire, del completare rettamente gli abbozzi naturali, del condurre al giusto risultato le prove di forza delle materie. S'incontrano dovunque uomini, del tutto indotti ed imparati, dotati di questo istinto in alto grado. Hanno mani curiose e sapienti, sentono e misurano, senza calcolo alcuno o passaggi mentali, in un atto unitario del sentire, le esigenze e le resistenze nascoste dentro le materie, vivono con queste materie in connessione sensibile tale che ne toccano i mali per liberarle e ne compiono le

spinte e le intenzioni o direzioni come in un discorso vivente. Alain vedeva nascere l'artista dal pastore che col suo coltello si accanisce sui nodi di una radice per liberarvi un volto accennato e nascosto. Quando diciamo che la tecnica artistica è sensibilità, diciamo anche questo e tutto l'automatismo sapiente che vi è implicato.

Ma prima di entrare nell'esperienza artistica per configurare il disegno fenomenologico di un intero ciclo della tecnica, è necessario spingere ancora un poco più a fondo l'indagine circa la struttura sensibile e naturale in cui la tecnica, come fenomeno elementare, si genera.

La tecnica come sensibilità, anzitutto, può di fatto – e teoreticamente deve – esser posta inizialmente fuori dalla pura e semplice gnoseologia soggettivista. Essa presuppone che ci sia un *modo* di prendersi, di legarsi, di interfondersi in tutto o in parte, di mettersi in comunione in tutto o in parte, infine di comunicare delle cose non già come punti meccanici ed amorfi ma come organiche classi di avvenimenti. È lecito supporre che la tecnica sia il ritrovamento continuo, nel continuo spazio-temporale di una “logica” agente nella produzione concatenata degli avvenimenti. Essa è certamente un tipo di trama agente secondo le leggi produttive non solo di determinate classi di avvenimenti, ma di ogni avvenimento o classe di avvenimenti.

L'oggetto, allora, o l'opera, non muore in un punto, ma si diffonde nell'interrelazione multipla, respira con tutta la natura per quel che ha di continuamente comunicante, diventa un blocco di durata epocale. Per cui una statua, un quadro, una poesia non solo hanno un loro “tempo” esalante e solo interiormente qualificato, ma oggettivamente richiedono un determinato loro periodo o ritmo spazio-temporale per nascere e per esser ripercorse, per *esistere*.

Chiamiamo tecnica artistica un'attività che non si differenzia sostanzialmente dalla tecnica, ma rappresenta

la fase di piena funzionalità della tecnica stessa: proprio perchè diciamo artistica quella tecnica che s'inserisce con giusto moto nel continuo spazio-temporale, fluidifica l'intercomunicabilità degli oggetti, li organicizza in avvenimenti. Mentre diciamo tecnica decaduta o mestiere o meccanismo quel gruppo di operazioni ripetitive e non progredienti con tutta la natura, non incorporate nell'avvenimento, anzi mortificanti l'avvenimento a oggetto, a cosa ferma e dura, senza le intensità variabili e i ritmi del respiro di una durata temporale relativizzata.

Tutto questo era implicito nella proposizione iniziale nostra: la tecnica è sensibilità.

Ma, evidentemente, tale proposizione significa anche che la tecnica come operazione artistica non ha altro volto, per noi, che quello della sensibilità umana, è sensibilità come fondazione umana. Intendendosi per sensibilità qualcosa di più della sensazione, qualcosa di più direttamente legato al sentimento o all'intuizione. La percezione sensoriale, per sè, puntualizza oggetti uniformi, riconoscibili perchè istantaneizzati, cioè isolati dal complesso delle durate variabili ed eventuali. La sensibilità intuitiva si muove, elasticamente e congruentemente con tutto il divenire della natura (cioè con quel che Whitehead chiamava «la forza creatrice dell'esistenza») ed in questo è struttura fondamentale ed imprescindibile della tecnica artistica, cioè di ogni fare che conduca per campi specifici ad un determinato (e non predeterminato) compimento.

La percezione sensoriale, quindi, genererebbe, da sola, la tecnica meccanica e ripetitiva; darebbe una successione anche variata di identici. Mentre la sensibilità intuitiva offrirebbe aloni di durate intercomunicanti e reciprocamente illuminantesi.

Questo porta a pensare all'interrelazione di percezione sensoriale e di sensibilità intuitiva (facoltà, se si vuol considerare tale, più pratica che teoretica) esistente nel

complesso di un farsi e di un fatto artistico. Dove i rilievi di valore, positivi e negativi, possono anche apparire, sotto altro punto di vista, rovesciati. Un'opera d'arte, si dice, ha vinto il tempo, è un solido blocco di istanti fermati. Naturalmente: essa è, parte a parte, un sistema di percezioni, per noi, nè può, esistenzialmente, essere altro. È questa percettività di base che costituisce, sia pure in modo grossolano, quella certa metatemporalità dell'opera d'arte, come di ogni struttura (anche di elettronici) acquietatasi nella sua compiuta composizione. Ma questo non toglie che dall'uno all'altro degli istanti percettivi, scattati dall'artista e riconosciuti poi dal contemplatore, che costituiscono la più sicura trama oggettiva per il consenso e la comunicabilità, si muova – come fatto più precipuamente tecnico artistico – la sensibilità come natura, in espansione, come continua ricreazione, dall'interno, degli eventi.

Questo è quanto possiamo dire dell'insorgenza profonda dell'azione come tecnica. La sensibilità è il suo cuore naturale ed ha battiti che si ripercuotono segretamente per tutto l'universo. Questo è il limite di cautela dal quale bisogna risalire alla superficie.

Volgiamoci, dunque, a prendere in esame i disegni di schiuma che tale profondo ribollire di onde suscita alla superficie. Esaminiamo, cioè, alcuni fenomeni di quel campo che specificamente si usa chiamare artistico, quello delle varie arti e qui, dove la sensibilità umana si espande in intelligenza creativa e in ragione, ci accingiamo a riconoscere un tipo o modello della tecnicità in atto.

La complessità, questa volta estensiva, dei dati osservabili, avendo noi come scopo non solo di descrivere, ma di isolare una linea di connessione che presenti la certa singolarità di ciclo della tecnica artistica, ci obbliga alla massima semplicità di constatazione e ad una rapida individuazione emblematica di fatti che potrebbero e

dovrebbero essere ben più ampiamente documentati, se la precedente fenomenologia, qui seguita, di una coscienza empirica e filosofica (specialmente nella terza parte), di fronte all'emergere della figura della tecnica artistica, non ne comportasse la più rapida assunzione.

Per i dati che dall'indagine precedente possiamo dire acquisiti, si deve dire che, anzitutto, occorre distinguere una forma di tecnica, che noi abbiamo già visto in parte e che abbiamo chiamata interna o "pura", da una tecnica esterna. La prima riguarda unicamente i processi mentali e non esce fuori da questi. Consiste in una specie di stato di incubazione in cui la tecnica viene preparata o addirittura teoreticamente sviluppata.

La seconda è la vera tecnica artistica come atto concreto, quando l'opera si viene formando sotto le mani sapienti e volitive dell'artista.

Nella tecnica interna possono ancora distinguersi, secondo quanto la presente ricerca ha messo in evidenza, due diverse configurazioni: la prima consiste in uno speciale automatismo dei processi conoscitivi (perceptivi e intellettivi), portato da una pratica di apprendimento o d'uso. La seconda consiste, invece, in una speciale trasposizione mentale della tecnica esterna.

Nella tecnica esterna, poi, a quanto s'è già visto, bisogna distinguere un momento di sapere da un momento di fare, che richiedono dapprima un'analisi separata e, quindi, una descrizione dei loro vincoli dialettici.

Esamineremo, dunque, dapprima la tecnica interna o pura.

Per il compiuto rilievo fenomenologico della quale, alcuni processi risultano già minutamente descritti nella terza parte di questo studio (e particolarmente nel secondo capitolo di quella parte) e non è il caso perciò di darne una ripetizione. Basterà, nell'attuale fase che mira a cogliere l'essenziale dinamica della tecnica nel campo delle esperienze artistiche, richiamare brevemente qual-

che punto e, per una più compiuta analisi, rimandare a quelle pagine precedenti.

Così s'è già specificamente chiarito, allora, che ogni conoscenza, nella continuità del suo sviluppo, può esser considerata come un seriarsi di percezioni, sopra il quale il processo delle ripetizioni finisce per ingenerare un certo rapido automatismo di abitudine che si risolve, alla fine, in un sistema bloccato di risposte. Si tratta di un tecnicismo dei processi mentali che mirano a dare una risoluzione sempre più rapida e più perfezionata dei quesiti generalmente proposti dal materiale o dal soggetto-tema nel suo raffronto col materiale stesso. Questa meccanica intellettuale e tecnica si fa qualche volta talmente rapida nel suo procedere da far pensare al suo prodotto (linea, pennellata, verso, combinazione armonica e nuova di mezzi espressivi) come ad un prodotto dovuto all'intervento del caso, di una misteriosa intuizione o anche, più umanamente, di una forma di istinto, qual è quello delineato, come si ricorderà, quando si parlava del Souriau.

La critica testimonia chiaramente a favore dell'esistenza di questa prima forma di tecnica interna, adoperandola spesso come motivo polemico delle sistematiche razionali contro i misteriosi appelli alle folgorazioni casuali, nella genesi artistica.

Diceva Baudelaire, parlando di E. Delacroix: «Niente è più impudente e più idiota che parlare ad un grande artista erudito e pensatore come Delacroix delle obbligazioni che egli può avere con il dio del caso. Ciò non ottiene che un'alzata di spalle in segno di pietà. Non vi è caso nell'arte, più che in meccanica. Una trovata felice è semplicemente la conseguenza di un buon ragionamento, di cui si sono qualche volta saltate le deduzioni intermedie; come un errore è la conseguenza di un falso principio. Un quadro è una macchina di cui tutti i sistemi sono intelligibili per un occhio esercitato: dove tutto ha la sua ragione di essere, se il quadro è buono; dove un tono è desti-

nato a farne valere un altro; dove un errore occasionale di disegno è qualche volta necessario per non sacrificare qualche cosa di più importante» (2).

Questo passo denuncia la presenza e il valore dei processi di tecnica interna che veniamo analizzando. I termini del rilievo diventano poi estremamente precisi quando accennano ad una meccanica del ragionamento di cui vengono saltate le deduzioni intermedie.

Gli anelli della catena deduttiva, infatti, si fanno più vicini ogni volta nel ripetersi e superarsi dei gesti tecnici; e tutti quelli compresi tra il primo e l'ultimo finiscono per saldarsi in un blocco che diventa il conduttore dell'idea-problema, in modo rapidissimo e impercettibile, sino a che la porta a riapparire, all'ultimo, quale idea-soluzione, lasciando campo agli sguardi creduli di vedere in quel che nel frattempo è avvenuto qualche diretto intervento divino o chissà che lampi miracolosi.

Ci si chiede, allora, quali altri specifici comportamenti possa comprendere questa forma di tecnica interna. Si badi che essa sta prendendo il luogo dell'ispirazione, nel tempo stesso che la spoglia di tutti gli elementi misteriosi di cui è andata quasi sempre vestendosi. Il concetto di ispirazione comprendeva, infatti, lo spazio che intercorre tra lo sfondo qualitativo ed essenzialmente irresolubile del soggetto e una qualunque soluzione mentale, oscura o chiara, che determinasse il movimento verso l'opera concreta. Ciò che stiamo risolvendo è appunto uno degli aspetti essenziali di questo spazio.

In esso e per esso la coscienza ed il pensiero riflesso vengono a sostituire gli stati inconsci, dionisiaci, dell'ispirazione di tipo romantico. Cito ancora per tutti proprio Baudelaire: «L'orgia non è più la sorella dell'ispirazione. Il rapido snervamento e la debolezza di qualche bella

(2) C. Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, in *Oeuvres*, N.R.F. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1932, vol. II, p. 77.

natura testimoniano bene contro tale odioso pregiudizio. Un nutrimento ben sostanzioso, ma regolato, è la sola cosa necessaria allo scrittore fecondo. L'ispirazione è decisamente la sorella del lavoro quotidiano»⁽³⁾.

Conosciamo bene l'ambiguità di affermazioni di questo genere. Lo stesso Baudelaire, in *Journaux intimes*, dopo aver ancora una volta combattuto il pigro fantasma dell'ispirazione, lascia cadere questi appunti che possono far presupporre di un atteggiamento contrario al primo: «Bisogna voler sognare e saper sognare. Evocazione dell'ispirazione. Arte magica. Mettersi subito a scrivere. Io ragiono troppo»⁽⁴⁾. Ma ecco che la riga dopo già dice: «Lavoro immediato, anche cattivo, è sempre meglio che il fantasticare». Non c'è dubbio, tuttavia, sulla direzione fondamentale di pensiero in Baudelaire, come non c'è dubbio che gli artisti tendono a sostituire o a dominare la casualità dell'ispirazione con la razionalità tecnica del lavoro.

Sono i principianti ed i dilettanti che amano credere ai momenti di vena, agli stati di grazia dell'ispirazione. In realtà, ogni artista vero che abbia lungamente lavorato sa che, in condizioni fisiche normali, questo stato di grazia egli lo ottiene ogni volta che si mette all'opera ed è il lavoro che trova l'ispirazione. Quindi, in un certo senso, l'abitudine al lavoro può bene prendere il posto dell'ispirazione, quando anche si intenda questo fatto come un imprigionamento di qualcosa che si suppone come ispirazione dentro le braccia vigorose del lavoro. Difatti, è questo il significato che, a quanto sembra, Rilke intende dare a questi fatti, parlando di Rodin: «E se, nel conversare, egli respinge con un bonario sorriso d'ironia l'ipotesi dell'ispirazione, se afferma non esservi "ispirazione", ma soltanto "lavoro", noi comprendiamo, d'un tratto, che per quest'uomo l'ispirazione è uno stato di grazia permanen-

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 388.

⁽⁴⁾ C. Baudelaire, *Journaux intimes*, Crès, Paris, 1926, p. 109.

te; noi sentiamo che egli non l'avverte più giungere, perchè l'ispirazione non s'allontanò mai da lui» (6).

Dove l'ispirazione, si noti, non corrisponde all'alto concetto, che è tutt'altra cosa; ma proprio a quello stato di rapimento e di grazia divina in cui soprattutto un certo romanticismo intese porre l'essenza dell'arte. Se poi per ispirazione si vuol intendere la concezione più o meno geniale, come quando si dice "lavoro d'alta ispirazione", allora è ancora il lavoro (o il mondo etico) che comanda e guida le ispirazioni. Noi abbiamo già citato una volta Delacroix. «Il lavoro cerca l'ispirazione». Questa proposizione si chiarisce interamente solo se riguardata dal punto di vista dell'automatismo tecnico dei processi conoscitivi, secondo quella che appunto stiamo indicando come la prima forma di tecnica interna.

Un'altra chiara testimonianza di questo momento tecnico si può ancora trovare nel Previati, forse buon analista proprio perchè artista non eccelso. Gaetano Previati, nella seconda opera scritta a sostegno ed a difesa del "divisionismo", dice ad un certo punto: «L'occhio normale può essere acuito con esercizi speciali. In alcune arti e mestieri giunge a scorgere minuzie che sfuggono a chiunque sia profano. I pulitori di metalli, ad esempio, gli incisori, gli orefici, gli orologiai scorgono ad occhio nudo ed in recessi dei loro oggetti dove noi comunemente non vedremmo alcun segno di nota. Nel più ristretto campo dell'arte gli scultori di placchette e medaglie, per l'esercizio nel basso rilievo proprio a questi oggetti d'arte, si abituano a distinguere differenze di piani che solo strumenti di precisione potrebbero accertare disuguali ad altri occhi meno esercitati. Fra i pittori una sensibilità analoga si viene formando per via dell'abitudine di fissare lungamente il dipinto sino a scorgere a notevoli distanze i peli lasciati dal pen-

(6) R. M. Rilke, *Augusto Rodin*, trad. it. di V. Errante, Alpes, Milano, 1930, pp. 150-1.

nello tra lo strato dei colori, piccoli rilievi dei fili della tela o grossezze della tinta che passerebbero inosservati a tutti ma che la sovraeccitazione dell'occhio fisso per ore ed ore sullo stesso piano finisce per rivestire di un'esagerata importanza»⁽⁶⁾. Se si pensa, poi, al grande valore che può avere la densità di una pennellata, come il Previati stesso ha messo in rilievo, si comprende quanto interessi all'arte questo occhio esercitato, del quale anche il Souriau aveva parlato, in termini pressochè identici, nell'esempio da noi citato del fabbro.

