

# ABACO

**Aperiodico di cultura contemporanea**

IN QUESTO NUMERO:

**Giorgio Di Genova, Albert Mayr, Francesco Michi, Martina Mazzotta, Genny Di Bert, Valerio Dehò, Ugo Dossi, Giulia Ronchi, Gabriele Picco, Raul Gabriel, Raffaella Formenti, Claudio Cerritelli, Giovanni Sabatini, Giorgio Bonomi, Federica Boràgina, Pasquale Misuraca, Cristina Petrelli, Giovanni Galizia, Simone Scortecci, Paolo Bolpagni, Luca De Silva, Giampaolo di Cocco.**

**ANNO IX N° 14- 15**

**Marzo 2012**

## ABACO 14- 15/*artemotion?*

La questione se l'arte debba o no suscitare emozione pare a prima vista scontata in quanto si potrebbe comunemente ritenere che l'arte sia naturalmente versata nella produzione di emozioni.

In realtà l' argomento è assai più controverso, dato che da più parti si può invece ascoltare come l'arte non sia in realtà necessariamente una fonte di emozioni.

La domanda pare spostarsi infatti su di un'altra tematica, quella cioè se l'arte sia un esercizio spiccatamente intellettuale, legata quindi all'intelligenza ed affrancata dalla "emozione" o se essa si avveri solo in circostanze comunque definibili "emozionali" e quindi come tali raggiungibili solo in circostanze eccezionali e particolari.

Abbiamo girato la domanda ad artisti, critici, galleristi, collezionisti eccetera (vedi lettera d'invito riprodotta di seguito) nell'intento di promuovere un dibattito su di un tema che ci pare centrale nella riflessione sulla natura dell'arte contemporanea

La Redazione:

Paolo Bolpagni, Luca De Silva, Giampaolo di Cocco.

# Artemotion ?

## Invito a partecipare al numero 14- 15 di ABACO

“Emozione” significa muoversi da un luogo all’altro, anzi, per meglio dire, da uno stato d’animo all’altro. Secondo Adler, il “movimento” è indispensabile a quell’attività che, più tardi, James Hillman chiamerà “fare anima”.

Vivere un’emozione significa ampliare le proprie capacità conoscitive, affinare e variare la propria attività percettiva. E’ un *motus animi*, forse una *innere Stimme*. L’osservazione di un’opera è d’ordinario associata all’insorgere di emozioni nello spettatore, in connessione con la presenza di elementi di “meraviglia” nella opera stessa, in termini di originalità ed innovazione linguistica, componenti che riteniamo necessarie per la costituzione di un’opera d’arte visiva contemporanea.

Nasce così la domanda: **l’emozione è una componente necessaria dell’opera d’arte? Ovvero: l’opera d’arte nasce dall’emozione e la genera nello spettatore?**

**Diamo di seguito l’elenco degli artisti, critici, collezionisti, galleristi, pensatori a vario titolo che invitiamo alla composizione del numero 14-15 di ABACO rispondendo alle domande sopra scritte, il numero è doppio perché ci attendiamo numerose partecipazioni. Queste, nella tradizione di ABACO, saranno trasmesse nella forma desiderata, utilizzando di base comunque pagine formato A4 e saranno costituite da scritti, disegni, schizzi, schemi, citazioni eccetera. L’insieme delle risposte inviate costituirà il nuovo numero di ABACO. Chi non conosce ABACO può chiedere copia di un numero pregresso all’indirizzo **ABACO c/o Giampaolo di Cocco, via di Marcialla 6/c, 50021 Barberino Val d’Elsa (FI), tel. 055 8059375, indirizzo valido anche per la trasmissione di materiali cartacei, mentre l’indirizzo per gli invii via mail è: [giampaolo.dicocco@tiscali.it](mailto:giampaolo.dicocco@tiscali.it)** Gli invitati sono pregati di tener conto che: A- i loro contributi verranno riprodotti nella forma in cui essi perverranno alla redazione di ABACO, non vi saranno quindi elaborazioni dei medesimi da parte della redazione; B- i contributi devono essere forniti non oltre 15 giorni dal ricevimento dell’invito.**

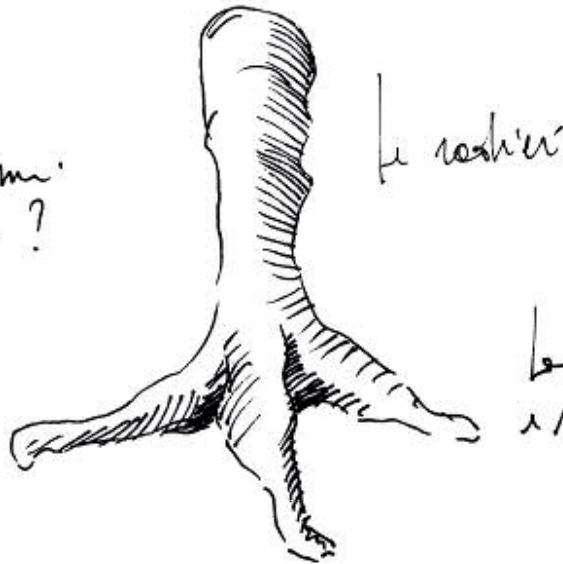
**La Redazione:** Paolo Bolpagni, Luca De Silva, Giampaolo di Cocco

### **Invitati:**

Giorgio Di Genova, Albert Mayr, Francesco Michi, Martina Mazzotta, Genny Di Bert, Valerio Dehò, Ugo Dossi, Giulia Ronchi, Gabriele Picco, Raul Gabriel, Raffaella Formenti, Claudio Cerritelli, Giovanni Sabatini, Giorgio Bonomi, Federica Boràgina, Pasquale Misuraca, Cristina Petrelli, Giovanni Galizia, Simone Scortecci, Paolo Bolpagni, Luca De Silva, Giampaolo di Cocco.

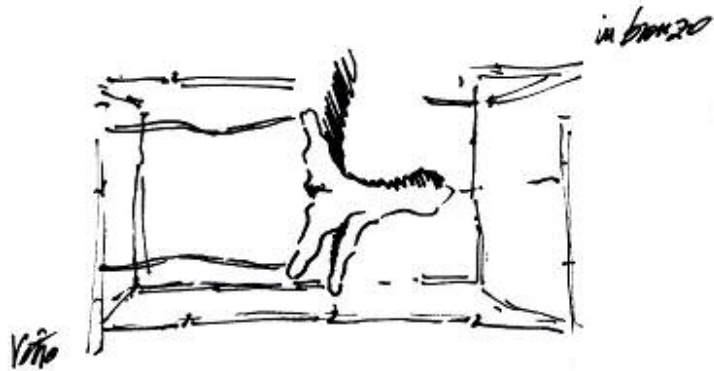
GIOVANNI GALIZIA

lost mi  
emozione?



le radici

la semplice  
e la semplice



in bronzo

Vite



gli altri

Ma paragonata  
lungo la zona  
al segno pensato  
ma velle.

Switzerland per Aldo

*Dell'arte e dell'emozione. E dell'emozione nell'arte*

L'arte è un linguaggio, un modo di comunicare, e contemporaneamente un mezzo di "ri-significazione" del mondo: prende un lembo di realtà – fisica o psichica che sia – e lo evidenzia, lo sottolinea, attira la nostra attenzione su di esso, e così lo fa uscire dall'ovvietà, rendendolo "espressivo".

L'emozione può essere un elemento importante in questo processo. Ma dobbiamo evitare che il termine sia inteso in senso limitante, e si riduca ai suoi connotati sentimentalistici. Esistono infatti emozioni di varia natura: sentimentali, certo, ma anche intellettuali, percettive (per esempio scoprire un'"illusione ottica" in un dipinto di Op Art), civili, politiche (l'emozione prodotta da film come *Orizzonti di gloria* di Kubrick, o dal "discorso" finale del *Grande dittatore* di Chaplin), o puramente formali (riconoscere il gioco contrappuntistico di una fuga di Bach, la costruzione calcolatissima di un'opera di Piero della Francesca o di Klee...).