L'artista sente le forme, come diceva il Souriau; ma allo stesso modo del fabbro (questo passo e tutta una letteratura dei documenti d'arte denunciano questo) le sente soprattutto attraverso i ferri del mestiere. Si pensi che la grossezza di tinta accennata prima è in rapporto diretto, come sostiene il Previati, con l'effetto pittorico, quindi con l'emozione estetica.

Un quadro a pennellate dense e pesanti dà, già per questo, un'emozione tutta diversa dal quadro costruito a leggere velature di colore, rese ariose dall'averle molto diluite con speciali *medium*. Dove acquista importanza la natura del diluente usato, il tipo di pennello, piatto o rotondo, sottile o grosso, la grana della tela e altre cose che il contemplatore non sta a ricercare, ma che sono essenziali per l'artista e lo sono appunto perchè i suoi processi mentali hanno subito una forte esaltazione nel senso delle coordinate tecnico-formali, esaltazione sollevata dalle interne specializzazioni dell'abitudine al lavoro, mediante il ripercuotersi insistente di motivi analoghi sopra la mente, di modo che l'individuo acquista un'elasticità e una prontezza straordinarie di risposte nel modellare secondo particolari strutture l'aspetto molteplice della realtà, fino a renderla la *sua* realtà. Questa appare, allora, come una realtà unica, quella dell'arte; ma ha sotto di sè che la sorreggono le fasce

⁽⁶⁾ G. Previati, *Della Pittura*, cit., p. 30.

luminose delle altre realtà concrete: la natura, la psiche, la società, la cultura; e queste sono le forze che operano silenziosamente da anello ad anello lungo le deduzioni mentali, e qui, nella mente, cominciano il loro intervento nell'arte. È qui, infatti, che esse lanciano sopra la catena degli automatismi di tecnica pura – che abbiamo descritto come il primo ordinarsi germinale dell'arte come tecnica – le fiammate dei loro mondi e ne risvegliano intensità infinitamente varie di luce e di calore. Nasce così il momento concreto, vitale di questa prima forma di tecnica pura; la quale, in fondo, da una parte limita ad un punto sempre più piccolo l'istante misterioso della così detta ispirazione, dall'altra si costituisce sempre più nettamente come il periodo ritmico-tecnico ancora interno, che contiene allo stato di incubazione artistica tutti i momenti successivi.

Consiste esso, dunque, essenzialmente nei processi interni di preparazione della tecnica esterna ed empirica e si potrebbe anche chiamare momento della visione tecnico-formale, presi i due termini nel senso che il nostro lavoro ha messo in luce.

Ma s'è anche detto che esiste una seconda forma di tecnica interna.

Questa consiste nella trasposizione mentale della tecnica esterna.

Quindi va avvertito subito che essa segue (nello sviluppo formativo dell'artista, s'intende, e non volta a volta in ogni opera) e non precede, come la prima forma, la tecnica empirica. E, seguendola, concorre ad una formazione di ulteriori stratificazioni dello sviluppo tecnico.

Questa seconda forma, sotto cui si profila la tecnica interna, può essere facilmente constatata nelle piccole e grandi soste che interrompono il procedere attivo del lavoro.

Vi è una serie di piccole pause che separano, con intervalli qualche volta regolari, i colpi che l'artista infligge alla materia per plasmarla. Allora la mente si sofferma a

considerare, a soppesare e, mentre tutto rimane immobile, avviene una trasposizione assolutamente mentale delle tecnica esterna, per cui l'artista, considerando il punto di arrivo, abbozza rapidamente tre o quattro soluzioni tecniche che portino ad un punto successivo, operando in ciascuna come se veramente mescolasse i colori, muovesse i pennelli, suonasse, scolpisse, scrivesse.

Sopra queste soluzioni intervengono alcune figure del giudizio critico, che trascoglie gli elementi ritenuti più idonei da quelli che son risultati inadatti. Ed allora, se ciò che si è ottenuto soddisfa, come linea che procede verso il compimento, scatta la risoluzione ad agire.

L'azione può anche continuare, per richiami immediati di punti successivamente legati, fino ad una nuova incertezza, che rompe la serie dei gesti attivi e procura una nuova interruzione. Oppure la soluzione non soddisfa ed allora, in questo caso, non resta che tornare daccapo all'analisi intellettuale per ritentare altre vie. A meno che il risultato sia molto lontano e l'artista non preferisca deporre ogni velleità di lavoro e rimandare il tutto ad un altro momento, nel quale caso si apre una sosta molto più lunga di quelle prima considerate.

In questo nuovo più lungo intervallo di tempo che si apre davanti allo sguardo – e che può essere di ore, come di giorni e di mesi – l'artista vive la sua vita animale e sociale, intervengono e lo afferrano tutti i piani delle molteplici realtà esistenziali, mangia, beve, va in piazza, litiga, legge un pezzo di giornale, la storia, un romanzo, vede natura e vede arte, mette in movimento la sua socialità, la sua cultura ed intanto non si può certo supporre che tutti gli specifici problemi della sua opera e della sua arte siano completamente caduti.

In un angolo profondo della sua intelligenza egli lavora ancora; dipinge ancora, colore pennello colore, fa disfa corregge, abbozza cancella torna a rifare ed il lavoro procede da sè; ma non scivola liscio sopra gli ingranaggi del

processo automatistico della prima forma di tecnica interna che ormai conosciamo. Poichè viene attraversato dalle correnti tumultuose della vita, che non mancano di introdurre, o dal punto di vista della cultura o da quello della società o altro, una serie di colpi e di richiami che spalancano le porte sopra l'angolo quieto del lavoro tecnico-mentale, investendolo con correnti diverse. Queste correnti esistenziali in qualche modo influenzano e condizionano quello che trovano e finiscono certamente per modificarne evolutivamente la struttura.

Tali modificazioni non mutano l'ordine generale del lavoro, altrimenti si avrebbero opere d'arte completamente disorganiche, ma solo modificano col tempo, accumulandosi con la lentezza dei piccoli passaggi, la tecnica dell'artista. Esse rientrano in sintesi successive, così da portare nell'opera in corso forme quasi inaccertabili di evoluzione. Eppure è possibile qualche volta controllare i risultati di tutta una serie di passaggi in alcune opere che diventano poi l'indice di tramite da un modo d'espressione ad un altro. In questo senso, si parla per un pittore della sua prima maniera, della sua seconda maniera e così via.

Quindi, questo intervallo breve o lungo di sosta ha una sua notevole importanza di fronte alla tecnica ed all'arte come tecnica. Esso sembra occupato da qualcosa che rimane estraneo all'arte, mentre risulta in realtà costituito da quell'elemento che lentamente opera la trasformazione del fondamentale movimento tecnico all'interno dell'Arte. In queste soste sempre la mente indugia lentamente sopra se stessa, dando a sembrare di lasciarsi cullare in inutili ozi, mentre se ne sta in realtà occupata dentro i notissimi ozi fecondi, durante i quali questa seconda forma della tecnica interna – come trasposizione mentale della tecnica empirica – lavora e lavora senza violenze, senza strappi irriflessivi, uguale e precisa come un motore perfettamente sincronizzato. E ritorna sulle

vecchie posizioni, le rimette in azione, le corregge, le giudica, le migliora, ne ricerca altre nuove da porvi accanto in armonia, studia, prepara le vie immediate al lavoro in corso, insegue le vie lontane.

Si pensi, per tutti gli infiniti casi, al metodo di lavoro di Leonardo, che ha assunto addirittura una forma leggendaria di lentezza, consacrata dalla lettera del Bandello a Ginevra Rangone Gonzaga: «Il Vinci lavora senza interruzione una giornata, poi lascia il lavoro per due o tre giorni; poi un bel giorno, col solleone, traversa tutta la città da Corte Vecchia, per dare tre o quattro pennellate, secondo un sua fantasia, e se questa riesce, ecco Leonardo rimanere sul ponte a pennellare di gusto, senza ricordarsi nè di mangiare, nè di chi lo circonda».

Rimase così l'impressione, in taluni, di un lavoro disordinato. In realtà si trattava, più verisimilmente, di una forma esagerata, caratteristica in lui, di tecnica interna. Egli ritorna infinite volte sul già fatto e il suo acuto spirito di ricerca lo spinge ad una serie di miglioramenti senza fine. La pittura, l'arte, è ricerca e scienza, proprio dal lato della tecnica, come ogni altra scienza.

Così, mentre dipinge la *Cena* e ricerca le espressioni psicologiche dei volti e le ripartizioni geometriche degli spazi in ordine ai fatti spirituali del quadro, è noto che egli studia, insieme, gli effetti del nuovo procedimento di affresco a tempera speciale, fuori da tutti i sistemi tradizionali. Si tratta pur sempre dell'ordinamento della natura fisica secondo le grandi leggi della meccanica.

Leonardo è l'espressione più alta, nella storia degli uomini, della genialità tecnica. Per questo, nel suo pensiero e nella sua opera, la scienza diventa continuamente arte e l'arte una scienza. La tecnica, nella sua forma più compiuta, non può che confermarsi come tecnica artistica.

Sezionare un cadavere, disegnare una foglia con tutte le sue nervature, scrutare il volo degli uccelli ed annotarne ogni particolarità, controllare leggi fisiche e mate-

matiche, meditare gli effetti di nuove combinazioni chimiche di colore ed il modo di condurre i pennelli, tutto questo è tecnica artistica, per Leonardo, perchè tutto questo non viene condotto come forma ripetitiva, meramente riproduttiva, meccanicistica (tecnicistica) o strumentalistica in senso deteriore, ma si sviluppa nella coscienza che in ogni punto dell'esperienza è possibile liberare un compimento, un fine immanentemente valido. La tecnica artistica finalizza lo stesso mezzo, lo libera in un processo valido per se stesso e non per qualcosa d'altro.

E questo spiega, anche, come la tecnica interna o pura debba avere una parte preponderante nelle giornate di Leonardo e non solo per il campo della pittura. In lui questi processi interni sono spinti ad un punto tale che assorbono quasi completamente l'individuo limitandone la produzione concreta. Certo che i risultati diventano allora un prodotto di perfezione distillata. Non v'è bisogno, infatti, di illustrare la fecondità di quegli istanti in cui la mente indugia, in mezzo alla calma di vasti silenzi, a districare pazientemente le fila aggrovigliate delle matasse d'oro dei pensieri. In questi istanti ciascuno torna alle cose sue più preziosamente conquistate ed è proprio in questa luce che si pone lo stato di grazia dell'artista. In questa luce, generalmente, lavorano, più o meno in rilievo, gli ingranaggi della tecnica interna o pura ed accompagnano, con il loro ritmo misurato, le visioni delle forme.

Per cui, in definitiva, quando ci vien presentato un Leonardo che rimane ore ed ore, in ostinata contemplazione meditativa, non si fa che dar rilievo a questo momento essenziale dell'arte, che rientra nei fatti di tecnica pura e che è altrettanto prezioso quanto l'azione diretta.

Esso costituisce, infatti, il momento in cui si determina il *modo* d'inserzione dell'atto nel blocco diveniente degli eventi spazio-temporali. Da esso dipende un tipo di

inserzione più o meno felice nel tessuto, che corre vivendo, dell'esperienza attuale.

La frase di Leonardo che prima ricordavamo («ogni nostra conoscenza viene dal sentimento») sottintende tutto un "perder tempo" in cui consiste la vita del sentimento come ricerca e sottintende una presa di contatto diretta con le cose, caratteristica della tecnica come sensibilità. Il tecnicismo d'oggi, come patologia della tecnica in tempi di folli velocità, può far supporre che la tecnica sia soltanto intelletto e analisi. Ma, non è inutile ripeterlo, la tecnica è sensibilità e ragione proprio in quanto non è macchina, non è formula, ma natura che si inserisce al suo giusto punto nelle nature. Forse quando Ford ed Edison dicevano, come risulta dalle loro biografie, che il fatto di ignorare una tecnica era la situazione ideale per entrarvi ed eccellervi rapidamente, volevan precisamente dire che l'esser sgombri dalle anchilosi del tecnicismo è la condizione ideale per costruire una tecnica autentica, cioè viva e progrediente, grazie al diretto contatto che una sensibilità ancora intatta nella sua freschezza può prendere col movimento reale delle cose, cogliere questo movimento senza i diagrammi degli schematismi preconcepiuti e delle formule date, inserirsi in esso con quella destrezza di intuito e quel senso vivo dell'interrelazione delle cose così da poterle risolvere e compiere secondo risultati non astratti ma concreti e reali. In questo senso Ford e Edison facevano della tecnica che il tecnicismo corrente, come pure risulta, allora irrideva e commiserava; ma di fatto, la loro tecnica dava, non senza scandalizzati stupori all'intorno, risposte efficaci e risultati pieni: lo scandalo della loro tecnica (e la cosa potrebbe esser minutamente dimostrata) consisteva nel fatto ch'essa non era già tecnica comune, ma tecnica artistica e, come tale, si valeva delle vie della sensibilità non solo come avvertimento, ma ancor più come sentimento

del mondo. Come questo sentimento si risolve poi nel lavoro della tecnica interna, s'è visto.

Nuove testimonianze di questo lavoro interno della tecnica possono ancora aversi nei documenti dell'arte contemporanea. A questa vuol senza dubbio alludere Van Gogh, quando, in una delle sue lettere al fratello Théo, scrive: «E per fare un quadro che sia veramente del mezzogiorno non basta una certa abilità. È nel riguardare lungamente le cose che la concezione si fa più matura e più profonda» (7).

Bisogna cioè che le cose, in questo caso particolare, diventino colori, assonanze o dissonanze di colori, alla ricerca dei quali tendeva tutta la tecnica originalissima di Van Gogh. Che poi il procedimento sia questo e non un altro, cioè proprio quello della tecnica interna, mentale, pura, lo dimostra quest'altro passo tolto da un'altra lettera al fratello. «Io voglio dire che quando uno desidera, per esempio, dipingere una testa, quello guarda una buona volta la natura che gli sta dinanzi; allora si dice: questa testa è un'armonia di bruno-rosso, di violetto, di giallo, il tutto in modo rotto; io metterò allora un violetto e un giallo e un bruno-rosso sopra la mia spatola e li farò rotti» (8).

Dove il peso dei colori è dato anzitutto dai gruppi di risposte seriate abitualmente liberate dal lavoro artistico, secondo quanto s'è precisato come prima forma della tecnica interna (il bruno-rosso, il violetto, il giallo non sono i soli toni di quella testa, ma i toni di emergenza per quella caratteristica visione che l'occhio di Van Gogh percepisce sotto l'influenza dei processi mentali acuti in sensibilità davanti a determinati toni di abitudine). E poi, ancora, secondo una trasposizione mentale della tecnica empirica quale l'abbiamo poco fa delineata nella seconda forma della tecnica pura.

(7) V. Van Gogh, *Lettres*, Grasset, Paris, 1937, p. 241.

(8) *Ibid.*, p. 140.

Una precisazione ulteriore in questo senso può venirci dallo stesso campo letterario. Il Beach, in un suo importante studio, osservava a proposito di Bennett (*The Old Wives' Tale*): «La tecnica, senza dubbio, è l'espressione naturale del soggetto preferito da un certo scrittore. Ma è anche vero che la scelta di quel certo soggetto è determinata dalle preferenze tecniche dell'autore. O meglio, la massa indifferenziata della vita umana si dispone per i diversi autori e per le diverse scuole secondo alcuni schemi tipici»⁽⁹⁾.

Non v'è dubbio che la tecnica, proprio nelle forme di apprendimento e di accumulo della tecnica interna, condizioni l'irrigidirsi di determinazioni della visione formale secondo certe coordinate ed anche secondo particolari tipi di schematizzazione, risultanti da gruppi ormai bloccati di risposte riuscite o di comodo (o di più stretta aderenza alla sensibilità fondamentale) e quindi getti reti nel fiume delle sensazioni per ritrarne proprio ciò che voleva pescare, costituendosi come richiamo di soggetti, di rapporti e come tipo di cristallizzazione delle materie secondo determinati piani di sviluppo.

Comunque, tornando alla documentazione, un ultimo accenno a fatti di tecnica interna può esser ancora tolto dalla corrispondenza di Flaubert.

Egli sta lavorando alla composizione della *Bovary*, quando, a un certo punto, si trova a vuoto di trovate e non sa come proseguire; in una lettera di questo periodo egli scrive: «Da tre giorni sto a voltolarmi sui mobili e in tutte le posizioni possibili per trovar "che cosa dire"! In certi crudeli momenti il filo si spezza, il fuso è tutto dipanato. Stasera però comincio a vederci chiaro, ma quanto tempo perso! come vado adagio! e chi mai s'accoggerà delle profonde combinazioni richiestemi da un libro tanto sem-

⁽⁹⁾ J. W. Beach, *Tecnica del Romanzo novecentesco*, Bompiani, Milano, 1948, p. 231.

plice? Che meccanica, il naturale, e quante astuzie occorrono per essere vero!»⁽¹⁰⁾.

Questo “tempo perso”, questo accanito studio della “meccanica del naturale” è pur sempre quella trama sensibile, creata dal correre avanti e indietro, come d’una spola, che la tecnica interna compie tra l’unità sintetica del sentimento e la molteplicità analitica dell’intelletto, tra le proposte del materiale in atto, le intenzioni soggettive e la folla delle possibili risposte in mezzo alle quali è necessario optare. Questa trama sorge dal mezzo del concreto lavoro artistico e prosegue in una pura trasposizione mentale dove si tentano alcune delle infinite combinazioni possibili che l’incontro di mente e realtà offrono.

In attesa di precisare più avanti il punto delle soluzioni calcolate e del lungo ragionare tecnico, che entra nel farsi dell’arte come sapere, ed ancora dell’infinito, sapientissimo gioco delle “astuzie”, raccogliendo insieme le osservazioni precedenti, notiamo che la dinamica caratteristica di questo secondo punto, come del resto avveniva ancor più chiaramente per il primo, ha, quale punto di saturazione, o la cristallizzazione in regole e nozioni elastiche di sapere o la diretta immissione in un nuovo tipo di sapere, non più solo recettivo, ma immediatamente attivo, volto alla determinazione teoretica dell’azione.

Rimane così delineato anche questo secondo punto, sotto il quale può configurarsi la tecnica interna. Esso va tenuto nettamente distinto dalla forma descritta precedentemente. Là si trattava di una specie di ginnastica mentale caratteristica, rafforzata sulla ripetizione delle medesime direzioni e del medesimo serrarsi delle risposte agli stimoli, delle prove, che finiva per sviluppare, in modo del tutto fisiologico ordinario, una specializzazione

⁽¹⁰⁾ G. Flaubert, *Corrispondenza*, Carabba, Lanciano, 1931, vol. I, p. 123.

del tipo di visione tecnico-formale. Una visione di forme sotto specie tecniche: la realtà, ogni realtà, risolta secondo il sistema di coordinate tecniche e formali.

Sorge questo momento quando l'individuo, che già s'è abituato a rilevare le forme, sente (e sente in quanto è artista) l'esigenza di concretare tali forme. Per cui, sia che si metta a scuola, sia che si studi entro di sé i processi, non si accontenta più di vederle, ma vuole costruirle in una materia e va perciò studiando le leggi di questa materia e del modo di meglio maneggiarla, mettendosi così sulla via dell'arte.

Tutto quello che avviene nella mente come preparazione alla tecnica esterna appartiene a questa forma di tecnica pura o interna.

Mentre la seconda forma di tecnica pura, anziché precedere, segue la tecnica esterna, poichè continua il lavoro di questa nella mente. È, insomma, il prolungamento mentale del concreto lavoro artistico quando, nelle soste, è ancora come se fossero presenti quei determinati mezzi meccanici e quei materiali, che poco prima operavano concretamente tra le mani dell'artista.

E si capisce anche come questa seconda forma si innesti continuamente sulla prima ed in questo rinsaldarsi continuo dell'una nell'altra debba appunto consistere la tecnica interna come preparazione e formazione della teoretica (sapere) della tecnica esterna, con la quale poi verrà dialettizzandosi senza alcun riposo.

A questo punto va ripreso l'accento poco prima avanzato circa il modo di innestarsi dei meccanismi di tecnica interna o pura, con le sue specifiche forme, nel momento fenomenologico che abbiamo assunto sotto il nome di "sapere".

Il moto dei processi, automatistici o meno, di una visione tecnico-formale non consente mai, infatti, che questi possano esser considerati come esauriti in loro stessi. Non si chiude, non ha fine, in se stesso, come moto, ma

continuamente opera. Solo appare fermato e consolidato nell'istante d'azione che lo esistenza. Il moto della trasposizione mentale dei processi esterni attivi, a sua volta, si prolunga in una catena analitica di pensiero che solo l'opzione determinativa in vista dell'atto sembra spezzare di tanto in tanto, ed in ogni caso la tessitura dei fili continua e non appare affatto, artisticamente, autosufficiente.

Tra l'alternanza delle due dinamiche ora descritte si muove la tecnica esterna sulla dialettica di sapere e di azione.

Così avviene che i risultati della complessissima e dialettizzata dinamica della tecnica interna si risolvano continuamente in teoricità, come scienza e come decisione dovute ai singoli compimenti. Ogni chiudersi ciclico di una serie di domande e di risposte emergente dai moti di tecnica interna, in quanto momentaneamente compiuto, finito (fine), si rovescia, infatti, immediatamente in una determinazione dell'agire.

Son queste le linee di sviluppo che portano la tecnica interna ad incunarsi profondamente nel momento pragmatico di "sapere".

Per queste vie, infatti, la tecnica interna si inserisce nella direzione e nel movimento stesso della teoreticità tecnica e viene perciò a partecipare in modo vivo al movimento dialettico del "sapere" col "fare", volitivamente attivo, della tecnica esterna e pratica: dal quale poi si risale d'un balzo alla sua trasposizione mentale ancora, di nuovo alla visione tecnico-formale e quindi al sistema della tecnica pura innestata sul momento di sapere, dal quale ricomincia il circolo.

Appare così, già sin da questo momento, un abbozzo della vita della tecnica artistica, quale poi potremo meglio determinare in seguito all'esame della tecnica esterna.

* * *

La difficoltà di procedere sopra terreni ancora da definirsi, con linguaggio già caricato di precedenti esperienze, viene qui messa in evidenza dall'oscillazione, che sarà stata notata, nell'uso dei termini puro o pratico, esterno o interno per riguardo a specificazioni interiori al processo della tecnica.

L'uso del termine *puro* per indicare i processi che abbiamo specificato come le due forme della tecnica interna è certamente improprio, riguardando strutture non isolabili dall'esperienza, ma esse stesse esperienza in atto. L'uso del termine *pratico* (o pragmatico) per i processi di sapere e di fare, che stiamo ora avvicinando, è perlomeno inadeguato e può generare anche equivoci, trattandosi qui di parziali strutture di esperienza ancora, che non sono isolabili come pura moralità o come pura azione, in quanto abbracciano emicicli di esperienze complesse e variamente substrutturate, in ogni caso esperienza ancora e cioè incontro e sintesi di soggetto e di oggetto, di io e di mondo, di mente e di natura.

Solo l'intero ciclo è isolabile, si vedrà alla fine, e delineativo della polarizzazione tecnica di ogni e qualsiasi esperienza. E perciò la terminologia che viene in questo frattempo usata va intesa come una prima classificazione orientativa degli atti e come tale avente una funzione non definitoria ma semplicemente indicativa.

A scopo indicativo, dunque, stabiliamo di chiamare tecnica interna o pura l'insieme delle due forme precedentemente prese in considerazione, anche se implicanti processi pratici, di istinti o di volontà; e di chiamare tecnica esterna o pratica l'azione dialettizzata come sapere e come fare, anche se il momento di sapere non sia precisamente esterno; l'uno e l'altro visti alla luce degli avvertimenti or ora dati ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Iniziando questa parte circa il problema del "fare" artistico, va notato che, tra le più recenti posizioni dell'estetica italiana, di

Si può, così, passare alla descrizione di questo primo momento di "sapere" della tecnica empirica e vedere di quali elementi si compone.

Prima di tutto e soprattutto esso accoglie in sè, abbiamo visto, le due forme della tecnica interna, le quali entrano in questo nuovo momento in modo essenziale, costituendo l'impalcatura stessa dei suoi processi.

Il prodotto di questi processi che abbiamo descritto è quanto appunto si viene depositando sotto forma di sapere tecnico.

particolare interesse è il pensiero di Guido Calogero, per la libertà della sua posizione e per la sensibile attenzione rivolta a questo lato, in genere convenzionalmente disprezzato, dell'artisticità operante come fare. È noto che egli distingue tra una prima era storica, nello studio dell'arte, caratterizzata dalla «dottrina dell'esperienza estetica quale universale senso e gusto e atto del bello, che l'idealismo moderno ha recato alla luce e che è ormai un acquisto per sempre» (vedi: G. Calogero, *Estetica, Semantica, Istorica*, Einaudi, 1947, p. 33); ed una seconda fase intesa ad eliminare le «residue difficoltà» di quella dottrina ormai lasciata alle spalle ed a rilevare le strutture non più dell'esperire estetico ma del "«are artistico». E questo fare interpreta il Calogero come un'elaborazione che l'artista svolge sul formarsi od oggettivarsi del sentimento in immagine: «è infatti sull'*eidòs* del *pathos* che opera l'artista, conservandolo e trasformandolo a un tempo sia come *eidòs* sia come *pathos*» (*ibid.*, p. 35). Solo che, proprio perchè si è confortati dalla tesi fondamentale del Calogero, soprattutto là dove è invito a spogliare l'estetica «da ogni vecchia veste gnoseologica», per quel che riguarda lo specifico problema della tecnica artistica risulta necessario completare lo schema che ci viene presentato, proprio per la sua forza innovante sulla filosofia italiana. Il problema del fare, infatti, assume una configurazione specifica di fronte alle due forme, accuratamente distinte dal Calogero, di tecnica «interna» e di tecnica «esterna». Per questi due aspetti della tecnica, evidenziati soprattutto dalle arti figurative, il Calogero parla una volta di «sostanziale dualità intrinseca» in «apparente unità» (*ibid.*, p. 136) e altra volta di un vero e «continuo processo di osmosi» (*ibid.*, p. 138) per cui «... ha luogo non solo un'accontemporaneità dei due processi, ma anche un continuo giuoco di reciproci influssi tra l'uno e l'altro» (*ibid.*, p. 140).

Chiamiamo, perciò, momento di “sapere” della tecnica artistica quel saturarsi delle fasi di tecnica interna che si offrono in compimento teoretico, fino a diventare, alla fine, determinazione scientifica all'azione, norme d'azione e, sotto un certo aspetto (che può esser dato implicito al concetto di sapere), azione nel suo proporsi.

In questo senso esso è, come natura, tempo; come mente, intelletto critico e memoria, come meglio vedremo.

Venendo ora alla descrizione, si può dire che il sapere tecnico è, dapprima, costituito da quanto in successione viene prodotto, secondo i processi di tecnica interna, in fase di generale apprendimento e di specializzazione; di più si aggiungono le regole di scuola, la precettistica in generale e quel particolare momento che profileremo sotto il nome di “astuzia” della tecnica.

Si noti, intanto, che questo momento di sapere, pur alternandosi sempre con l'azione nel farsi dell'arte, acquista grande rilievo e valore in ogni periodo di apprendimento ed in particolare per le arti, nel periodo di tirocinio. Il quale ha un'importanza determinante nella formazione dell'artista.

Durante il tirocinio, infatti, l'artista si impadronisce delle regole e di tutto il meccanismo del mestiere. O meglio, invece che impadronirsi delle regole, il processo di apprendimento di questo periodo si può sdoppiare in due

Sembra, tuttavia, che la distinzione faccia parte di uno schema dualistico, non interamente dicotomizzato, ma certo aperto in una dualità che l'«osmosi» conferma anzichè risolvere. Per cui proprio in questo punto, che poteva diventare di capitale rottura sullo gnoseologismo soggettivistico, il problema della tecnica sembra ancora rimanere ancorato ad una concezione statica, per altro riconfermata dalla tesi, già crociana, di una «visione mentale» separata, sia pure atomisticamente, da un processo di «estrinsecazione» e ciò nonostante che l'accorta sensibilità del Calogero, con i concetti di «osmosi» e «contemporaneità» sopracitati, dia già l'avvertimento ad una più unitaria e dialettizzata soluzione processualistica.

tempi: un primo tempo in cui l'allievo si impadronisce di tutte le norme possibili presso la scuola o qualche maestro, ma di tutte le norme nella loro rigidità soltanto; ed un secondo tempo in cui penetra nell'elasticità stessa di ciascuna norma scorgendone la pieghevolezza delle infinite applicazioni, come già s'è visto nelle parti precedenti ⁽¹²⁾.

Al primo tempo si arresta irrimediabilmente ogni processo di riproduzione meccanica, al secondo tempo trapassa, invece, l'arte.

Il problema delle scuole d'arte, quale già una volta c'è apparso, è il problema di una bene intesa fondazione tecnica, cioè della trasmissione dal maestro all'apprendista non tanto delle regole, della precettistica di sapere, della tecnica morta, ma della vita della tecnica nel suo qualitativo porsi come sensibilità e come invenzione ed ancora come rapporto dinamico di tutto questo con l'intelletto, l'analisi, la scienza.

Gli artisti sono, come gli scienziati e i filosofi, in continua fase di apprendimento. E questo si mantiene fresco e potente, pronto, durante il lavoro, a fluidificare ogni regola, moltiplicandola in infinite azioni tecniche.

Una sera Rodin conduce un amico davanti ad un'antica copia della *Venere dei Medici* e, illuminandola con una lampada, analizza l'impressione di vita che se ne riceve, e quindi soggiunge: «Vi voglio confidare un grande segreto. Sapete in che modo si raggiunge l'impressione di vita vera che abbiamo ricevuto da questa *Venere*? Attraverso un'esatta conoscenza dell'arte del modellare. Queste parole vi sembreranno una banalità, ma ne misurerete ora tutto il significato. Questa "arte del modellare" mi fu insegnata da un certo Constant che lavorava nel laboratorio di decoratore dove io feci i miei primi tentativi di scultura. Un giorno mi osservò

⁽¹²⁾ Si tratta di ciò che già abbiamo indicato come la polivalenza occasionale della regola quale introduzione alla tecnica artistica.

mentre stavo modellando in argilla un capitello ornato di foglie, e disse: "Mio caro Rodin, non la prendi giusta. Tutte le tue foglie sembrano piatte, non si possono cogliere: adesso ti dico da che cosa dipende. Le devi foggiare in modo che drizzino le punte verso di te e che, guardandole, si abbia l'impressione della profondità". Seguì il suo consiglio ed il risultato mi meravigliò. "Ricordati di quel che ti ho detto", continuò Constant. "Nei tuoi lavori non considerare mai le forme nella loro superficie, ma sempre nella loro profondità. Considera sempre ogni superficie come l'estremità di un volume, come il più o meno largo culmine che un corpo erge contro di te. In questo modo raggiungerai presto l'arte del modellare. I risultati di questo principio si sono dimostrati per me insolitamente fecondi". Io lo applicai all'esecuzione delle statue. Invece di vedere le diverse parti del corpo come superfici più o meno estese, me le raffigurai come vertici salienti di masse cubiche. Mi sforzai di far sentire in ogni curva del corpo o delle membra il gioco dei muscoli o delle ossa che si ergevano sotto la pelle. Così la verità delle mie figure, anziché agire in effetti superficiali, parve dispiegarsi dall'interno verso l'esterno come la vita stessa»⁽¹³⁾.