L'emozione è un *motus animi*, un meccanismo che, nel campo delle arti, ci porta a non lasciar scorrer via come scontato e ordinario ciò che percepiamo.

Come si può trasmettere un'emozione? Anzitutto non bisogna essere emozionati nel momento in cui si realizza l'opera (pittorica, scultorea, musicale, letteraria, cinematografica che sia), ma occorre aver provato quell'emozione che si desidera trasmettere. Non essendone più preda, però, quando la si vuol trasmettere agli altri in forma artistica. L'ha detto bene Pessoa: "Il poeta è un fingitore. / Finge così completamente / che arriva a fingere che è dolore / il dolore che davvero sente". Sembra un paradosso, ma non lo è. In effetti, per far sì che l'opera produca un'emozione, è necessario essere calcolatori, e usare una strategia, una tecnica: ecco appunto il senso della *téchne*, come la chiamavano i Greci; un termine che i Latini traducevano con *ars*, che non significa affatto "arte"!

Sintetizziamo: per trasmettere un'emozione bisogna averla provata, ma non provarla più nell'istante in cui la si vuole – e la si deve – trasfigurare in termini formali, e quindi estetici. Per far questo occorre appunto una tecnica.

L'aveva capito bene Thomas Mann. Prendiamo il suo *Tonio Kröger* (nella traduzione di Emilio Castellani). Troviamo, in questo suo "racconto lungo" del 1903, proposizioni alquanto apodittiche sull'argomento in oggetto ("la quiete [è] necessaria a definire una forma, a trarne con calma qualcosa di compiuto"), oppure esageratamente forti ed estreme, come: "colui che vive non lavora e ..., per essere perfetti creatori, bisogna essere morti". Ma le riflessioni più ponderate sul tema del rapporto fra arte ed emozione stanno nel capitolo quarto, all'interno del dialogo fra il protagonista Tonio, scrittore, e la sua amica pittrice, la russa Lisaveta Ivànovna; che così gli si rivolge: "La primavera ... è veramente la più atroce delle stagioni. Ditemi un po', Kröger, come riuscite a formulare un pensiero coerente, come potete trovar la calma necessaria a mettere a punto un accento, un effetto, quando un indecente formicolio vi attraversa il sangue e siete disturbato da una folla di sensazioni fuor di luogo, che, appena esaminate, vi si rivelano subito come vergognosamente triviali e totalmente inservibili?". E Tonio risponde: "In primavera si lavora male, certamente, e perché? Perché si è aperti alle sensazioni. E perché solo gli imbrattacarte possono credere che colui che crea debba 'sentire'. Ogni vero artista sorride di così madornale cantonata ... Se quello che avete da dire vi preme troppo, se il vostro cuore palpita con troppo slancio a suo riguardo, allora potete esser certa di un fiasco completo. Cadrete nel patetico, nel sentimentale; qualcosa di pesante, di goffamente serio, di non dominato, non ironico, scipito, noioso, banale uscirà dalle vostre mani, e per concludere non otterrete che indifferenza tra il pubblico e delusione e desolazione in voi stessa... Proprio così, Lisaveta: il sentimento, il caldo e cordiale sentimento è sempre banale, inservibile".

L'enunciazione di tale poetica (una poetica classicista, in fondo), coincidente peraltro con i personali convincimenti di Mann, porta il protagonista a manifestare all'amica – e l'autore stesso a noi che ci occupiamo a vario titolo di arte – un dubbio sconsolato: "Ve l'assicuro, spesso mi sento mortalmente stanco di rappresentare l'umano senza prendervi parte... C'è da chiedersi se l'artista, in fondo, sia un uomo".

## MARTINA MAZZOTTA

### Emozione come *Einfühlung*

Il tema della *Einfühlung*, fondamentale per filosofi e psicologi che tra Otto e Novecento furono attivi in quella straordinaria capitale culturale che fu Monaco di Baviera, è ritornato negli ultimi due decenni alla ribalta degli studi filosofici e il suo utilizzo si estende, non sempre a proposito, all'ambito del design, dell'architettura, della critica d'arte. Nel passaggio dalla teoresi alla prassi, in ambito artistico, sempre di più ho tenuto presente le matrici di questo grande tema, provandolo *sulla mia propria pelle* (recentemente con la mostra "Pelle di donna, identità e bellezza tra arte e scienza") e applicandolo nei contesti critici più diversi. Cosa si intende con questo termine? Seguendo Theodor Lipps (1851-1914), maestro di Husserl e di Freud, esso trova sinonimi in quelli di immedesimazione, consenso, simpatia ed è indagabile a partire dalla valenza semantica di cui la parola si compone: il prefisso *Ein* indica da una parte l'interno, il 'dentro', e un movimento di penetrazione, di immissione (*hinein*), dall'altra l'unità, il divenire uno di due; il suffisso *Fühlung* proviene da *fühlen*, sentire, non tanto una sensazione (*Empfindung*), quanto un sentimento (*Gefühl*). La dimensione dell'intelletto, secondo questa impostazione, viene lasciata fuori, a vantaggio dell'unità somato-psichica nella sua duplicità di 'dentro' (la *psychè*, *die Seele*, l'anima; *der Geist*, lo spirito) e di 'fuori' (il *Leib*, il corpo proprio del soggetto vivente con i suoi movimenti e le sue espressioni, ma anche il *Körper* degli oggetti inanimati, innalzati al rango di soggetti dalla funzione umanizzante e vitalizzante della proiezione empatica). In questo schematico excursus logico-terminologico, merita una breve analisi anche il termine *Stimmung*: stato d'animo, atmosfera, in origine utilizzato in ambito musicale (*das Stimmen*, l'accordatura degli strumenti, *das Gestimmtsein*, il loro consuonare), il termine è ambivalente, in quanto sta a indicare una disposizione interiore, un atteggiamento o stato d'animo del soggetto, e al contempo l'atmosfera che caratterizza uno spazio, un luogo, una situazione.

*Einfühlung*, dunque, come attività **ri-creativa** di tutti noi, di fronte a un'opera d'arte, a una mostra. *Einfühlung* come strumento critico di accesso a esperienze quali per esempio il futurismo, l'arte materica, cinetica, fino alla gestualità e alla pura espressività dell'Action Painting.

*Einfühlung*, *Stimmung*: due dimensioni che appaiono oggi di estrema bellezza, come le parole di Kandinsky ne *Lo Spirituale nell'arte*:

Attualmente, però, lo spettatore è quasi sempre incapace di emozioni. Nell'opera d'arte cerca una mera imitazione della natura a scopo pratico (ritratti e simili), o un'interpretazione, cioè una pittura *impressionistica*, o infine degli *stati d'animo rivestiti di forme naturali*, vale a dire un'atmosfera, una *Stimmung*. Se queste forme sono veramente arte raggiungono lo scopo e diventano nutrimento spirituale, sia nel primo caso, sia soprattutto nel terzo caso, dove lo spettatore si immedesima con l'opera. Certo, l'immedesimazione (o la contrapposizione) non deve essere vacua o superficiale: anzi, l'atmosfera dell'opera d'arte deve rendere più coinvolgente e visionaria l'atmosfera in cui è immerso lo spettatore. In ogni caso queste opere impediscono all'anima di involgarirsi, e ne tengono viva la tensione come la chiave dell'accordatore tiene tese le corde di uno strumento.

## GIULIA RONCHI

Dire che l'arte sia qualcosa di disgiunto dall'emozione equivale ad affermare che l'arte non abbia nulla a che fare con la stessa umanità che la genera. Ciò che per secoli ha costituito la forza e la continuità dell'arte è stata quella scossa interiore, quella che spinge a tradurre un'emozione in azione, a dare un volto concreto a uno studio, un'idea, un valore, un istante, qualsiasi cosa sia abbastanza viva, secondo il giudizio dell'artista, per essere tradotta in una forma trascendente al dato reale di partenza.

Affascinante in tale processo è il mutamento subito da tale forma nel corso della storia: se prima l'obiettivo era la tensione verso un modello ideale di bellezza, oggi tale linearità è stata rotta dall'uso e abuso di una libertà espressiva che si muove entro una contemporaneità dinamica e caleidoscopica, la quale però non cessa di coinvolgere e talvolta sfidare lo spettatore in un'esperienza inscindibile dall'emozione.