Questo è un documento abbastanza preciso perchè si rilevi dall'esperienza il passaggio da una regola normativa generale ad un'attuale tecnica artistica. Tale passaggio avviene quando una regola, cadendo nella coscienza, rischiarava improvvisamente le vie oscure e lubriche dei primi tentativi: poichè qui non è un artista che incontra una regola, ma è Rodin che incontra la sua regola.

D'altra parte, si potrebbe anche pensare al caso Van Gogh: disperso sino a quasi trent'anni, avanza e prende coscienza lentamente della propria strada in quest'età che per gli altri normalmente è già di maturità e sicurezza. E del primo novembre 1880 la lettera al fratello Théo

⁽¹³⁾ A. Rodin, *L'Arte*, Colloqui del maestro raccolti da P. Gsell, ed. tedesca K. Wolff, Berlin, pp. 39-43.

in cui lo si può cogliere alle prese ancora con le regole e con l'anatomia dei manuali: «Vi sono delle leggi, delle proporzioni, delle luci e delle ombre, della prospettiva che si debbono conoscere per poter disegnare; se uno non possiede questa conoscenza, tutto rimane sempre “una lotta sterile” e non si riesce mai a “generare”» (14).

È ancora alla regola; poi arriverà alla propria regola: ed allora andrà costruendosi la tecnica. Ha conosciuto i fiamminghi è stato colpito dai giapponesi: li ha studiati, ha studiato gli impressionisti, li ha superati insieme a Seurat.

Tutta una storia di tecnica che si costruisce. Faticosamente, se, nel marzo dell'89, alla vigilia di scomparire, ancora scriveva: «Io ho disgraziatamente un mestiere che non conosco abbastanza per esprimermi come io desidererei» (15). Ma frattanto era nato il colore: la vibrazione coloristica a grandi piani di diffusione, infine il colore-luce, anzi la paradossale modulazione della luce mediante la forma-colore (16).

Il caso Van Gogh implica anche questa lotta estenuante che, in un isolamento quasi completo dell'uomo, viene condotta per il passaggio dalla tecnica istintiva alla tecnica cosciente.

Passaggio al quale già si accennava nell'analisi di un piano di natura e che avviene fondamentalmente sotto il profilo comportamentistico della tecnica interna ed in modo caratteristico, soprattutto, del momento di sapere, che invero la tecnica interna.

In questo senso il sapere non è più regola, precetto, ma analisi intellettuale e memoria.

Il periodo d'alunnato o di apprendimento primo, comunque compiuto, comporta la formazione di gruppi

(14) V. Van Gogh, *Lettres*, cit., p. 50.

(15) *Ibid.*, p. 288.

(16) Cfr. D. Formaggio, *Van Gogh*, cit., p. 159.

sempre più elastici di conoscenze tecniche che vanno a costituire, secondo un'inserzione più o meno profonda a seconda dei procedimenti di tecnica interna, precisamente il momento di sapere come intelletto e memoria.

Si raggiunge, cioè, in questo periodo, uno stato di purezza metodica (all'interno di questo momento di sapere) portato dalle mattinate oscure e laboriose del tirocinio: esso si fa talmente originale, schietto e connaturato con la mente dell'artista, da poter poi sempre ripresentarsi con ritmo pronto di risposte a tutta la sensibilità variabile delle richieste del soggetto o del materiale.

Esso costituisce il miglior sapere dell'artista. Il sapere, infatti, si sviluppa dinamicamente lungo una serie di prove e di risposte mentali; le quale si mettono in moto e sollevano lentamente, sopra lunghe fasce che si srotolano sotto la critica intellettuale, le lontane e le recenti esperienze ed i segni che furono riconosciuti falsi e quelli fissati come veri. Nel frattempo il materiale si pone a sua volta di fronte e gli ingranaggi si riscaldano; ecco allora apparire l'ordine esatto delle regole e quindi annebbiarsi come dentro una nube feconda, da dove infine esce la regola, questa, che ora serve e che potrebbe non essere mai esistita così com'è, ma che pure trae la sua vita da tutte le vite delle altre regole e porta ancora ben visibile l'impronta degli schematismi mentali che l'hanno prodotta sopra la scorta delle esperienze e delle abitudini acquisite nel produrre tutto ciò che ha preceduto.

Allora tutto è pronto: da una parte vi è una forma organizzata di sapere percorsa da una fortissima tensione verso la materia da dominare, dall'altra una fisicità informe che è attraversata da altrettanta forza tensiva verso la regola; ma fra le due forze ricercantesi sorge uno schermo liscio e insormontabile.

È a questo punto che deve intervenire l'azione. Essa sola può abbattere la parete di divisione e gettare un

canale entro il quale possano slanciarsi le forze da una parte e dall'altra.

I cristalli del sapere allora si sciolgono e si immettono nella corrente stessa dell'azione, che precipita ad investire le materie.

Sul limite di farsi azione esterna, la tecnica di sapere ancora una volta dà rilievo alla considerazione che il concetto generale della tecnica non presenta mai la figura di alcunchè di meccanicistico.

La tecnica non è legge statica, cieca disciplina, regola inesorabile; non è monologo.

La tecnica è dialogo, linguaggio. È dialogo e linguaggio non banale, non decaduto alla ripetizione idolatrica del discorso comune, ma riportato alla sua origine, all'atto che ritorna su se stesso per rilanciarsi più lontano, all'azione vivente nel corpo delle materie viventi, al gesto che domanda, che risponde, che qualitativamente crea dall'interno e a seconda dell'intima vita del tempo e delle cose nel tempo.

S'era già visto (nelle conclusioni alla terza parte) questo aspetto della tecnica come tempo. Si diceva allora come tempo spazializzato, come naturalità oggettiva, direzione solida; e, insieme, come energia capace di porre l'accento qualitativizzante (Blaga) sul corso non altrimenti determinabile degli eventi. Si parlava, cioè, della tecnica come tempo naturale che genera stile e cultura.

Ora bisogna aggiungere la tecnica di sapere come giudizio critico dell'intelletto, da un lato, e come memoria dall'altro.

Anzitutto la memoria. Che è ancora tempo, ma diversamente. Non è tempo naturale nel significato che poco fa davamo a questi termini. Perché non è direzione neutra di eventi in ciclo di compimento, ma umanità, sentimento, storia.

Il sapere tecnico si eleva sopra profonde stratificazioni di eventi memoriali ed è continuamente memoria, passa-

to che si solleva a un richiamo e giorni ed ore attuali, che non ancora si sono annodati in personalità e già si mutano in una pioggia di polvere continua che precipita negli abissi del passato.

Da sotto a queste pesanti coltri di polvere, che fanno gli accumuli d'esperienza, escono a volte splendide luci e mirabili costruzioni: i ricordi. Acquistano, là sotto, le cose, una loro coerenza stilistica; la tecnica li raggiunge e li ordina, la tecnica dei pensieri, di sapere.

Pensava a questo Kierkegaard quando scriveva: «ricordare è meglio che generare»?

Per quanto riguarda la tecnica come intelletto critico, è necessario fermarsi un istante ancora a considerare l'ultimo e forse più caratteristico punto del momento di sapere.

Il comportamento di questo punto è tale che può apparire costituito da un calcolo così attento e così scaltrito degli ostacoli da far pensare all'astuzia e può essere appunto chiamato "astuzia" della tecnica.

Questo punto trova la sua più famosa documentazione in un articolo del Poe a proposito del suo lavoro poetico forse più noto, *Il Corvo*. Tutti conoscono il fascino sottile – come di un miracoloso equilibrio sospeso tra la realtà dura, cristallina, sotto, e l'allucinazione silenziosamente muoventesi in un cerchio di febbre, sopra – che emana da questo capolavoro e sembra un occhio spalancato che dal fondo ci tenga nell'immobilità del suo incantesimo.

Si potrebbe esser facilmente portati a pensare a qualche miracolo di folgorazione intuitiva che ha trattenuto nel suo magico giro il brivido della fantasia.

Non è, dunque, senza sorpresa che chi legge la prima volta l'articolo si sente dire dall'autore che, con molta sincerità, egli vuole «render manifesto che nessun punto del "suo" lavoro va riferito al caso od all'intuizione, che l'opera procedette, passo passo, al suo compimento con la

precisione e rigida coerenza di un problema di matematica»⁽¹⁷⁾.

Questo scientismo analitico del Poe, per quanta lo si voglia considerare frutto deformato di polemica o di esacerbata sincerità, può esser pur sempre riguardato come una denuncia di aspetti reali della composizione artistica. In ogni caso, non è la prima volta che un artista (basta pensare a Baudelaire, a Flaubert) mette in rilievo una linea di passaggi obbligati nel corso della costruzione e di deliberati e analiticamente soppesati "effetti di scena", di risultati d'alta ipocrisia (da Diderot a Gide) ottenuti con freddo intelletto. Alla base è il famoso paradosso di Diderot: «Les comédiens font impression sur le public, non lorsqu'ils sont furieux, mais lorsqu'ils jouent bien la fureur. Dans les tribunaux, dans les assemblées, dans tous les lieux où l'on veut se rendre maître des esprits, on feint tantôt la colère, tantôt la crainte, tantôt la pitié, pour amener les autres à ces sentiments divers»⁽¹⁸⁾. Su un altro piano, di più drammatica ed interiore moralità, è noto come Gide abbia messo a nudo ed esaltato la "finta" di Baudelaire⁽¹⁹⁾, l'ambizione a corrompere di Wilde o di Flaubert⁽²⁰⁾ ed infine l'ipocrisia artistica come vitale essenza dell'arte: «Proprio nelle epoche di massima ipocrisia, l'arte risplendette maggiormente. L'ipocrisia è una delle condizioni dell'arte e dovere del pubblico è quello di costringere l'artista all'ipocrisia»⁽²¹⁾.

Tutto questo è il rilievo di un particolare disporsi della tecnica di sapere come intelletto critico che, secondo cal-

⁽¹⁷⁾ E. A. Poe, *Le poesie*, trad. it. di F. Olivero, Laterza, Bari, 1912, p. 201.

⁽¹⁸⁾ D. Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, Fayard, Paris, s. d., p. 63.

⁽¹⁹⁾ Cfr. A. Gide, *Incontri e Pretesti*, Bompiani, Milano, 1945, pp. 122-3.

⁽²⁰⁾ *Ibid.*, p. 175.

⁽²¹⁾ *Ibid.*, p. 62.

coli probabilistici circa il miglior modo di “fingere” il miglior risultato, interviene con scelte sulle materie secondo vasti piani di intenzionalità naturale, cioè di sensibilità, di società, di legalità sovrastrutturali, così da suscitare l’assenso intorno alla loro piena collaborazione nella proposta dell’opera compiuta.

In questo calcolo matematico di scelte e di probabilità in vista di un effetto da raggiungere e portato sugli elementi dell’opera in costruzione come un freddo esame, come l’occhio gelido e attentissimo di un chirurgo all’opera, viene principalmente a consistere l’atteggiarsi esterno di ciò che chiamiamo astuzia della tecnica. Questa verrebbe fuori molto più chiaramente dagli scritti stessi degli artisti, se costoro trovassero il coraggio e la lucidità spregiudicata stessa con cui il Poe ha esaminato la sua opera. «Io ho spesso pensato quale interessante articolo potrebbe essere scritto da alcun autore che volesse – cioè che potesse – particolareggiare, passo passo, i procedimenti per cui alcuno dei suoi componimenti raggiunse il suo estremo punto di compimento. Io non posso spiegarvi perchè un tale articolo non venne mai dato al mondo, ma forse la vanità degli autori ha più da fare con questa omissione che alcuna altra causa. La maggior parte degli scrittori, dei poeti specialmente, preferisce lasciar intendere che essi compongono per mezzo di una delicata frenesia, un’intuizione estatica, e fremerebbero positivamente se il pubblico adocchiasse, dietro le scene, le elaborate e vacillanti nudità del pensiero, i veri propositi afferrati solo all’ultimo momento, gli innumerevoli baleni di un’idea che non raggiunse maturità in modo da essere presentata pienamente, le fantasie interamente maturate che furon scartate per disperazione come intrattabili, le caute scelte e i cauti rifiuti, le penose cancellature e le interpolazioni, in una parola, le ruote ed i rochetti, le corde per i cambiamenti di scene, le scale e le trappole del demonio, le penne di gallo, il belletto rosso e le chiazze

nera che, novantanove volte su cento, costituiscono i mezzi convenzionali dell'istrione letterario»⁽²²⁾.

Questo potrebbe dirsi un vero e proprio elenco sufficientemente completo di astuzie della tecnica. Esse scattano più propriamente in quei punti del procedimento tecnico dove un ostacolo si inframmette come un bastone tra le ruote e produce un arresto. Ora, questo ostacolo può esser vinto con la violenza o con l'astuzia. Generalmente l'artista consumato si serve di questo secondo mezzo. Allora si può isolare nel lavoro artistico un momento (che non c'è affatto bisogno di portare fino alla fine del procedimento, come vuol mostrare il Poe) in cui l'intelligenza si chiude nel calcolo, mentre l'artista si arma di pazienza ed attende di vincere l'ostacolo con l'inganno. Le parole non debbono spaventare: nella tecnica artistica c'è anche questo. E l'artista conosce bene un certo suo silenzioso sorriso di trionfo quando il calcolo riuscito sta compiendo gli ultimi giri, a passi di velluto, intorno all'ostacolo quasi vinto ormai e poi di colpo lo abbandona irretito nell'opera, risolto a tutto favore dell'opera stessa.

A proposito di ostacoli superati, un curioso esempio può venire dall'osservare attentamente la volta della Sistina, sforzandosi di rifare la lunga serie di passaggi mentali che hanno portato all'attuale ripartizione architettonica degli spazi. Si pensi a questa enorme volta a botte, rotta, nei fianchi ricadenti, dalle lunette che si incuneano una dopo l'altra, decorata da un povero cielo stellato, così come l'aveva trovata Michelangelo. E poi si consideri punto per punto l'attuale intreccio di linee che formano l'impalcatura generale della costruzione michelangiolesca: si vedrà, allora, quale serie di calcoli deve esser costato l'esser arrivati ad una ripartizione degli spazi che non fosse solo architettonica, ma insieme

⁽²²⁾ E. A. Poe, *Le poesie*, cit., pp. 200-1.

tenesse conto della costruzione pittorica che doveva inserirvisi e sfruttasse, invece che esserne ostacolata, la fisicità caratteristica della volta; ivi compreso il problema tutt'altro che semplice di isolare le lunette ai lati con linee strutturali che guidassero l'occhio sopra le scene centrali e nello stesso tempo lo aiutassero a concentrarsi, in tanto spazio, su ogni singola scena, senza essere tirato da più parti con grave danno dell'effetto totale.

Si pensi, ad esempio, a quale calcolo sottile si debbano quelle listerelle che nella fascia centrale formano i riquadri minori, alternati con gli altri più grandi. Con queste listerelle, infatti, ottenne di ridurre il quadro alla zona centrale; evitò una fascia troppo stretta e lunga, pericolosa forse anche per il gioco di luce che sulla curvatura della parete potevan portare le finestre laterali; e poi anche, secondo una acuta espressione del Condivi, «questo ha fatto per fuggir la sazietà».

Quante astuzie non usano gli artisti per fuggire la sazietà?

Sarebbe un'analisi interessante, se non ci allontanasse troppo dalla linea di lavoro. Basterà osservare come, in questo caso, le listerelle in questione sorte da una documentata serie di prove e di calcoli (come risulta da uno schizzo esistente al Museo Britannico di Londra, citato anche da A. Venturi) ⁽²³⁾ rompano la monotonia degli spazi eccessivamente e troppo ugualmente saturati ed ottengano ai lati quella zona buia in cui il cerchio bronzeo dei medaglioni rompe la sazietà dei rettangoli mentre insieme crea ritmate pause d'ombra dove l'occhio possa riposarsi di tanto in tanto.

Per non aggiungere poi, per restare a Michelangelo, quella che si può considerare un vero capolavoro d'astuzia tecnica.

Sempre osservando la volta della Sistina, si possono scorgere screpolature varie di calcinacci e lunghe fendi-

⁽²³⁾ A. Venturi, *Michelangelo*, Formiggini, Roma, 1926, p. 49.

ture che segnano e attraversano le scene e le figure dell'opera. Si sa che non tutte sono autentiche, ma alcune sono state a bella posta simulate dal pennello questa volta ironico di Michelangelo. Lasciando a parte la nota questione dell'ottenere dal Papa, contro il parere del Bramante, il puntellamento e il rafforzamento delle pareti, è evidente che tali screpolature simulate hanno da adempiere anche ad una segreta funzione estetico-artistica. Infatti, esse corrono lungo il senso stesso della volta come un capriccio di natura che alleggerisca e rompa il monotono geometrismo dei cornicioni, non solo, ma allargano la convergenza prospettica delle linee, segnano punti di richiamo e d'appoggio all'occhio che le percorre e, con l'aiutare la portata ottica dell'osservatore, danno insieme un maggior brivido alla drammaticità complessiva dell'opera per quel nuovo senso di minaccia che l'inclinatura suggerisce.

Ma lunghissima via sarebbe il voler inseguire le astuzie della tecnica nelle opere d'arte. Esse abbracciano una gamma infinita che va dalle ingenue furberie dell'artigiano alla scaltrezza consumata delle grandi maturità artistiche.

Osserveremo invece che, considerata nell'insieme delle sue generali manifestazioni, l'astuzia della tecnica assume anche la figura di un appello alla collaborazione rivolto alla natura.

L'equivalenza di materia e di energia ammette una legalità diveniente, entro la quale l'arte pone precise richieste ed ottiene precisi risultati.

Basterà pensare alla tecnica degli smalti a gran fuoco o anche alla soffiatura del vetro, per renderci conto di che cosa significhi questa diretta collaborazione della natura ai fatti artistici. Negli smalti a fuoco, infatti, la mutazione delle paste coloristiche che, a seconda delle esigenze cromatiche, devono venir messe nel forno di cottura anche otto, dieci e a volte fino a quindici volte a tempera-

ture di ottocento novecento gradi, avviene sotto l'azzardo del fuoco e delle materie. Il famoso *craquelé* è il più tipico esempio forse, in questo campo, della collaborazione che l'uomo chiede al fuoco ed alle materie.

Così ancora avviene che, per certe lacche, nelle pitture di vasi o di ceramiche si producono, talvolta ad anni di distanza dalla fattura, una serie di alterazioni, almeno in parte prevedibili, ad opera del tempo e della natura, che costituiscono spesso un vero e proprio lavoro di "intonazione", cioè tutto un processo di rientro e di fusione dovuto al divenire delle materie nel tempo. Il risultato è, dunque, una nuova opera d'arte rispetto a quella uscita dalle mani dell'uomo, con un *plus* di tecnica e di compimenti formali, anche, dovuto alla naturalità progrediente.

Si potrebbero inoltre citare, su questa via, molti esempi di certe dosature che la "patina del tempo" e il lungo sistemarsi delle materie e delle vernici hanno operato sui dipinti, come pure certe "maturazioni" nei marmi o nei bronzi della scultura o addirittura certe lavorazioni che pioggia e vento fanno nei secoli sugli edifici o l'arte del giardinaggio. È la lunga via degli interventi della natura che ha, al suo limite, i ciottoli già ricordati all'inizio della terza parte e la pregnanza di allusioni che è nel loro assoluto compimento. Ma qui non si sta esaminando l'arte di natura: essa viene qui richiamata per quel tanto di controllo deliberato e cosciente che l'artista vi può, per via di sapere, esercitare.

Si ha l'astuzia della tecnica, appunto, quando l'artista trova il modo di inserirsi scientemente in questo divenire delle materie ed accetta, anzi stimola, richiede, questa collaborazione della natura. Egli entra allora nelle intenzioni che regolano la direzione del mutamento materiale e scientificamente, cioè costruendo vere e proprie reazioni da laboratorio – con risultati che giungono solo dopo gruppi serrati di prove – mette in moto uno

sviluppo di eventi a catena verso determinati compimenti.

Eppure, anche in questo trionfo della razionalità, l'equivalenza di tecnica ed arte assume tutto il suo significato antisoggettivistico.

Un cattivo pittore (cattivo come artefice) può vedersi mutare sotto il naso un'opera valida, già nel prosciugarsi della fattura, se non conosce e pratica certi accorgimenti che i colori ad olio, per la loro composizione chimica, richiedono. A distanza di tempo, poi, l'annerirsi dei bianchi, l'ingrigire terroso dei rossi e dei blu, l'alterarsi violento di certi impasti a base di croma o di blu di Prussia possono addirittura rendere l'opera irricognoscibile allo stesso autore.

Il pittore sapiente ha, invece, spesso calcolato con esattezza la perturbazione del colore ed ha dipinto per uno o per dieci anni dopo. Ha lanciato sulla tela dei bianchi crudi e, nell'opera ancora fresca, stonati, ma dicendo: "Deve rientrare, aspettate il suo tempo e quel tono si sistemerà al suo punto giusto". È abbastanza comune, specie nello sperimentalismo contemporaneo, vedere negli studi dei pittori quadri rivoltati contro il muro a maturare. In ogni caso il fenomeno esiste ed esiste come problema di qualche conto.

Semmai la cosa potrebbe acquistare tutto il suo rilievo nel riproporsi dell'ambiguo tema dell'arte di natura.

Per noi la questione si risolve col porre l'arte, tecnicamente e non assiologicamente, come ogni processo di compimento. Il valore è, hegelianamente, nel fatto stesso in quanto realizzato: il fine, un chiudersi di ciclo. Il valore come il compimento non sono perciò dappertutto ma nell'emergere di una coincidenza formata dei mezzi nel fine, delle materie nel valore.

Così che il controllo razionale che l'artista esercita, mediante un'astuzia tecnica, sulle materie, non è creazione soggettiva se non in quanto è liberazione oggettiva

di fini propri delle materie, sciolte proprio per questo dai giochi della strumentalità d'uso e fatte artisticamente se stesse. Per questa via si può anche parlare in senso proprio di una hegeliana astuzia della razionalità naturale.

Non è più il caso quindi di tornare ad insistere su quanto s'è già detto circa "l'illusione creativa" e l'obbedienza che il danzatore offre al proprio corpo, il pittore, lo scultore, l'architetto alle materie fisiche o chimiche e la poesia stessa alle cavità sonore, spaziali e temporali; per cui se oggi il fonema poetico, non più cantato in uno spazio di risonanze pubbliche e sociali, cede il posto alle complicazioni semantiche della parola magico-simbolistica, anche qui le ragioni toccano strati diversi e più profondi della fisicità, ma sempre nel medesimo senso.

Ma, per tornare al volto fenomenologico della tecnica come sapere e per completarlo di qualche altro tratto, dobbiamo evidenziare dall'esperienza artistica un ultimo elemento, del quale spesso si sente discorrere, ma che a sua volta richiede una sua chiarificazione teoretica come linea strutturale dell'operare.

Si tratta di ciò che comunemente si chiama "pazienza".

Una pazienza laboriosa, onesta, piena di precisione e di rigore, qual è quella dell'artista e della sua tecnica.

Noi abbiamo già sentito Flaubert parlare della pazienza come di qualcosa che è segno del genio e spesso ne tiene il luogo ⁽²⁴⁾.

Lasciamo parlare ancora Van Gogh: «Vi è un'espressione di Gustavo Doré che io ho sempre trovato molto bella: *Io ho la pazienza di un bue*. Io vi scorgo dentro qualcosa di probò e insieme una certa onestà risoluta; infine, questa espressione contiene molte cose: è un vero detto di artista.

⁽²⁴⁾ S'intende che, in quella che Flaubert chiamava «la fisiologia dello stile», la pazienza viene a coincidere con lo sforzo di rallentamento del tempo interiore fino ad annullarlo, quasi, nel tempo naturale di una maturazione organica dei fatti tecnico-stilistici (il "far naturale").

Quando si pensa a della gente il cui spirito concepisce cose di questo genere, mi sembra che ragionamenti come quelli che si sentono purtroppo presso i mercanti di quadri a proposito degli “artisti dotati” siano un orribile gracchiare di corvi. Io ho pazienza: come è pacato, come è dignitoso; forse non lo si direbbe tanto giustamente se non vi fosse tutto quel gracchiare di corvi. “Io non sono artista”: come è grossolano, anche di pensarlo di se stessi; potrebbe uno non aver pazienza, non apprendere dalla natura ad aver pazienza, ad aver pazienza vedendo silenziosamente alzarsi il grano, crescere le cose; potrebbe uno stimarsi così assolutamente morto da non poter nemmeno più crescere? Forse che penserà a contrariare intenzionalmente il suo sviluppo? Io dico questo per mostrare come trovo sciocco parlare di artisti dotati o non dotati»⁽²⁵⁾.

Infine, in questa difesa della pazienza come forza di lavoro, rientrano, come presupposti, tutti i processi della prima e della seconda forma di tecnica interna che riguardano la lenta formazione di un’abitudine di specializzazione sui processi mentali e l’arrovellio che viene dalle trasposizioni mentali della tecnica esterna, ed insieme i momenti concreti della tecnica empirica, dove il sapere si accumula col fare ed il fare si genera dal sapere in una dialettica continua, in cui viene a consistere il lavoro tecnico e in cui appunto si viene costituendo – *diviene* – l’artista insieme all’arte.

«Se qualcosa al fondo della tua anima ti dice “tu non sei pittore”, è allora che bisogna dipingere, caro mio, e quella voce finirà per tacere, ma solamente con questo mezzo...»⁽²⁶⁾.

Fin qui si è parlato, tuttavia, di una generica massa di pazienza come forza di lavoro.

Ma quella pazienza, in cui il momento particolare dell’astuzia tecnica si viene inserendo, consiste soprattutto

⁽²⁵⁾ V. Van Gogh, *Lettres*, cit., p. 99.

⁽²⁶⁾ *Ibid.*, p. 98.

in un "saper attendere". Saper aspettare con calma che i processi mentali svolgano lentamente tutti i loro giri di pensiero, sino a che tutto è maturato e scatta la "trovata".

Ma anche saper aspettare, saper attendere, nel senso più comune e pragmatico del termine.

Il contrario della pazienza è la precipitazione. Ma altrettanto negativa e opposta alla pazienza è la pigrizia. Pigrizia e precipitazione, apatia o nevrastenia, distorcono entrambe l'azione dai punti di normale inserzione nella realtà, determinano per assenza o per violenza, per difetto o per eccesso di misura temporale una sfasatura sulla complessa concatenazione delle cose che ad ogni minuto passa sotto gli occhi, inarrestabile; creano, cioè, un'inserzione errata, in ogni caso inadeguata all'azione, dell'uomo nel mondo; suscitano, infine, l'innumerevole somma di azioni incompiute o violentate, di occasioni mancate o di atti falliti che un uomo e una società, appunto per pigrizia o precipitazione, ogni giorno effettuano a proprio danno.

La pazienza artistica è questa attesa cosciente dell'ora, della misura; ed è la realizzazione dell'atto in valore, senza anticipi e senza ritardi.

La pazienza artistica è senso della giusta maturazione degli eventi ed altro non è, dunque, che il ritrovamento di una naturalità del tempo nell'uomo, il consolidarsi obiettivo dell'uomo nel ritmo preciso del divenire delle società e delle cose.

Essa non è un patire psicologico se non per l'imprecisione e l'inadeguatezza psicologica della persona. La calma ed il tempo di forza che la caratterizzano designano tuttavia bene il suo ideale di un'esistenza in solido con l'inarrestabile procedere degli eventi.

Essa è in questo senso l'ossatura stessa, la travatura maestra di tutta la tecnica artistica e soprattutto del suo

specifico momento di sapere così come l'abbiamo caratterizzato alle soglie dell'atto.

Così, la pazienza si inserisce in questo procedimento che già s'è descritto e sorge in occasione di un ostacolo, di un passaggio sbagliato, risolvendo il quale soltanto possono darsi gli sviluppi futuri dell'opera, oppure anche di un aspetto caratteristico della fisicità, come s'è visto per la volta della Sistina, ed essenzialmente si applica nel risolvere tali deviazioni o forze contrarie, ostili, dentro all'opera e proprio a favore dell'opera.

Tale, infatti, è il sapere tecnico, quando si fa guardingo, calcolatore e si serve di tutto ciò che possiede per giungere a quell'astuzia che salva e valorizza ancor meglio l'opera, proprio quando sembrava che dovesse essere irrimediabilmente minacciata di rovina.

Nella descrizione s'è dovuto necessariamente seguire una linea complessa, nella quale si potevano ritrovare, volendo, i diversi procedimenti tecnici che di volta in volta ritornavano ed entravano in azione. Poichè così accade, in realtà, che quei momenti che noi siamo andati distinguendo si vengano poi liberamente mescolando per ogni punto del lavoro artistico nel suo sviluppo sui piani esistenziali.

Questo "sapere", oltre a partecipare al ciclo generale dei movimenti tecnici – annullandosi nel fare e dal fare rinascendo – è dotato anche di un proprio movimento interiore; per cui, considerando dinamicamente i movimenti della tecnica pura, si osserva che questi producono un precipitato cristallino di regole e che queste, a loro volta, diventano oggetto di sapere. A partire da questo punto i "precipitati" di tecnica pura possono seguire due diverse vie: da una parte, essi si van consolidando in mezzo alla concatenazione delle esperienze sopra un piano di cultura, irrigidendosi in regola e tradizione; dall'altra, invece, essi percorrono rapidamente il cammino delle esperienze psicologiche, passano al filtro degli

schermi sociali e, portati dalla loro stessa energia interna, risalgono verso i processi di tecnica pura con cariche nuove e, da qui, ancora piombano nella sfera lucida del sapere. Avviene, allora, che questo sapere si concentri in un punto, in quell'unico punto dal quale può sprigionarsi quell'opzione determinativa che illumina le vie dell'azione; mentre procedono nel loro sviluppo, i vari movimenti prima indicati ridiventano regola, s'allontanano, scompaiono in mezzo alla folla delle nuove esperienze che dai diversi piani si protendono per inghiottirle. Ricompariranno nuovamente nei processi mentali, ricaricate di nuovi significati.

Il processo è suscettibile in ogni suo punto di nuovi approfondimenti che potrebbero mostrare l'intrecciarsi intricatissimo dei cerchi lungo i quali salgono e discendono le infinite esperienze, richiamandosi da vicino e da lontano, donando l'una all'altra il riflesso delle proprie luci, scambiandosi rapporti, abbandonandosi e riprendendosi senza posa.

Ma qui potrà bastare l'aver accennato alla complessità che si muove intorno alle strutture tecniche della vita artistica. La linea essenziale del ciclo fenomenologico che andiamo isolando apparirà, infine, semplice e nuda come il filo che tiene unito lo splendore prezioso delle perle, ma sempre bisognerà presupporgli intorno questo risplendere di luci di tutte le esperienze che lo fan vivere.

Noi ci eravamo già una volta spinti sino all'orlo dell'azione. Vi è un momento, dicevamo, in cui gli ingranaggi mentali si riscaldano, le soluzioni pullulano febbricitanti e tutto reclama l'azione.