L'Arte è nobile, e pertanto va affrontata con serietà e criterio: se da una parte resta fondamentale l'approccio istintivo all'opera, un ruolo determinante va alla capacità dello spettatore di ricercare il contesto, la datazione, l'idea entro cui nasce, per comprendere e approdare a un piacere mentale, oltre che istintivo, che è più sottile ma spesso più potente e suggestivo. Tale ricerca va intrapresa affinché l'opera non sia un comune e banale oggetto, ma il rimando tangibile a un'idea, una storia, un artista, una passione.

Questa chiave di lettura che potremmo definire più "concettuale" serve dunque a tener vivo un giudizio critico pronto a condurre al di là di una (s) *piacevolezza* estetica superficialmente suscitata; essa non annulla l'istintività e le emozioni, bensì le amplifica, motivandole e conducendole alla consapevolezza di un più profondo *piacere*.



### Flash emotivo

*Emozione, Emozionarsi, Emozionare*

Sembra un emoderivato ma non lo è anche se col sangue ha più di una intensa relazione. L'aumento del battito cardiaco, l'arrossamento, l'eccitazione, la pienezza traboccante, sono i sintomi che maggiormente ne rivelano la presenza.

Può spaziare dal sentimento di paura a quello di un esplosivo godimento, tende in ogni caso ad attivare a seconda dell'intensità una perdita di controllo.

L'emozione può essere più o meno forte da poter formulare una scala di valori assimilabile alla Mercalli utilizzata per misurare i terremoti. Quando raggiunge il picco, essa arriva a produrre persino la perdita dei sensi.

Per un'artista l'emozione è quantomeno bifronte: soggettiva, ovvero la raccolta di uno stimolo in grado di produrre una intensa reazione attenzionale e quindi attraverso esso avere una sollecitazione a fare qualcosa. Oggettiva, ovvero produrre, attraverso gli strumenti del proprio linguaggio, stimoli che richiamano l'attenzione di altri soggetti al fine di creare emozione.

Ogni opera è in qualche modo il risultato di questo principio osmotico ma si completa al momento della fruizione, a seconda della particolare formazione e disposizione del fruitore. L'opera è il complesso risultato, dal punto di vista emozionale, della disposizione dell'autore al momento della concezione dovuta ad una serie variegata di stimoli provenienti dall'esterno con tipologie e forze di diverse sorgenti elaborati secondo un processo più o meno definito a seconda degli obiettivi che l'autore in modo conscio o inconscio persegue.

Ma una volta completata l'opera, è solo la particolare sensibilità del lettore che ne "attiva" le potenzialità in modo più o meno efficace.

Ogni volta che un artista inizia un lavoro, la spinta che muove il processo è spesso accompagnata da una forma di smarrimento anche in quei casi in cui l'opera sembra svolgersi secondo i canoni d'una ferrea razionalità. Non c'è nulla di preconstituito e quant'anche vi fosse le variabili di scelta rendono comunque misterioso ed emotivo l'atto creativo.

Il godimento del risultato risiede nell'accettazione dello stesso e quando questo è particolarmente riuscito l'irrefrenabilità della piena soddisfazione avvicina ad esclamazioni tipo "Perché non parli?".

L'emozione dello spettatore è generalmente più incline a rilevare l'aspetto positivo di un'opera e di essa ne assapora tutti quei componenti che la rendono così feconda, e in quei soggetti in cui questa disposizione è particolarmente forte, l'esperienza percepita arriva a produrre quella sensazione conosciuta come sindrome di Stendhal.

Ma è possibile che proprio sotto la spinta di questa specie di ebbrezza prodotta dalla carica di "bello" che alcuni individui perdendo il pieno controllo di sé e impossessati da una irrefrenabile forza distruttiva si avventano come demoni sull'opera amata facendola a pezzi.



Emozione

Esposizione editto  
Manifesto d'amore  
O di terrore latente  
Zoroastro mediatore  
Insegna il bene e il male  
Opera nei circuiti venosi  
Nonostante il controllo  
Esprime se stessi

giovanni sabatini  
da *SENTIMENTI* 2001

### La gabbia del paradosso, il paradosso della gabbia

Arte ed emozione sono categorie omogenee al movimento. Nell'etimo di entrambe si incardina la dimensione del moto. Il moto rappresenta il motivo stesso di esistenza dell'arte. Perché è il moto di esistenza per una identità che si concreta in una qualche architettura formale che di questa identità diviene incontro, esplicitazione.

Certo non intendo emozione come sentimento o manifestazione primaria e volatile. Definire la categoria di emozione non è così facile come sembra, se ne possono enunciare comunque alcune caratteristiche. Una di queste è l'essere una sorta di motore attivo e reversibile. L'emozione può generare moto, ma può essere anche generata dall'oggetto-soggetto con cui entra in relazione. L'emozione è quindi motore e risultato insieme. Quale la relazione con l'arte?

La mia totale autoformazione mi ha permesso di osservare il farsi di questa relazione senza preconetti di sorta, in una situazione di empirismo attivo e dissociato. Nel processo ho riscontrato da principio come i legami tra i meccanismi del tentare l'arte, la dimensione poetica, sono caratterizzati da una componente di costante paradosso.

Mi è chiaro come emozione e arte abbiano una relazione stretta e reversibile. Ma non è sufficiente.

Perché il gioco di emozione ed arte funzioni è necessario che le due si connettano attraverso un filtro paradossale, il filtro di una gabbia.

Il paradosso è chiaro: come si può mettere in relazione arte ed emozione (quindi forme di libertà per antonomasia) attraverso una gabbia che in qualche modo ne strutturi l'articolarsi? La gabbia formale è interfaccia necessaria, strumento e prodotto, nella interazione tra arte ed emozione. La gabbia è chiaramente una gabbia linguistica, intesa in senso lato, uno scheletro sintattico in cui il fluire della emozione e quindi dell'arte che è la sua estensione gestuale (e per gesto intendo anche pensiero) si libera con autonomia ma dentro i binari di quello scheletro.

Il paradosso è evidente, ma sono sempre sorpreso di come solo questo paradosso permetta uno sviluppo della intuizione emozionale.

Un tale filtro ha varie funzioni. Tra queste la scrematura di tutte le categorie emozionali superficiali e spontaneiste.

Tutte le emozioni che tendono all'arte senza incontrare la *gabbia* sono destinate a risultati che attengono ad attività non "maieutiche" come l'arte, ma operative, pratiche, tecniche.

I due elementi apparentemente soggetti dell'azione (arte ed emozione) devono la loro consistenza ad un terzo. Altro paradosso.