L'azione.

L'ultimo atto nel dramma della tecnica artistica, la catastrofe risolutiva e la vera ragion d'essere di tutto il processo.

Ma questo agire caratteristico del fare artistico in che

sensu si distingue dall'agire comune? Quando, cioè, l'azione è arte?

Alla prima domanda si risponde che l'atto – come concreto fare – artistico, non differisce dal comune agire, se non come il compimento differisce dall'incompiuto. L'infinito pullulare delle azioni che s'alzano, si incrociano, si impediscono, si spezzano, lo zampillare delle mille traiettorie dei gesti che non giungono al loro fine, è la malinconica storia di tutti i giorni. Questo è il comune agire, l'agire banale. È l'azione senza sangue, senza l'energia per giungere fino al suo fondo. Sono sue note caratteristiche il servile strumentalismo di basso calcolo, l'umiliazione dei fallimenti, il compromesso voluto o rassegnato.

Questa non è l'azione artistica. Non lo è perchè non attraversa diritta, a volte come una follia, il campo delle esperienze; non lo è perchè non è vittorioso compimento valido per se stesso, non è autosufficienza, non è libertà, non porta all'inezienza dell'uomo, ma alla sua frantumazione.

Ogni gesto del fare artistico è segnato dall'irrevocabile vittoria del fine toccato, dall'autocompiutezza.

L'opera d'arte, non bisogna dimenticarlo, è un vivente almeno in quanto si comporta in modo del tutto analogo ad un organismo in vivente divenire.

L'azione del fare artistico è, come ogni azione, azzardo, rischio, fede (nessuna azione potrà mai dirsi – di fatto – *interamente* controllata in tutti i suoi sviluppi da una previsione totale, poichè sarebbe almeno come dire che è controllabile e prevedibile in ogni punto il comportamento delle onde dell'oceano); ma è, insieme, legalità, scienza, ragione.

Se, infatti, si considera il fare artistico nella sua concreta attualità, esso presenta, tra le sue caratteristiche, quel misto di avventuroso e di aggressivo, di prudente, di sapido e d'istrionico, d'audacia e di lusinga, d'azzardato e

di sapiente che non troviamo solo nella tecnica artistica, ma, a volte, persino sul volto dello stesso artista come impronta professionale.

Si tratta ora di districare alcuni più precisi aspetti di questo fare artistico e di descriverli in rapporto ai movimenti che lo precedono e lo preparano nonchè all'intero ciclo della dinamica di tecnica artistica.

Anzitutto l'azione, in quanto arte, non è il moto meccanico di un corpo e non è lo sparare sulla folla di Sartre. Il gesto dadaistico, surrealistico o esistenzialistico non è diverso da qualsiasi moto meccanico, nonostante cerchi di ritrovare un valore d'arte proprio nel suo porsi dichiarato come anti-arte. È e rimane gesto vuoto, rischia come tutti i gesti di seguire il destino di una moda; trova una sua inserzione teoretica nel tempo, non la sua inserzione naturalmente e concretamente costruttiva. Ha la positività critica dei segni teoretici negativi, ma la sua stessa contraddizione non gli permette di compiersi sul piano pratico, esistenziale, altrimenti che come "demoralizzazione", "cretinizzazione", "suicidio", "nullificazione", cioè come denuncia, anche metafisica – volendo – ma proprio per questo, storicamente, un astratto anarchismo e, sul piano artistico, una negazione dell'artistico.

Difficile azione, dunque, l'azione artistica, poichè matura come un delicato equilibrio sopra castelli di numerosissimi elementi, che a loro volta risultano da precedenti acrobatici equilibrismi tra forze di natura, di società, di cultura.

Bisogna dunque per primo riconoscervi una volontà: una volontà non velleitaria, non patologica, energicamente sana. Questo non significa affatto che non si diano artisti neuropatici, significa solo che la volontà d'azione, in quanto fonda un atto di tecnica d'arte è, e deve essere, armonica; deve conoscere il tempo del pensiero e dell'oggetto, trovare il punto preciso di coordinamento di ogni istante col precedente, delineare, nella massa del lavoro

artistico, il rigore delle leggi che la fanno libera e progressiva. È essa, questa volontà, slancio e sintesi di sapere e di fare.

Senza di essa non vi sarebbe tramite sul mondo, entrata effettiva nel tempo, arte.

Senza di essa si può anche possedere tutta la sapienza tecnica di questo mondo e non si rimarrebbe che muti e gesticolanti a vuoto nell'impotenza. A parte il fatto che non vi sarebbe neppure sapere, data la coesenzialità di tutti i momenti del ciclo.

L'azione volontaria è, umanamente, la vita dell'arte. Come si origina dunque questa fase di "fare" dell'arte?

Una via s'è già indicata. Essa è rappresentata dalla soluzione spontanea di un lungo lavoro mentale, quando il momento di sapere risulta ormai tutto fuso, compatto, proteso e cola, per così dire, esso stesso in azione.

Ma non avviene sempre così facilmente il passaggio. Vi può essere prima del momento iniziale ed essenziale dell'azione consistente, come vedremo più avanti, in uno slancio verso il materiale, un periodo nebuloso, irresolutivo, quello che può anche definirsi "crisi di lavoro". Il superamento normale di questa crisi viene generalmente ottenuto con una specie di riadattamento al lavoro, col tentare le situazioni, col ripensarle, con lo sforzarne i processi interni ed esterni, quasi a riscaldarli; insomma col compiere successivi "galoppi di prova", che servono a rientrare in ambiente ed assestarsi. Tutti sanno come costi maggior fatica l'incominciare che il far scorrere l'opera.

La fatica che particolarmente si verifica in questi inizi dell'atto costruttivo è data dal fatto, così limpidamente chiarito da Valéry, che l'atto costruttivo – la tecnica artistica – in quanto atto dell'intelligenza umana, inizialmente si pone come una demiurgia che muove in direzione opposta alle forze della demiurgia naturale, poichè si pone come un ritorno insoddisfatto sopra l'ordine universale, come una nuova ed inedita formazione di materie,

uno scavalcamento, quindi, della stessa propria natura, in quanto data nella natura.

Nonostante si possa pensare che, se colui che rimette le mani nelle cose per rimodellarle a suo piacimento, questo compie non in libero arbitrio, ma sotto condizione di sapere ed attuare l'intenzionalità profonda ed ancora inattuata delle cose stesse. Intenzionalità che può anche far capo all'uomo, s'intende; e che può, in ultima analisi, anche risolversi nell'intenzionalità stessa con cui le cose vengono poste dall'atto costruttore dell'uomo.

Di qui, l'atto sapiente del costruttore:

«Eccomi, dice il costruttore, io sono l'atto. Voi siete la materia, voi siete la forza, voi siete il desiderio. – Ma siete separati. – Un'arte sconosciuta vi ha isolati e ordinati secondo i suoi mezzi. Il Demiurgo seguiva certi suoi disegni che non riguardavano le sue creature. Ora deve avvenire l'inverso. Egli non si è dato pensiero degli affanni che dovevan nascere da questa separazione che s'è divertito, o meglio, che s'è annoiato di fare. Vi ha donato di che vivere ed anche di che gioire di molte cose, ma nulla affatto generalmente di quelle cose che voi avreste precisamente bramato. Ma io vengo dopo di lui. Io sono colui che conosce ciò che voi volete, un po' più esattamente di voi: io userò i vostri tesori con un poco più di continuità e di genio di quel che voi fate e senza dubbio li pagherò molto caro, ma alla fine tutto il mondo ne avrà guadagnato»⁽²⁷⁾.

Si tratta, dunque, di un'azione terribilmente sapiente. E, in fondo, nell'irrisolubilità vaga, che caratterizza il periodo di crisi di lavoro, bisogna riconoscere ancora la lenta messa in moto delle accensioni e degli ingranaggi di tecnica pura ed interna, il loro faticoso inserirsi in un momento di sapere, il quale frattanto si viene sollevando a poco a poco dal sistema totale delle esperienze che legano l'individuo al resto del mondo e a poco a poco si

⁽²⁷⁾ P. Valéry, *Eupalinos*, cit., pp. 217-8.

distacca e si specifica in se stessa, diventa forma di scelta, di opinione. Poichè l'azione è azione tanto più coerente, sistematica e produttiva, quanto più il sapere, in grembo al quale viene a nascere, è sapere chiaro, ordinato, ricco di tutta l'energia interna accumulata per nuovi superamenti. L'azione è in funzione del sapere: ma il sapere a sua volta si arricchisce nel modo, nella quantità, nell'esattezza dell'azione.

La tipologia degli artisti, poi, presenterà casi di tecniche imperniate piuttosto sopra un momento d'azione (Rubens) e altre piuttosto condizionate da una prevalenza del momento di sapere (Leonardo).

In ogni caso, l'inizio del momento di azione viene dato da uno slancio verso il materiale. Vi è un istante in cui avviene da parte dell'artista un vero e proprio "slancio verso" l'esterno. Forse è il momento più prezioso di tutto lo sviluppo dell'atto tecnico: dalla maggiore o minore felicità insita in esso deriva un diverso risultato nell'opera.

Vi è uno spazio enorme fra l'ordine silenzioso dei propri pensieri interni ed il primo gesto che si deve inserire nella serie intrecciata di tutti i movimenti esterni. Uno spazio così vasto e profondo di fronte al quale alcuni si ritraggono, respinti a rinchiudersi in loro stessi.

Il pianista che nella tensione di attesa deve lasciar cadere le mani sopra il primo accordo, il cantante che deve emettere la prima nota, il pittore che deve dare la prima pennellata, il poeta davanti alla prima parola del primo verso conoscono bene questo spazio e lo slancio che debbono trarre dalle proprie energie per superarlo.

Questo spazio è oceanico. Giunti davanti all'oceano, gli uccelli che trasmigrano si trovano di fronte allo stesso disperante spazio, vuoto di ogni punto d'appoggio, ed allo stesso modo, a un certo momento, scatta in loro una direzione e lungo quella partono, sentendo più che sapendo la terra d'arrivo.

Così si compie, di fatto, il balzo verso l'esterno. Esso ha

una sua intensità ed una sua direzione. Per quanto riguarda l'intensità, essa è in rapporto all'energia, nativa o d'educazione, che la volontà possiede per superare le timidezze iniziali – e persino, a volte, un vero senso di angoscia – davanti al disordine e al vuoto del materiale. Per quanto riguarda la qualità d'orientamento, la certezza della direzione, è indubitabile che questa venga tratta in gran parte dalla coscienza di possedere una maggiore o minore pienezza di sapere, di conoscenza, cioè, del materiale e dei modi di dominarlo. Non è raro quel senso di angoscia cui abbiamo accennato. Lo ritroviamo anche in una lettera di Van Gogh. «Non so neppure io come dipinga, io vengo a sedermi con una tela bianca davanti ad un luogo che mi colpisce, guardo ciò che ho davanti agli occhi, mi dico: “Questa tela bianca deve diventare qualcosa”. Divento scontento, la metto da parte e dopo essermi riposato la riguardo con una certa angoscia – rimango scontento...»⁽²⁸⁾.

Un altro elemento di questo slancio volitivo (non solo del momento iniziale, ma di tutti gli slanci di superamento lungo il lavoro e lungo la vita artistica) è il richiamo esterno.

Vi sono intorno a questi atti di volontà dei richiami. Anzi, tutta una rete di richiami, che da diversi punti della realtà agiscono sopra il suo determinarsi.

Il primo, il più diretto di fronte all'artista, è l'ostacolo dato, in forma continua e velata, dalla resistenza sorda, passiva, del materiale in genere e più particolarmente da qualche nodo o groviglio impreveduto che appare durante l'opera e va risolto nell'opera stessa (si ricordi a questo proposito il sorgere dell'astuzia nel momento di sapere).

L'ostacolo impegna e richiama l'artista nel superamento d'azione, intensifica la stessa tensione d'azione.

L'ostacolo arresta il fluire normale dell'azione, crea una

⁽²⁸⁾ V. Van Gogh, *Lettres*, cit., p. 78.

diga contro la quale s'avventa e cresce il fiume del sapere e del volere. Tanto più alto l'ostacolo, tanto più impetuosa l'onda di scavalco quando verrà. Come nota anche il Dewey: «La resistenza impedisce la scarica immediata ed accumula una tensione che va ad intensificare l'energia» ⁽²⁹⁾.

Ma vi è intorno tutta una serie di richiami meno diretti che pure agiscono sopra la condizione del fare.

Quest'azione, come ogni azione bene analizzata, rivela un intreccio di moventi che sorgono da tutti i campi dell'esperienza, dall'esperienza naturale a quella psicologica, da quella sociale a quella culturale, che tutte abbraccia sotto determinate forme. L'artista lavora per la società, l'artista lavora per la gloria, l'artista lavora per mangiare, l'artista lavora per l'amica, l'artista lavora per se stesso.

Si osservi ancora, nell'andare in fondo a ciascuna delle posizioni ora accennate, come un istante prima che la azione scatti, quando essa sta per diventare puramente se stessa, si intreccino i molteplici piani di realtà esistenziale e presentino davanti alla luce della coscienza, con inusitata limpidezza, le catene dei ricordi e gli oggetti, gli elementi, i valori di natura, di psiche, di socialità, di cultura, come se tutto gridasse se stesso in chiarezza e chiedesse di rovesciarsi verso l'esterno, nell'intersoggettività, attraverso la porta che l'azione sta per spalancare.

Se ora si legano questi momenti che abbiamo isolati, si avrà già intero, nel suo sviluppo e nelle sue forze, questo primo muoversi del fare tecnico, come slancio verso il materiale.

Da qui in avanti è tutto un movimento dialettico che alterna in concatenazioni più o meno rapide, più o meno allentate, i due momenti di fare e di sapere.

Il momento del "fare", dunque, consiste in questo

⁽²⁹⁾ J. Dewey, *Art as Experience*, cit., p. 179.

annullarsi, che è un inverarsi, del sapere in azione, in presenza delle reazioni di molteplici esperienze, di gran numero di elementi e valori che da ogni piano di realtà esistenziale e dai loro stessi riflessi nell'uomo insorgono continuamente.

Di qualche altra specifica formulazione a questo momento del fare tecnico-artistico si deve ancora dar conto, quale è quella che riguarda l'azione come ritmo e quella che riguarda l'azione come successo. Esso sono, infatti, due tipiche determinazioni della condizione artistica del fare.

L'azione è ritmo. Noi giudichiamo della riuscita artistica di un'azione dalla sua ritmica. E poichè non si dà il ritmo nè come fatto isolato, come ritmo assoluto, ma come inserzione ritmica in serie di azioni divenienti, nè come mera ripetizione secondo una cronologia matematica, come meccanica successione di spazature identiche, ma come aloni varianti d'intensità e di misura, diciamo euritmica un'azione che entra, e si sviluppa in accordo di fase, nelle materie presenti esaltandone, se mai, le accentuazioni nascoste. Così il buon ballerino irrompe nel giro di una danza, trasponendone spesso gli accenti ritmici ad un diapason più alto; così anche il tam-tam, o la tipica musica di ritmo, il jazz, hanno trasmutazioni di alcune misure fondamentali, analoghe e non identiche, secondo alternarsi di smorzati o di crescenti (caratteristico nel jazz l'a solo di batteria, ad esempio); così, ancora, se si osserva attentamente la materia nelle opere di Van Gogh del periodo di Arles, di Saint-Remy e, se pure diversamente, anche nel periodo di Auvers, ci si accorge che il pennello ha compiuto sulla tela una specie di danza ritmica, spesso in tre tempi (rilevabili dai gruppi di tratti), con rallentamenti, giravolte e riprese del ritmo fondamentale. Anche questo è nella natura dell'azione.

L'azione riuscita è sempre un'euritmica.

Da questo punto di vista tutti i processi precedentemente esaminati possono essere riguardati come ritmo.

E la base è che la percezione stessa è atto e ritmo.