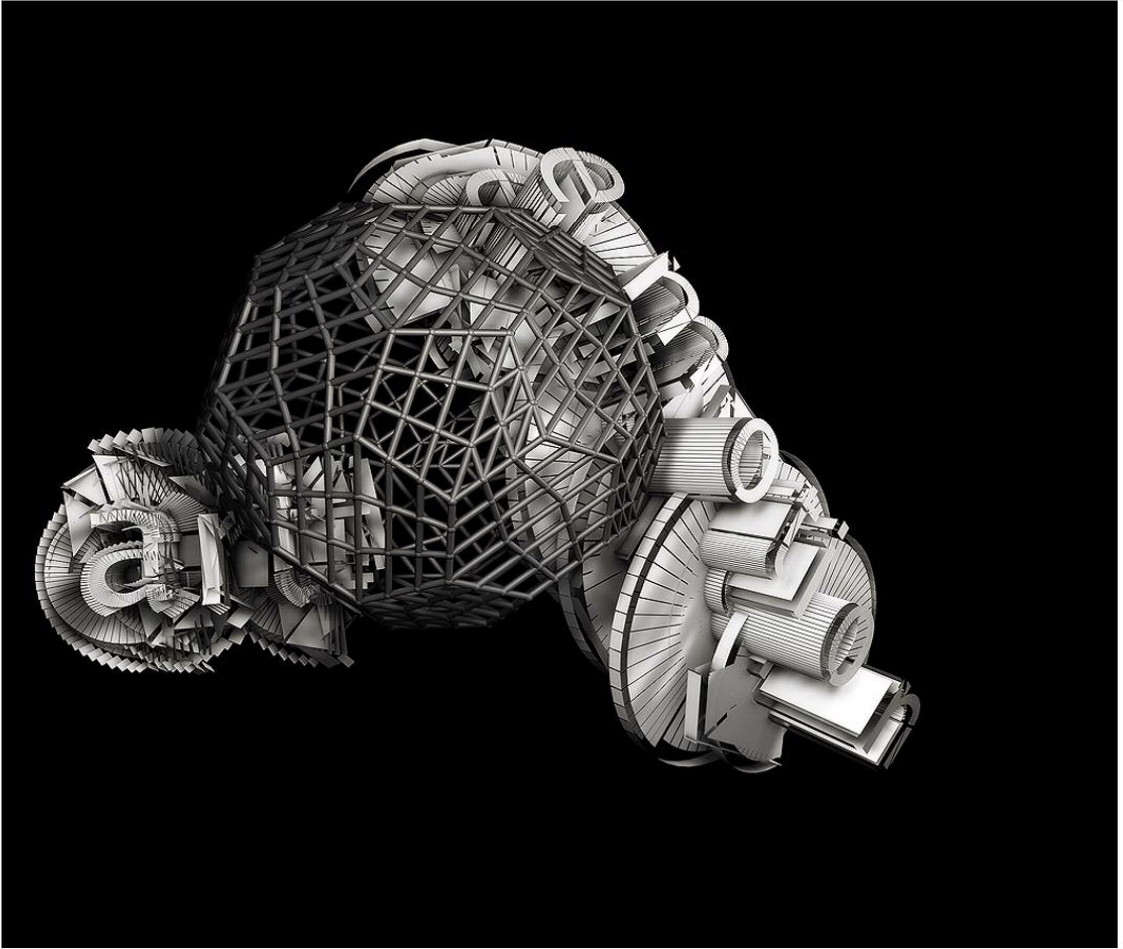
La gabbia che intendo assomiglia a quella di Faraday, conosciuta nella fisica. Allo stesso modo "cattura" l'energia che continua a scorrervi senza poterne più uscire.

Il risultato è una struttura "statica", in qualche modo "fissata", che rimane comunque costantemente vibrante proprio a causa dell'energia che ha imbrigliato.

È importante precisare che l'energia viene imbrigliata ma non bloccata. Arte ed emozione sono le energie che la gabbia sintattica deve catturare per generare l'opera.

Si attribuisce all'emozione sempre un carattere di "verso" e "temperatura".

L'emozione in sé è puro moto e non ha altre caratteristiche, almeno intese in senso così



comune. Emozione-moto in grado di interfacciarsi con una gabbia sintattica che le dà la *chance* di diventare arte.

Il concetto di *innere Stimme* sembra molto vicino alla definizione di emozione. In realtà non è assolutamente chiaro dal mio punto di vista se sia moto interiore o esteriore e se proceda da fuori a dentro (riferimenti convenzionali quanto indefiniti) o viceversa.

Si può solo dire che il moto-emozione che tenta l'arte attraversa esterno ed interno e quando colpisce il soggetto riesce a creare un ponte tra le due dimensioni.

Impossibile e forse inutile determinare con precisione verso e modo. Sicuramente permette di connettere dimensioni differenti e renderle omogenee.

Definiamo quella voce "interiore" perché la percepiamo tale, data le nostre necessità percettive e di elaborazione. Ma a causa della costante e profonda osmosi tra noi e il cosiddetto esterno non è veramente chiaro quale direzione, quale origine essa abbia. L'emozione, se incontra la gabbia, permette di connettersi a dimensioni differenti e si rende ad esse omogenea. A quel punto genera certamente qualcosa di "esterno".

L'arte.

Incontro di dimensioni, sfaccettata ed imprevedibile, che pesca e riceve vigore dai sussulti emozionali profondi, ma che poi si articola in un incontro che è, grazie alla gabbia sintattica, parte dinamico, parte statico.

Questo risultato può essere definito sia come l'interno portato fuori sia come l'esterno che, attraverso una nostra digestione, riarticola una sua nuova esistenza esterna.

Alla luce di queste considerazioni ritengo totalmente artificioso e superato tutto il processo che ha provato a negare l'emozione all'arte. Tutto il fondamento di questa tendenza si è basato su di un fraintendimento di significato. L'emozione come sentimentalismo, come modulo da piagnisteo o romanticheria. Chiaramente strumentale e limitativo rispetto a ciò che l'emozione in effetti è.

Nel tentativo di abolire la "romanticheria" si sono creati dei doppi e tripli, credendo di scindere la componente "emozionale".

Ma nel generare di un oggetto la sua immagine e la sua descrizione, non si è in realtà generato un prodotto scisso da un processo emozionale (nel senso più ampio). Si sono semplicemente attivati processi emozionali diversi che si relazionano a gabbie sintattiche diverse.

I processi del moto e della interazione non sono venuti meno per il semplice fatto che sono impossibili.

Il tentativo di fare dell'operazione artistica un "cruciverba" è destinato al fallimento, o perlomeno ad un successo relativo all'uso limitativo dei termini e a patto di un appiattimento cognitivo.

La descrizione dell'oggetto che prende il posto dello stesso, apparentemente deprivata di ogni altro parametro che non sia dato e struttura, diventa oggetto in dimensione diversa e risponde esattamente a tutte le caratteristiche emozionali e "gestuali" di un oggetto vero, solo con declinazioni differenti.

Nell'epoca della quasi-post ubriacatura virtuale dovremmo averlo imparato tutti benissimo. Il portato e la possibilità del presente è che ci si apre una strada di possibile "riunificazione" di ciò che è stato strumentalmente (anche se comprensibilmente nel processo evolutivo-storico) diviso.

A patto di assumere la responsabilità dell'acquisizione di tutto ciò che la conoscenza oggi ha conquistato e di non difendere il romanticismo sentimentale (quello sì) di un concettuale ormai superato dalla storia.

## VALERIO DEHO'

L'arte è emozione o ragione? la domanda non ha risposta, ma certamente gli artisti hanno risposto in vario modo. L'estetica ha parlato di "emozione estetica" (Clive Bell, quasi un secolo fa) perchè certamente emozionarsi davanti a un quadro è diverso che fare la stessa cosa davanti alle occasioni della vita. Credo che nonostante l'arte concettuale e la forza che ha la "teoria" per far leggere l'opera d'arte, sia necessario provare qualcosa. E' che spesso bisogna avere già qualche idea su quello che si vede, ma rispetto a Bell oggi sappiamo che le emozioni vanno coltivate. L'arte contemporanea tende a eliminare l'emozionalità per l'idea. Togliendo valore all'opera, alla presenza, smaterializzando con il digitale l'immagine, il rischio è quello di una di stanza tra lo spettatore e l'arte abbastanza incolmabile. Perchè una foto di reportage emoziona e una bella e coerente ricostruzione digitale no? Il discorso si sposta sull'effetto di realtà, sul fatto che comunque vogliamo che l'arte sia una parte della verità che ci aspettiamo dalla realtà. L'arte è oggi più che mai un diaframma, sottile, tra ciò che ci lega alla terra (alla natura oscura delle cose) e ciò che ci porta in una dimensione spirituale, qualsiasi cosa questa parola voglia dire. Un quadro astratto è emozionante come una foto di Cartier Bresson, dipende dalla quantità di vita che pensiamo ci sia dietro. Anche una pennellata può dare emozione, anche un quadrato giallo, in fondo la differenza sta nel dare un nome alle emozioni, anche quando ancora non lo sappiamo.

Ci sentiamo presto  
saluti  
Valerio Dehò

### QUANDO LA LUNA SI RUPPE IL FEMORE

La luna un giorno si ruppe il femore. Fu operata all'ospedale dei pianeti e dei satelliti e dopo qualche settimana di riabilitazione ricominciò a camminare, ma con l'ausilio delle stampelle. Faceva fatica ad alzarsi dal letto e andare in cielo: la si poteva veder zoppiare e poi calare lentissima dietro le montagne. Il sole impietosito si offrì di aiutarla ma la luna era una vecchietta orgogliosa e rifiutò. Dopo qualche anno la povera luna era allo stremo delle forze bloccata al suo capezzale con la testa affossata nel cuscino. Si rischiava di perderla per sempre. Tutti gli uomini sulla terra erano in apprensione: com'era possibile sopravvivere senza l'emozione di vedere splendere la luna tra le stelle? E fu così che vennero consultati gli scienziati, gli ingegneri e gli astronomi più bravi del globo, che si riunirono in Italia, sull'isola di Procida, per studiare il caso (per questo poi l'isola fu soprannominata l'isola della luna). Dopo un mese di duro lavoro gli esperti indissero una conferenza stampa e in diretta mondiale annunciarono con sgomento che anche se avessero somministrato un'alta quantità di vitamine alla luna, questa non avrebbe comunque più avuto le forze necessarie per stare in cielo.

“Non c'è proprio nessuna speranza?” domandò un giornalista.

“Una soluzione ci sarebbe”, disse uno degli scienziati. La sala ammutolì. “Ma non so se il genere umano sarebbe in grado di accettarla”, continuò lo scienziato mentre con l'ausilio di un maxischermo luminoso esponeva il piano. Sul gigantesco monitor apparì il complesso sistema di tiranti in acciaio che insieme a sofisticate strutture di sostegno avrebbero salvato la luna.

“Vedete, abbiamo preso in considerazione ogni pianeta del sistema solare per l'eventuale installazione di tiranti in grado di sostenere la luna nel cielo, ma l'attuale progresso della fisica e della scienza non ce lo permette. L'unica possibilità che abbiamo è quella di distribuire il peso della luna su migliaia di tiranti che andrebbero innestati su tutti i satelliti artificiali distribuiti nell'orbita terrestre. Naturalmente l'installazione dei tiranti sui satelliti comporterebbe l'annullamento delle loro funzioni originarie”.

“Quindi?” domandò un giornalista.

“Quindi anche tutti i satelliti televisivi non funzionerebbero più”.

“Lei ci sta dicendo che gli uomini non potranno più vedere la televisione?”.

“Esattamente”, concluse lo scienziato.

Gli spettatori che assistevano placidi sulle poltrone dei salotti di tutto il mondo, rimasero per qualche minuto in silenzio, pietrificati. L'umanità era giunta a una svolta epocale.

Venne indetto un referendum mondiale. Se avesse vinto il SÌ, la luna sarebbe rimasta in cielo, a discapito della televisione che invece sarebbe defunta per sempre. Se avesse vinto il NO, tutti gli esseri umani avrebbero potuto continuare a guardare la televisione, ma la luna sarebbe stata soltanto un vecchio ricordo.

Ci fu un'affluenza di cinque miliardi di persone e durante lo spoglio delle votazioni il mondo intero rimase con il fiato sospeso. Mancavano ormai pochissime schede e il NO stava vincendo per un voto. Quel giorno, in una scuola elementare di Taipin, un paesino sperduto nella Cina meridionale, il signor Hu-Choi faceva lo scrutatore. Hu-Choi era un vecchietto solitario che lavorava come operaio in una piccola fabbrica e ogni domenica si dilettava a scrivere poesie. Quando gli capitarono tra le mani due schede bianche, cominciò a tremare come una fogliolina di ginkgo. "Signor Hu-Choi, si sente bene?" gli domandò il presidente di seggio. Il piccolo poeta operaio si era appena infilato le due schede bianche sotto il maglione, e disse balbettando: "So-so-sono so-solo un po' sta-sta-stanco".

"Se vuole può andare a casa, mancano poche schede, su, vada a riposare".

Il signor Hu-Choi sapeva che in quell'istante il destino della luna poteva dipendere da lui. Oh, quante poesie aveva dedicato a quella minuscola lampada luminosa che gli teneva compagnia dal cielo. Il piccolo operaio disse che avrebbe preferito terminare lo scrutinio e con uno scatto fulmineo si impossessò della matita copiativa falsificando di nascosto le due schede bianche. Quel gesto, oggi possiamo dirlo, salvò sul serio le sorti della luna. Il SÌ vinse infatti per un solo voto. Poco dopo la fine dello scrutinio il cuore del signor Hu-Choi, sopraffatto dall'emozione, cedette. Il piccolo operaio si accasciò al suolo e spirò. Le autorità vennero a conoscenza della contraffazione delle schede bianche soltanto molti anni dopo, quando ormai la luna era intoccabile nel cielo e la televisione era stata dimenticata. A Pechino venne eretto un monumento in onore del signor Hu-Choi e da quel giorno nella lingua cinese la parola Hu-Choi si usò a indicare la luna quando appare illuminata dal sole in tutto il suo emisfero: la fase della luna piena o plenilunio.





**Francesco Michi & Mechi Cena**

**2 SUONETTI**

**Quello che c'è**

Tu sai che questo è  
quello che c'è

ci siamo avvicinati alla scogliera,  
seduti,  
le onde del mare sbattono con forza nelle rocce sotto di noi  
belle da guardare  
oggi che sono potenti  
belle da sentire  
nella varietà infinita dei suoni  
che propongono  
dai tonfi possenti  
a quel rumore bianco  
acuto  
come tante bollicine di champagne

e il vento, e il verso degli uccelli marini

Abbiamo appena riposto i nostri violini  
nelle loro belle custodie

Tu sai che potremmo anche  
non riaprirle  
tanto è  
quello che c'è.



## Istruzioni per l'uso

Recatevi al supermercato, oppure dal fruttivendolo, o al mercato rionale. Disponendo di mele potete anche evitare di uscire, soprattutto se la cosa vi incomoda. Se non avete mele, o non desiderate mangiarne, allora sospendete l'utilizzo delle presenti istruzioni per l'uso, che comunque, e ci teniamo a dirlo, non hanno alcuna controindicazione, tanto meno se siete affetti da asma, rinite o epistassi.

Dunque.

Scegliete una mela che desiderereste mangiare, portatela all'orecchio reggendola tra il pollice e le altre dita. L'importante è che il pollice sia proteso verso la buccia della mela come un artiglio.

Non dovrete avere problemi a fare questo, dal momento che il pollice nell'essere umano, è opponibile.

Premete col pollice sulla buccia. e sentirete un leggero "crak" seguito da uno sfrigolio estremamente gradevole.

Bene! Ottimo.

Con un po' di esperienza dall'analisi acustica che effettuerete con l'apparato uditivo, diventerete presto in grado di stabilire se la mela è:

- a) farinosa;
- b) matura;
- c) acidula;
- d) altre e non specificate qualità organolettiche della mela.

Successivamente abbiate cura di paragonare il sapore della mela con quanto ipotizzato durante l'analisi acustica.

Perciò assaggiatela, avendo cura di sbucciarla.

Ma se vi piace con la buccia, almeno lavatela.

"Suonetti" è una trasmissione radiofonica che va in onda dal lunedì al venerdì alle ore 23,58 sulla 2a Rete della radio Svizzera di lingua Italiana. I "Suonetti" sono brevi racconti sul suono, scritti da Francesco Michi e Mechi Cena - che ne è anche la voce recitante radiofonica -, della durata di di circa un minuto ciascuno, la cui programmazione è iniziata nell'agosto del 2011 e terminerà nel giugno del 2012. L'intera produzione è leggibile su [www.essererumoroso.org](http://www.essererumoroso.org).