La percezione, infatti, non è un'unità semplice, è una gamma di mutazioni ritmiche, per il suo stesso fondamento fisiologico e per la spettralità della conoscenza delle cose. Le cose, infatti, ci appaiono entro una serie di accensioni e di spegnimenti. L'universo viene da noi percepito attraverso uno spettro dove si alternano righe luminose e righe buie. Tutto ciò implica resistenza, superamento; intravedere, indovinare; implica accumuli di tensione e scariche distensive; dunque, ritmo e azione.

E l'universo si indovina soprattutto nel nostro consonare ritmico attraverso l'azione.

Per questo il fare artistico è anche azione di successo.

Ancora una volta, però, bisogna avvertire che il termine successo compare qui senza alcuna specificazione elogiativa ma, etimologicamente, sta per accaduto, avvenuto, sta per esito e risultato.

Ed ancora una volta compare il problema della soggettività-oggettività nelle considerazioni di tecnica artistica.

Il singolo può illudersi che l'intero risultato o successo delle azioni, come avviene per l'intero valore estetico degli oggetti, dipende in tutto dalla propria singolare potenza creativa o gusto; e, di fatto, senza il singolo (qui la constatazione idealistica non falla) quel successo o quella rivelazione d'arte non esisterebbe. Ma, scontata tale constatazione, il problema risorge per i fatti di tecnica artistica quando ci si pone dalla parte della natura e dell'ineliminabile non solo, ma fondamentale, struttura obiettiva di tali fatti che presuppongono, per una loro intera descrizione, ben altro dalla semplice soggettività creativa. Essi presuppongono la sensibilità come senso diffuso in tutte le direzioni della natura proprio in quanto *direzioni*, ossia espansioni, tensioni, intenzioni di una parte in un tutto complesso e, quindi, presuppone il successo come "ciò che risulta", come il risultato, il risolverli delle equazioni di forze che si prospettano in atto in un campo situazionale determinato, risolversi che si dà

non come miracolo, ma come inarrestabile marcia dell'evento.

Successo e sensibilità, quindi, che non sono, in quanto sono, valore come trascendimento; ma come progresso reale, spazio-temporale, della pura presenza, concatenarsi di anelli di esperienza-natura che via via si saldano secondo una logica di obiettiva relatività della strutturazione eventuale o epocale. È questa, infatti, che continuamente scioglie e risolve in sé le logiche parziali di questo o quel gruppo di forze già precedentemente serrate.

Gli uomini chiamano, infatti, artistica – e dunque in senso proprio e non per un uso inflazionato del termine – ogni azione o gruppo di azioni coordinate che pervenga all'acme del compimento e del successo.

Così la tecnica artistica, in quanto azione, fare, è veramente il successo stesso in atto.

Notiamo ancora che le tecniche degli artisti di maggior successo appaiono generalmente semplicissime e sono in realtà il risultato di lunghi e laboriosissimi processi di distillazione.

Charlie Chaplin, il genio più alto dell'arte cinematografica di derivazione pantomimica, in uno scritto del 1918, così chiariva il suo "segreto": «Non v'è più mistero nella mia comicità sullo schermo di quanto non ve ne sia in quello di Harry Sander per attirare il suo pubblico. Risulta che entrambi noi sappiamo qualche verità semplice sul carattere dell'uomo e di questa noi ci serviamo nel nostro mestiere. E, quando tutto è fatto e detto, al fondo di ogni successo non v'è che una conoscenza della natura umana, che si sia commerciante, albergatore, editore o attore»⁽³⁰⁾.

Ed è evidente, ciò che poi lo stesso Chaplin dimostra più avanti, che il suo grande successo artistico nasce da un tale lungo e minuzioso studio della pantomima

⁽³⁰⁾ C. Chaplin, *Mon secret*, in *Anthologie du cinéma*, La Nouvelle édition, Paris, 1946.

(cominciato dal vederla in atto, “naturalmente”, nella madre e sviluppato poi sempre più su basi di scienza tecnica attraverso l’osservazione minuziosissima dei comportamenti e dei gesti degli uomini in circostanze varie) da testimoniare ancora una volta l’enorme lavoro di tecnica interna e di prove di pensiero e di fatto che precedono la pura essenzialità di un atto artistico riuscito.

L’atto finale del successo è quasi sempre tutto ciò che la gente vede e stima che sia venuto tutto solo sul vento della fortuna: in realtà, esso è l’ultimo di tutta una catena lunghissima di atti e spesso il meno importante di fronte ai precedenti nel ciclo della riuscita. Ma il valore di quest’ultimo atto, il culmine della tecnica esterna e del fare artistico, sta nella sua esatta forza di inserzione nel tessuto delicato dei molteplici atti della durata. Esso è il frutto della pazienza, questa volta intesa come principio di maturazione sapiente, quel silenzioso saper maturare che costituisce il segreto artistico di Edmond Teste.

«A force d’y penser, j’ai fini par croire que M. Teste était arrivé à découvrir des lois de l’esprit que nous ignorons. Sûrement, il avait dû consacrer des années à cette recherche: plus sûrement, des années encore, et beaucoup d’autres années avaient été disposées pour mûrir ses inventions et pour en faire ses instincts. Trouver n’est rien. Le difficile est de s’ajouter ce qu’on trouve.

L’art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son régime – sa dépense à des choses bien choisies, pour les nourrir spécialement – était une des grandes recherches de M. Teste. Il veillait à la répétition de certaines idées; il les arrosait de nombre. Ceci lui servait à rendre finalement machinale l’application de ses études conscientes. Il cherchait même à résumer ce travail. Il disait souvent: *Maturare!...*»⁽³¹⁾.

⁽³¹⁾ P. Valéry, *La soirée avec Monsieur Teste*, in *Oeuvres*, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp. 17-8.

Così, classicamente tecnicamente, il maturare, il portare al miglior compimento sè con gli avvenimenti, si risolve anzitutto in una meditazione dell'*arte delicata della durata*.

L'azione si traspone in sapere, per ridistillarsi in tocchi preziosi.

A questo punto, senza inseguire ulteriori formulazioni specifiche, possiamo dire già sufficientemente compiuta la figura della tecnica nel suo momento di azione, di fare.

L'eticità dell'arte si può allora assumere sotto il profilo di questo impegno dell'atto artistico a dar corso e compiutezza reale al sapere e, cioè, a dare interezza all'uomo. Ancora una volta, è la tecnica come arte che garantisce e continuamente costruisce quell'unità umana di sensibilità e intelletto, di natura e di ragione, che già lo Schiller, in tutt'altra luce, aveva ricavato dalla terza critica kantiana.

Non ci resta altro, ormai, che procedere al definitivo isolamento della singolarità di ciclo della tecnica artistica.

Altro non resta, cioè, che staccare con nettezza, dal mezzo dell'esperienza polidimensionata in cui vive, la pura linea dinamica sulla quale si modella ogni sviluppo di tecnica artistica, così come lungo i vari piani della ricerca s'è venuta sollevando e specificando. Abbandonando, dunque, questi intrecciati piani di esperienza che ne sensibilizzano in cerchio le nervature mentre ne potenziano la crescita, dinamicamente questa linea processuale può indicarsi come mossa sui seguenti quattro tempi circolari:

1) momento (di tecnica interna) dell'organizzazione, come apprendimento e specializzazione tecnica, del rapporto prova-risultato;

2) momento di "sapere" della tecnica esterna;

3) momento di "fare" della tecnica esterna come liberazione del fine o compimento;

4) momento (di tecnica interna) della trasposizione mentale del "fare" esterno.

Tutto questo, naturalmente, ha valore di schema; con tutta la rigidità che comportano gli schemi. Per cui, non appena tale linea circolare viene estrapolata dall'esperienza per individuarla, subito, per comprenderla, bisogna toglierla dal vuoto dell'astrazione e riimmergerla nella realtà individuale ed interindividuale degli infiniti altri processi che in accordo di fase si intrecciano con quello. Si pensi alla molteplicità delle esperienze continuamente scattanti, di minuto in minuto sempre diverse, ora dall'animalità vivente con le lontane insorgenze dell'istinto, ora dai movimenti psichici di affetti e di memoria, ora dalle condizioni sociali, ora dalle sintesi spirituali della cultura in cui agisce l'intercomunicabilità degli infiniti campi di sapere: vasto intreccio di richiami cui risponde l'attenzione destissima dell'artista con una nuova rete di slanci, di superamenti, di meditazioni pazienti, di astuzie, di abbattimenti, di nausee, di riprese, di slanci, ancora, in una schermaglia che batte la risposta diretta sul diverso suono del materiale ed indirettamente risponde anche ai colpi delle multicolori esperienze che stan turbinando intorno.

Vorremmo, infine, che questo schema ciclico in cui abbiamo costretto i movimenti della tecnica non ne inaridisse la ricchissima vitalità.

Questo è il farsi stesso di tutta l'arte: processo autonomo che, nella sua circolarità, risolve le eteronomie delle altre forme di realtà in mezzo alle quali si pone.

Processo circolare entro il quale roteano i fasci luminosi delle realtà esistenziali che fuggono tutto all'intorno. Dentro a questi giri della tecnica si svolgono e si compiono, intrecciandosi con tutti gli altri cerchi di attività che incessantemente salgono e discendono come anelli di catene in movimento, le forze di tutte le esistenze.

CONCLUSIONI ALLA QUINTA PARTE

Alla fine di questa quinta parte, dopo aver proceduto al definitivo isolamento e alla schematizzazione dell'intero ciclo fenomenologico della tecnica artistica; dopo aver considerato in un primo capitolo la legalità autonoma del materiale nei suoi vari aspetti ed il suo punto di fusione, per dire, in artisticità, attraverso il suo dialettizzarsi all'interno della tecnica; dopo aver considerato nel secondo capitolo la tecnica come sensibilità e ragione, in un ordine spazio-temporale che attraversa altri ordini spazio-temporali, liberando fini e complementi immanentemente validi, come fatti compiuti, nel sentimento e nella forma; altro non resta che ribadire qualche punto essenziale.

Così diremo, anzitutto, che la tecnica, come tecnica artistica, è un'esperienza totale. Esaminata nell'intero suo ciclo fenomenologico come sensibilità e come ragione, come sapere e come fare, come pazienza e come successo, essa appare, qualitativamente, come la struttura stessa del compimento di qualsiasi atto.

Essa diventa pertanto, quantitativamente, una variabile che dipende, ferma restando la sua legge strutturale, da uno o più gruppi di altri quanti variabili. Ciò significa che il suo comportamento varia di volta in volta in funzione delle quantità variabili di spazio-tempo fluenti all'interno di un certo campo operativo. Significa, cioè, che il tipo di esecuzione tecnica è in rapporto diretto, e non può non esserlo, con l'intensità spazio-temporale che

tiene in sospensione indeterminata uno specifico gruppo di sensibili.

La memoria stessa, dal punto di vista della tecnica, non è che un aspetto, e non secondario per l'arte, di questa tensione spazio-temporale costitutiva dei sensibili.

Dalle tecniche istintive e naturali alle razionali e coscienti, che evidenziano in sè le operazioni stesse del proprio agire, così da porle sotto il controllo della consapevolezza, l'artisticità in atto nella natura e nell'uomo è, sopra una gamma diversa di ipotesi e di toni, sempre e in ogni caso compimento di direzioni e di intenzioni. Compimento che avviene solo secondo determinate linee progredienti, sostanzialmente secondo spazio-tempo e misura, secondo il ritmo.

In un sistema di obiettivismo relativistico, quale è quello nel quale mira metodologicamente a muoversi questa ricerca, la naturalità spazio-temporale che è nella misura e nel ritmo, cioè la loro solidità extrasoggettiva, è diventata qualcosa di più di una mera ipotesi di lavoro: qualcosa dello stesso metodo di osservazione e di descrizione che può comportare. È diventata l'invariante determinativa di campo in seno alla ricerca stessa, è riapparsa come una costante sotto tutte le proteiformi variazioni dell'operare tecnico. E pur tuttavia tale principio di naturalità, come s'è potuto vedere più chiaramente in questa quinta parte, non annulla nè impedisce, anzi rafforza l'umanità della tecnica e dell'arte.

La tecnica artistica in quanto fatto umano è, evidentemente, qualcosa di diverso dall'ipotetica arte di natura. Ma, una volta distinti i due campi sulla base delle inferenze analogiche che trasportano in ipotesi naturalistica comportamenti obiettivamente descrivibili nel settore umano, perderebbe ogni possibilità di una fondazione obiettiva della realtà tecnico-artistica chi spingesse questa distinzione, che è la sola conferma dell'unità di pro-

cesso, a separazione ontologica o metafisica o comunque qualitativa.

Di qui deriva un ultimo punto che va ancora toccato; punto al quale annettiamo particolare importanza. Esso riguarda precisamente questa unità plastica e qualitativa del processo tecnico diveniente.

Questa ci permette, infatti, di vedere nella realtà un continuo arricchirsi di forme. Ogni forma d'esperienza, per tramite suo, si apre continuamente ad accogliere tesori di realtà che si liberano dal moto delle forme circostanti e diventa capace di compimenti successivi.

In queste interazioni continue, in cui la tecnica stessa sempre più si propone come la trasformazione delle energie della natura in energia della cultura, rinsaldando poi questa in costruzioni sempre più vaste, ciascuna linea dell'intera intelaiatura è rappresentata dal processo circolare in quattro tempi che in questa ricerca s'è delineato come singolare della tecnica artistica.

Per via di questo processo, s'è visto, le eteronomie si risolvono in superiori autonomie, i mezzi compaiono rifusi in fini, la natura diventa libertà ed è lecito supporre che proprio in questo ciclico sviluppo possa consistere il movimento che dovrà portare alle ulteriori e più vaste forme future dell'artisticità umana.

La nostra non è l'era della tecnica, ma del tecnicismo.

Tecnicismo è meccanicità, ripetizione ossessiva, perdita di contatto col cuore delle cose, estraneazione dell'uomo, non-arte, non-comunicazione.

Il tecnicismo ha avuto i suoi riflessi anche nelle contraddizioni di sviluppo dell'arte contemporanea, travolgendola, tra episodi di lotta eroica e di disperata ribellione – dall'impressionismo, al simbolismo, ai vari espressionismi ed astrattismi; dal romanzo, alla pittura alla musica – in un moto che pareva inesorabilmente votato a morire, tra le strette dell'inesprimibile, nel silenzio spento delle terre di morte.

Questo studio della tecnica artistica, che di proposito precede l'analisi del problema della comunicazione (dove ci attendono appunto questioni circa la forma, il segno, il simbolo, i generi, gli stili), vuol esser anche un piccolo contributo all'immane sforzo che gli uomini stanno compiendo per ritrovare, attraverso il ritrovamento della qualitatività creatrice della tecnica come sensibilità e come arte, l'intera fluidità, la potenza plastica ed infine la gioia dell'umano comunicare.

Per questo si doveva combattere, e s'è combattuta sulle risultanze del rilievo fenomenologico del problema sia nell'esperienza comune che in quella filosofica, una concezione meccanicista o strumentalistica della tecnica e si doveva tornare a portare alla luce del nostro tempo, da sotto il tumore paralizzante del tecnicismo, l'intrecciatisima rete vivente di questi antichi concetti di tecnica e d'arte, perchè la vita ancora s'attardi tutta sensibile, senza furia e senza febbre, a maturare (con saggezza propriamente tecnica) fino al giusto compimento, ogni suo frutto.

Naturalmente tutti noi siamo osservatori e operatori nel sistema e ci muoviamo con esso. Altrimenti questo libro, anzichè essere la ricerca dell'artisticità dell'esperienza, sarebbe stato senz'altro la celebrazione lirica dell'esperienza come arte.

TAVOLA DEI RISULTATI

Dall'indagine condotta sulla tecnica artistica, prima di passare ai problemi del segno, della forma, della comunicazione, possono essere qui richiamati i seguenti risultati, per ora conclusivi.