### Arte /Emozione

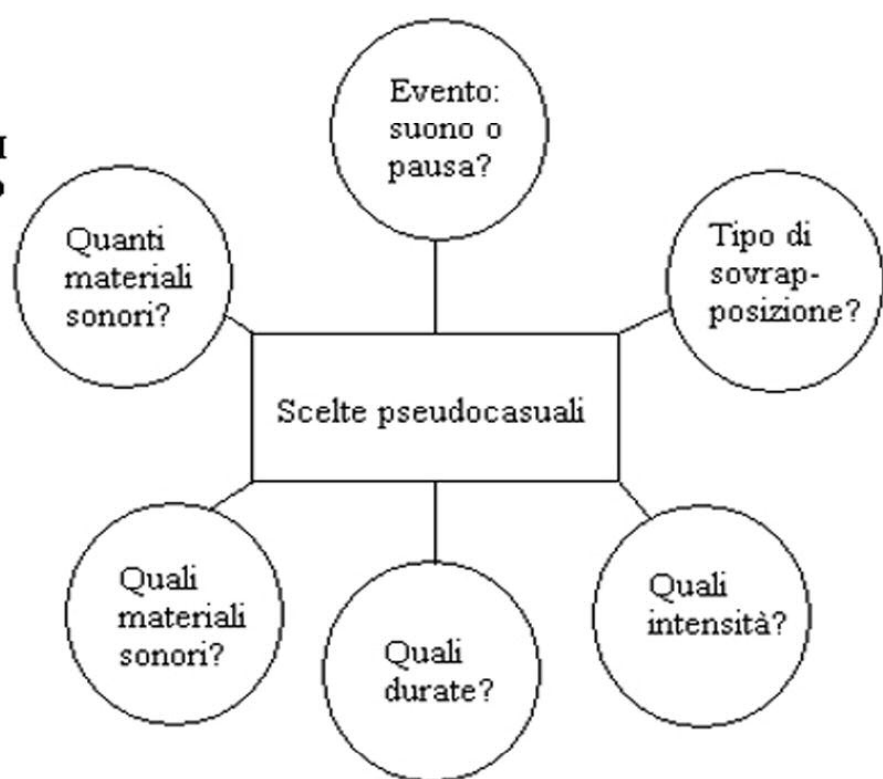
Per me - e penso che ogni riflessione su questo tema non possa che essere soggettiva - l'aspetto emotivo è collegato, più che ad una singola opera o ad un insieme di opere - alla condizione generale, sociale e culturale, del fare l'artista, condizione infatti un po' particolare rispetto a quella della maggioranza. Per le opere il tasso di coinvolgimento emotivo, per dirlo così, può variare molto senza che ciò si rifletta necessariamente sulla qualità del lavoro stesso. Cioè ci sono stati lavori nella cui ideazione e realizzazione ho investito emozioni considerevoli ma che poi ho riconosciuto meno valide, e altri lavori, fatti con un certo distacco, di cui resto soddisfatto.

Poi, qualunque sia stato il tasso di emotività presente nella creazione di un'opera credo che non ci sia mai un trasferimento uno-ad-uno tra opera e fruitore. Per il coinvolgimento emotivo (o non) di quest'ultimo infatti entrano in gioco molti fattori (contesto spazio-temporale-ambientale della presentazione dell'opera, situazione personale del fruitore nello hic et nunc, ecc.) esterni all'opera.

Inoltre mi chiedo con quali criteri si possa distinguere tra l'emozione, diciamo "bassa", provocata, a volte, in un fruitore anche sofisticato da un quadretto di un pittore della domenica o da una canzonetta dozzinale, e l'emozione, diciamo "alta", che può suscitare un quadro di Mondrian o *L'arte della fuga*.

Chiudo con un interrogativo che mi porto dietro da diverso tempo senza trovare risposta. Nei modi tradizionali di produzione artistica, sia che si trattasse di fissare forme e colori su una tela, o di creare versi, o di fissare sul pentagramma una musica, vi era un rapporto per così dire lineare tra il processo creativo e l'opera; dunque anche tra il coinvolgimento emotivo dell'artista nelle singole fasi del processo e il risultato, il che - le restanti condizioni permettendo - offriva al fruitore la possibilità di "rivivere" in qualche modo quel coinvolgimento. Da diverso tempo invece, grazie ai mirabolanti progressi della tecnica, molti artisti delegano parti del processo creativo al computer. Ciò non significa che nell'atto di scrivere i programmi, o le "grammatiche" per lavori di questo tipo non ci sia un coinvolgimento emotivo dell'ideatore, ma la fase realizzativa, cioè quella che produce il risultato sensorialmente percepibile, è sottratta - almeno in parte - alla partecipazione fattiva dell'artista e ciò, credo, costituisca un "filtro" per l'emotività originaria. O no? Una mia piccola esperienza in questo campo è stata quella di un lavoro "composto" dal computer, ovviamente in base ad una (semplice) grammatica scritta da me che prevedeva ampie scelte di tipo casuale; ebbene, questo brano, che io avevo pensato piuttosto come un'esercitazione, ha suscitato in non pochi ascoltatori una sorprendente risposta emotiva. Allora?

**Diagramma di  
base per  
PROPOSTA  
SONORA XIII  
citata nel testo**



### Esercizi di stile, d'après Raymond Queneau

Tempo fa, nel corso di una conferenza fiorentina sui temi dell'arte contemporanea, udii una nota critica asserire che l'attribuzione all'arte di capacità emotive era da ricondurre ad una teoria della critica d'arte, non ad una condizione necessaria dell'arte.

L'affermazione mi colpì, oltretutto non ero nemmeno a conoscenza del fatto che l'emozionalità dell'arte fosse l'idea di qualche critico.

Per me, l'aspetto emotivo dell'arte era sempre stato essenziale e come tale un fatto ovvio, costituiva anzi l'elemento discriminante in base al quale un manufatto che dava emozione poteva considerarsi arte, altrimenti no.

Di colpo apprendevo invece che per qualcuno arte ed emozione non erano necessariamente legate e che questa della efficacia emotiva dell'arte era un'idea come un'altra.

Al termine della conferenza parlai con la signora, persona quanto mai gentile ed affabile, la quale mi specificò come l'intervento critico sull'opera, spiegandola e definendola, viene a costituire l'artisticità stessa del lavoro.

Quest'affermazione mi sembrò paradossale: considero l'opera d'arte un sortilegio irripetibile che per il proprio avverarsi mette in campo energie eccezionali, certamente contrassegnate dal dominio dell'emozione, cioè dal transfert in una situazione psichica "altra", non riconducibili a quelle che usiamo per il tran- tran quotidiano; il linguaggio della critica e quello dell'opera d'arte sono incommensurabili, non hanno cioè elementi omogenei tra di loro, e l'emozione ne costituisce la discriminante: l'opera d'arte, se è tale e non un semplice esercizio intellettuale, è una tappa sul sentiero della iniziazione individuale e come tale è una sorpresa, una "meraviglia", una sorta di "caccia grossa" nei territori dell'inconscio, laddove la verità individuale si riallinea a quella collettiva, l'eventuale successo di questa caccia si avvera con una sua evidente efficacia che non necessita per la propria percezione di alcun cartellino esplicativo. La critica a sua volta dispone di propri mezzi assai diversi da quelli dell'arte, che profittano di più della ricerca analitica e dell'esegesi storica che non degli strumenti emozionali dell'artista; dispone cioè di mezzi linguistici molto più adatti alla comunicazione di quanto non lo siano quelli dell'artista, comunicativi solo incidentalmente dato che quando si comincia a lavorare ad un'opera d'arte non si sa che cosa accadrà e come andrà a finire, che cosa si vorrebbe quindi "comunicare"?

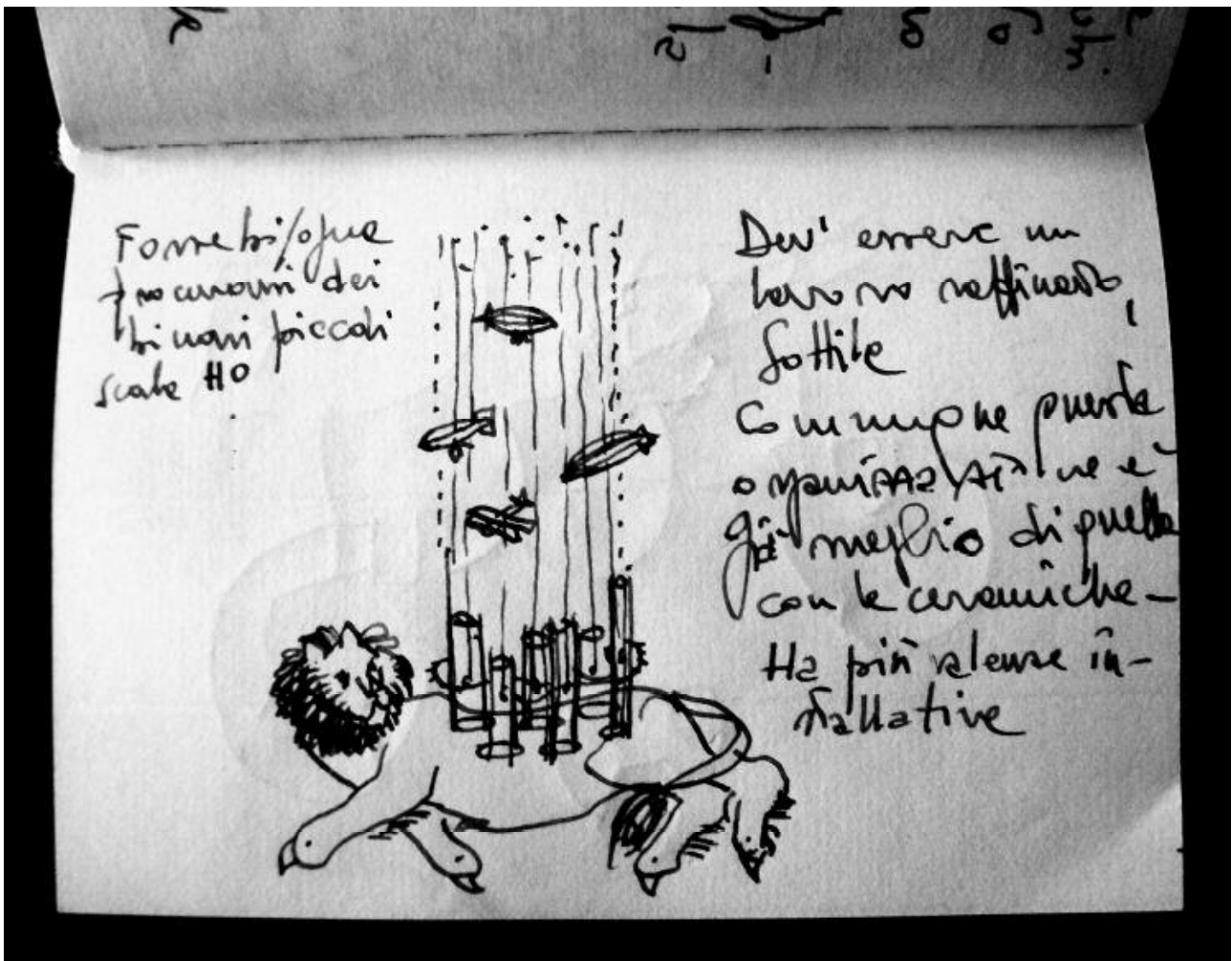
Ma per meglio illustrare queste mie impressioni ho pensato di giustapporre un noto testo poetico, pervaso della più lirica emozione e una mia versione non- emotiva del medesimo, lasciando al lettore di rilevare l'eventuale differenza tra i due testi.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle  
e questa siepe, che da tanta parte  
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

Questo poggio m'è sempre garbato  
e pure questa siepe, anche se tappa  
parecchio la vista del panorama.

Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi di là da quella, e sovrumani  
silenzi, e profondissima quiete,  
io nel pensier mi fingo; ove per poco  
il cor non si spaura. E come il vento  
odo stormir tra queste piante, io quello  
infinito silenzio a questa voce  
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
e le morte stagioni, e la presente  
e viva, e il suon di lei. Così tra questa  
immensità s'annega il pensier mio:  
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Ma se mi metto a sedere qui  
m'immagino di là parecchio posto,  
un gran silenzio e di molta pace  
sicchè manca poco che mi venga  
un botto di paura. E quando sento  
il vento che fruscia tra gli alberi  
mi viene da paragonare quello zittio  
a questo rumore: e mi viene in  
mente l'eternità e il tempo di prima  
e quello d'oggi e la sua voce.  
E in tutte queste cose par che mi s'affoghi  
il capo eppure affondarci non mi dispiace.



## PASQUALE MISURACA

Roma, 22 febbraio 2012

a Paolo Bolpagni, a Luca De Silva, a Giampaolo di Cocco

Grazie dell'invito a partecipare al numero 14-15 di ABACO.

A seguito di una vertiginosa meditazione, e con tutta la mia semiseria faccia tosta, alla domanda una a trina che mi ponete (L'emozione è una componente necessaria dell'opera d'arte? ovvero: l'opera d'arte nasce dall'emozione e la genera nello spettatore?) rispondo:

In prosa, con due monosillabi e un salto della linea di confine:

sì (dalla parte dell'artista/poeta) e sì (dalla parte dello spettatore/lettore).

In poesia, con un haiku:

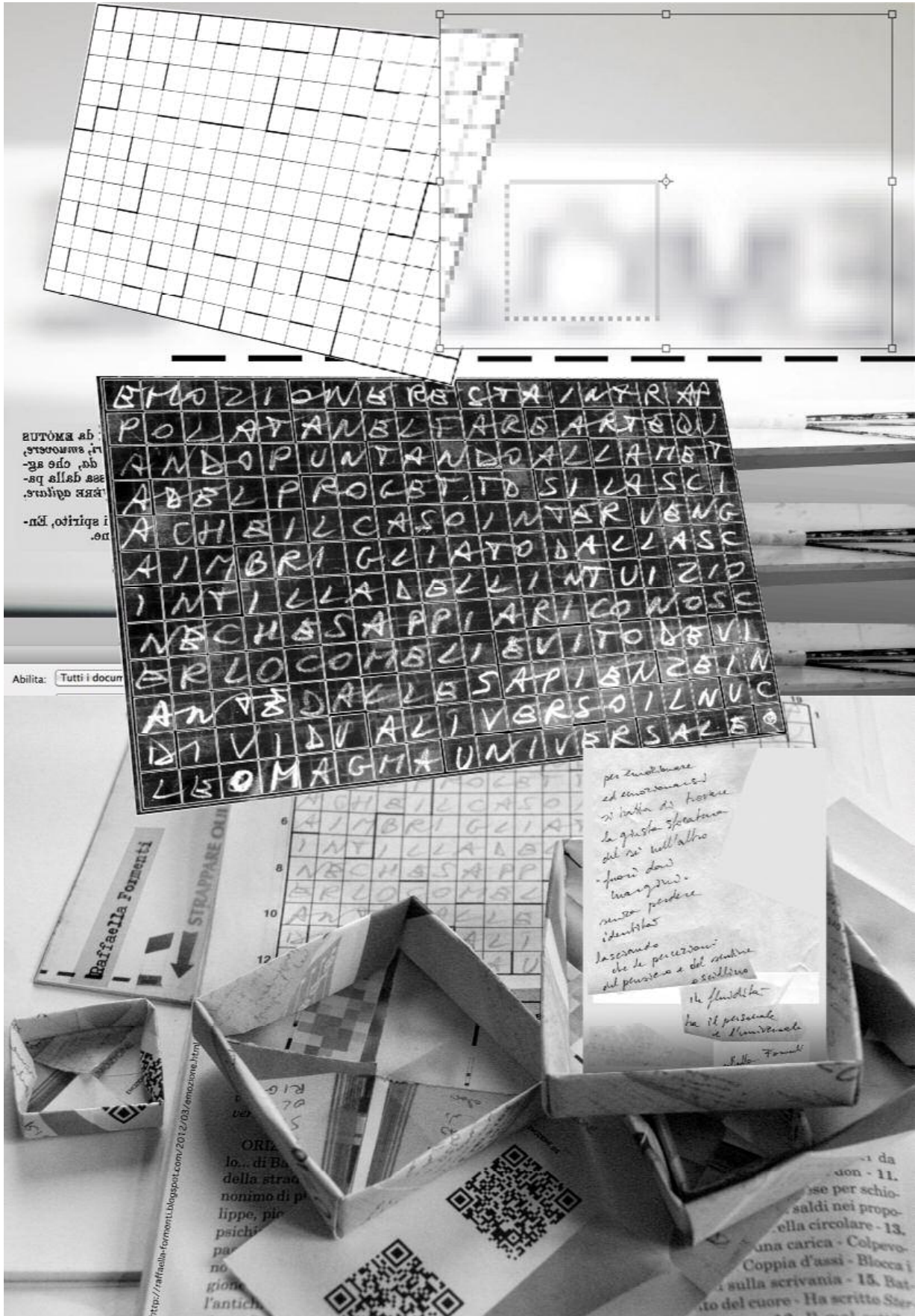
L'erba fiorita  
nel buio resta bianca  
tutta la vita.