1°) Il problema della tecnica artistica svela l'inadeguatezza del soggettivismo e dell'idealismo di fronte al problema dell'arte come espressione e come comunicazione, e pertanto rimanda alla necessità di assumere altri punti di vista: qui s'è assunto quello di un obiettivismo relativistico (fondato sull'ipotesi di un naturalismo umanistico polidimensionale) come strumento di più sicura ed efficace validità di rilievo epistemologico.

2°) La tecnica artistica, in questo modo rilevata, si configura come in atto di mediare l'alterità iniziale di uomo e di natura – alterità presente nell'arte sotto forma di resistenza del materiale fisico o del materiale tematico – in processualità diveniente, di fluidificare nel processo costruttivo i momenti dialettici dello spirito e della natura che tendono ad irrigidirsi dualisticamente, di gettare ponti e passaggi di comunicazione attiva tra l'uno e l'altro, di scioglierli, infine, in un unico scorrere funzionale, sciogliendo insieme i fini riposti dalle necessità che li legano, per darli in libertà espressa e continuamente espressiva.

3°) La tecnica artistica si configura come risolutrice

delle varie eteronomie meccaniche, che condizionano le cose, in altrettante ulteriori autonomie di compimento. Come ogni punto della realtà tende a questa autolibrazione, così ogni momento della tecnica tende a costituirsi in tecnica artistica, non essendovi luogo per una fondata distinzione sostanziale là dove è constatata un'unità processuale.

4°) La tecnica artistica può ancora configurarsi come il *principium individuationis* in atto nell'arte. Essa fa passare la pura ed infinita possibilità razionale sul piano della spazio-temporalità concreta, costringendola all'assoluta specificazione singolare.

5°) Per questa via la tecnica artistica fonda, insieme al principio distintivo della comunicazione nel suo porsi storico e culturale (come dovremo vedere), la molteplicità delle arti, dei generi, degli stili, mediando l'unità ideale in molteplicità concreta.

6°) La tecnica artistica rivela, nella sua autonomia di ciclo, il reale fondamento di una distinzione, da più parti pretesa nell'estetica contemporanea, tra esteticità ed artisticità. La necessità di una netta separazione teorica di campo non impedisce di sorprendere la tecnica mentre essa, nel suo movimento mediatore, transplana a legare, come spola che corre, questi ed anche tutti gli altri piani – dell'esistenza e del valore, della materia e della forma, dello strumento e del fine – altrimenti distaccati ed opposti nell'esperienza non riuscita.

7°) La rivendicazione estetica dell'artisticità come tecnica può meglio esser risolta, in sostanza, come la rivendicazione teoretica, contro ogni convenzionale – comune o filosofica – concezione meccanicistica, della tecnica come arte. L'arte è, nel suo concreto farsi, tecnica; ma la tecnica è, nel suo compimento, arte.

8°) La tecnica artistica, struttura generale dell'agire nel costume come nelle arti, costituisce uno dei pilastri fondamentali nei giudizi di obiettività storica e scientifica sia per le scienze dell'arte che per qualsiasi critica militante. I tecnici giudichino i tecnici: questa formula riguarda l'unica garanzia per una critica d'arte che non voglia essere letterariamente enfatica o meramente parassitaria dell'opera d'arte, ma giudizio e scienza.

9°) L'ipotesi centrale della tecnica artistica come ritrovamento continuo, nel continuo spazio-temporale, di una "logica" o direzione agente nella produzione di classi di avvenimenti, fonda le ipotesi stesse dell'esperienza come arte e dell'arte come comunicazione.

INDICE DEI NOMI

- ABBAGNANO, Nicola 84, 85
ADDISON, Joseph 25, 26
AGOSTINO 20, 21
ALAIN (Emile Chartier) 199-
213, 349
ALBERTI, Leon Battista 23
ANCESCHI, Luciano 219
APOLLODORO 18
ARISTOTELE 17, 37, 267
- BACONE, Francesco 85, 331
BAIN, Alexander 141
BANFI, Antonio 216, 218, 220,
227, 244
BARATONO, Adelchi 91, 92,
96, 106
BASCH, Victor 245-251, 266,
280, 315
BAUDELAIRE, Charles 347,
353, 354, 355, 378
BAUMGARTEN, Alexander
Gottlieb 25, 27, 35, 76
BEACH, Joseph Warren 365
BEHRENS, Peter 298
BENNET, Arnold 365
BERGSON, Henry 56, 109, 138
BERKELEY, George 92, 140
BILL, Max 8
BITES-PALEVITCH, Milda 307
BLAGA, Lucian 221, 222, 223,
224, 227, 376
BÖHME, Jacob 54
BOILEAU-DESPREAUX,
Nicolas 154
BOLDRINI, Marcello 309, 310
BON (le-), Gustave 171
- BOSANQUET, Bernard 75, 76,
93
BRAMANTE, Donato 382
BRANCUSI, Constantin 107
BREME (di), Lodovico 132
BREMONT, abbé Henry 56
BRIDGMAN, Percy Williams
138
BRUNETIÈRE, Ferdinand 188
BUFFON (Leclerc de), Georges-
Louis 168
BUONARROTI, Michelangelo
183, 234, 380, 381, 382
BURKE, Edmund 25, 26
- CALLICLE 16
CALOGERO, Guido 370, 371
CARR, Herbert Wildon 75
CARTESIO, Renato 202
CENNINI, Cennino 22
CÉZANNE, Paul 8
CHAPLIN, Charlie 399
CHIOCCHETTI, Emilio 47
COHEN, Hermann 289, 290
COMTE, Auguste 206
CONDIVI, Ascanio 381
CONRAD, Joseph 273
CROCE, Benedetto 24, 26, 36,
37-47, 52-59, 62, 64, 65, 71,
73, 75, 76, 78, 173
- D'ANCONA, Paolo 94
DELACROIX, Eugène 353
DELACROIX, Henry 114, 115,
117, 143-154, 161, 266, 274, 356
DELLA VOLPE, Galvano 177,
182

- DE SANCTIS, Francesco 59
 DESSOIR, Max 244, 245, 277,
 279, 280, 283-291, 314, 319,
 320
 DEWEY, John 31, 55, 75, 87,
 97, 98, 99, 103, 104, 105,
 106, 112, 141, 179, 180, 181,
 191, 192, 197, 224, 343, 396
 DIDEROT, Denis 378
 DILTHEY, Wilhelm 242
 DU BOS, Jean-Baptiste 27
 DUHAMEL, Georges 333
- EDISON, Thomas 363
 ELIOT, Thomas Stearns 56
 ENGELS, Friedrich 176
 ENSOR, James 150, 156
 ESPINAS, Alfred 119
- FECHNER, Gustav Theodor
 245, 279, 280, 339
 FELDMAN, Valentin 115
 FIEDLER, Konrad 243, 281,
 289
 FLAUBERT, Gustave 149,
 365, 378, 385
 FOCILLON, Henry 95, 96,
 97, 106, 260
 FORD, John 363
 FOUILLÉE, Alfred 108, 168
 FRANCASTEL, Pierre 193
 FREUD, Sigmund 179
 FROBENIUS, Leo 221
- GAUGUIN, Paul 8
 GENTILE, Giovanni 47, 59-
 73, 77, 78, 83
 GHYKA, Matila Costiescu 84,
 90, 308, 339
 GIDE, André 56, 378
 GIRAUD, Antoine 347
 GOETHE, Johann Wolfgang
 347
 GOLDENWEISER,
 Alexander 121, 123
- GORGIA (di Leontini) 15, 16
 GOYA, Francisco 155
 GRECO (Domenico
 Theotucopoulos, detto il-)
 160
 GROSS, Karl 153, 245
 GROSSE, K. 245, 281, 282,
 283
 GUYAU, Jean-Marie 87, 108-
 116, 122, 123, 143, 166, 167,
 168, 169, 179, 195, 233
- HAMANN, Richard 289, 295
 HEBBEL, Friedrich 151
 HEGEL, George Wilhelm
 Friedrich 49, 54, 55, 57, 59,
 60, 68
 HEINEMANN, Fritz 99, 100
 HENRY, Ch. 116
 HEYL, Bernard Chapman 26,
 243
 HORTA-OSORIO, Antonio
 157, 164, 165, 307, 308
 HOSPERS, John 327
 HUME, David 25, 26
- KANDINSKY, Vassili 8
 KANT, Emmanuele 19, 27,
 92, 93, 112, 114, 127, 128,
 266, 289
 KANTOR, Jacob Robert 127,
 137, 138
 KEPLERO, Giovanni 24
 KIERKEGAARD, Sören 377
 KLEE, Paul 8
 KULPE, Oswald 280
- LALO, Charles 169-176, 185,
 186, 188, 189, 190, 195, 252,
 253, 254, 317
 LAUTREAMONT, Isidore
 Ducasse 109
 LECHAT, Henri 149
 LEFEBVRE, Henry 177, 179,
 180

- LEONARDO (da Vinci) 22,
24, 361, 362, 363, 394
- LEOPARDI, Giacomo 56, 132,
187
- LESSING, Gotthold Ephraim
286, 301
- LEVY BRUHHL, Lucien 112,
121
- LIEBERMANN, Max 302
- LIPPS, Theodor 143, 245,
280, 283, 291
- LONGINO (Pseudo-; cit. come
Anonimo) 19
- LOTZE, Rudolf Hermann 280
- LUKÁCS, Giorgio 177
- MACH, Ernst 289
- MALRAUX (André) 159
- MARITAIN, Jacques 21
- MARX, Karl 166, 171, 176,
181
- MATTHIESSEN, Francis
Otto 56
- MATISSE, Henry 325
- MAYER-GREENE, Theodore
327, 328
- MEINECKE, Friedrich 118
- MEINONG, Alexius 284
- MERSENNE, Marin 116
- MEUMANN, Ernst 245, 283
- MINKOWSKA, Françoise
125, 126, 136
- MONDRIAN, Piet 8
- MOORE, Henry 107
- MOORE, Jared 326, 328,
329
- MORANDI, Giorgio 156, 160
- MORPURGO-TAGLIABUE,
Guido 38, 39
- MORRIS, William 181, 186,
191, 197
- MULLER-FREIENFELS,
Richard 153, 293
- MUMFORD, Lewis 191, 193
- MYERS, Federic William
Henry 146
- NEURATH, Otto 310
- NEWTON, Eric 93, 94, 95,
214
- NIETZSCHE, Friedrich
Wilhelm 108, 109, 145, 146
- PACI, Enzo 90, 316, 340, 341
- PACIOLI, Luca 23, 24, 90
- PARETO, Vilfredo 158, 307
- PAREYSON, Luigi 100, 101,
102, 103
- PICASSO, Pablo 9, 177
- PIERO DELLA FRANCESCA
23
- PITAGORA 90
- PLATONE 15, 16
- PLEKHANOV, Giorgio 176,
177
- PLINIO IL VECCHIO 18
- PLOTINO 20
- POE, Edgar Allan 377, 378,
379, 380
- POINCARÉ, Henry 146
- PREVIATI, Gaetano 334, 356,
357
- RADER, Melvin 326, 327
- RAFFAELLO 186
- RAPHAEL, Max 177, 178,
179
- READ, Herbert 89, 90, 106,
177, 179
- RIBOT, Theodule 146
- RIEGL, Alois 221
- RILKE, Rainer Maria 355
- RIMBAUD, Arthur 51
- RIVIÈRE, Jacques 337
- RODIN, Auguste 355, 372,
373
- RORSCHACH 135
- ROSSI, Mario Manilo 25
- ROUAULT, Georges 337

- RUBENS, Peter Paul 394
 RUDRAUF, L. 125, 126, 333
 RUSKIN, John 94, 191
- SANTAYANA, George 87, 88, 106
 SARTRE, Jean Paul 334, 391
 SCHILLER, Friedrich 27, 28, 29, 112, 113, 114, 182, 4
 SCHMARSOW, August 245, 283
 SCHOPENHAUER, Arthur 146, 153
 SEMPER, Gottfried 245, 281, 283, 289
 SENOCRATE 18
 SERVIEN, Pius 308, 333
 SERAUT, Georges 137, 374
 SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper 25, 93, 128
 SIMMEL, Georg 296
 SMITH, Adam 192
 SOURIAU, Étienne 124, 125, 254-277, 214, 318, 353, 357
 SPENCER, Herbert 112, 113, 141, 168
 SPIRITO, Ugo 289
 SPRANGER, Eduard 337, 342
 STEFANINI, Luigi 336
 STENDHAL (Henry Beyle) 347
 STERN, Paul 280
 STEVENS, Stanley Smith 137, 138
- TAINE, Hippolite 164, 165, 195, 282
 TARDE, Gabriel 171
 TAROZZI, Giuseppe 109
 TEOFILO 21
 TEODORO 18
 TILQUIN, André 138
- TINTORETTO (Jacopo Robusti detto il-) 155, 186
 TOLMAN, Edward Chace 137, 138
 TOMMASO 21
- UTITZ, Emil 244, 279, 284, 289, 290-307, 314, 321, 330, 332
- VALÉRY, Paul 56, 250, 251, 316, 340, 392, 400
 VAN DOESBURG, Theo 8
 VAN EYCK (fratelli-) 234
 VAN EYCK, Uberto 213
 VAN GOGH, Vincent W. 8, 79, 136, 155, 364, 373, 374, 385, 395, 397
 VELASQUEZ, Diego 155
 VENTURI, Adolfo 381
 VERHAEREN, Émile 193
 VERLAINE, Paul 56
 VERROCCHIO, Andrea 186
 VIANI, Alberto 107
 VICO, Giambattista 27
 VILDRAC, Charles 333
 VITRUVIO 18
 VOLKELT, Johannes 133, 143, 233, 268, 277, 279, 280, 289, 291
- WATSON, John 137, 139, 140, 142
 WHITEHEAD, Alfredo North 191, 192, 197, 350
 WIENER, Norbert 9
 WILDE, Oscar 378
 WITASEK, Stephan 118
 WORRINGER, Wilhelm 221
 WUNDT, Wilhelm 244, 245, 280, 283
- ZENONE 262
 ZIEHEN, Theodor 249

INDICE

Introduzione	pag.	5
--------------	------	---

PARTE PRIMA

POSIZIONE DEL PROBLEMA DELLA TECNICA ARTISTICA

Cap. I	Cenni storici	pag.	15
Cap. II	Posizione del problema	»	31

PARTE SECONDA

ARTE E TECNICA

NELL'ESTETICA DELL'IDEALISMO ITALIANO

Cap. I	Arte e tecnica nell'estetica di Benedetto Croce	pag.	35
Cap. II	Arte e tecnica nell'estetica di Giovanni Gentile	»	59
	Conclusioni alla Seconda Parte	»	73

PARTE TERZA

ANALISI DI VARI PIANI DI RELTÀ ESISTENZIALE

DELL'ARTE COME TECNICA

Cap. I	Arte e tecnica nei riflessi di un piano di natura	pag.	83
Cap. II	La tecnica artistica su di un piano esistenziale psicologico	»	135
Cap. III	La tecnica artistica nei suoi riflessi sopra un piano sociologico	»	163
Cap. IV	La tecnica artistica nei suoi riflessi sopra un piano di cultura	»	199
	Conclusioni alla Terza Parte	»	229

PARTE QUARTA

ARTE E TECNICA NEI MOVIMENTI EPISTEMOLOGICI

Cap. I.	L'estetica epistemologica francese e la tecnica artistica	pag. 241
Cap. II	Il movimento per una generale Scienza dell'Arte e la tecnica artistica	» 279
Conclusioni alla Quarta Parte		» 313

PARTE QUINTA

RILIEVO DI UN CICLO FENOMENOLOGICO
DELLA TECNICA ARTISTICA

Cap. I	Il materiale e la tecnica artistica	pag. 325
Cap. II	La tecnica artistica	» 345
Conclusioni alla Quinta Parte		» 403
Tavola dei Risultati		» 407
Indice dei Nomi		» 411