I miei migliori saluti labicani,

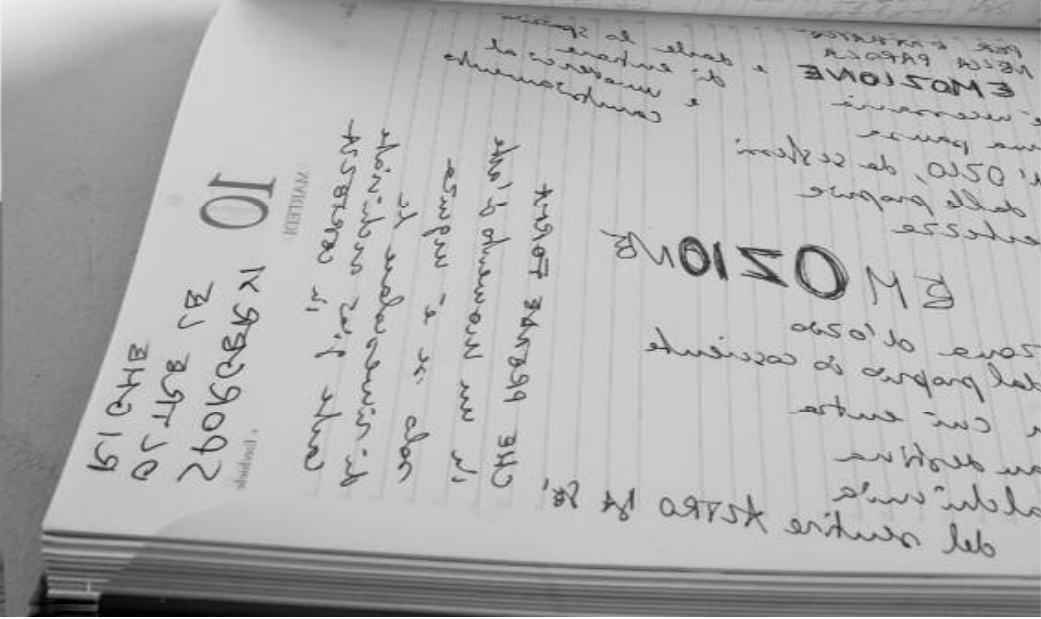
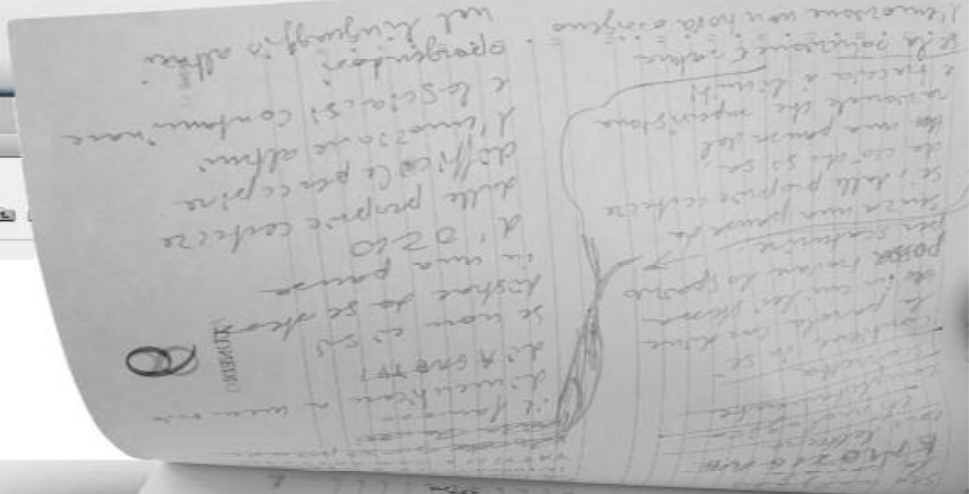
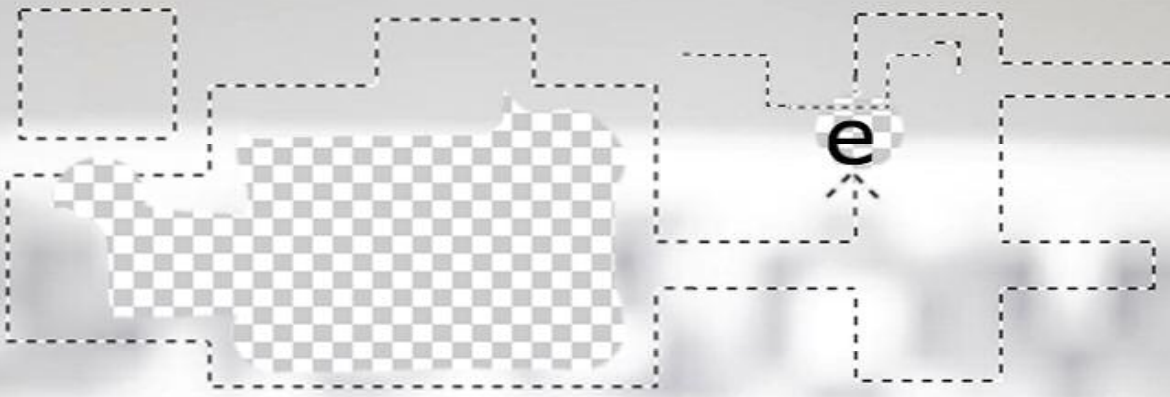
Pasquale Misuraca

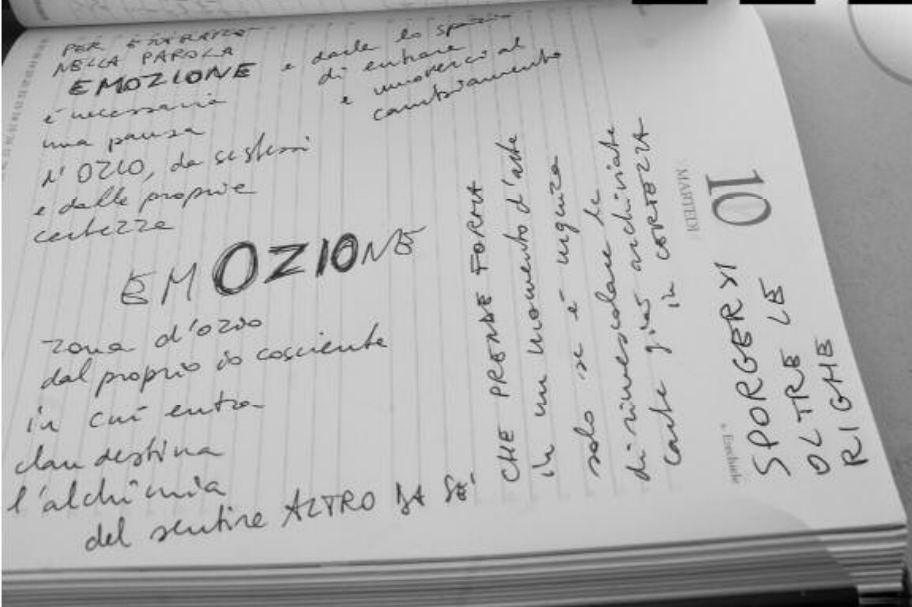
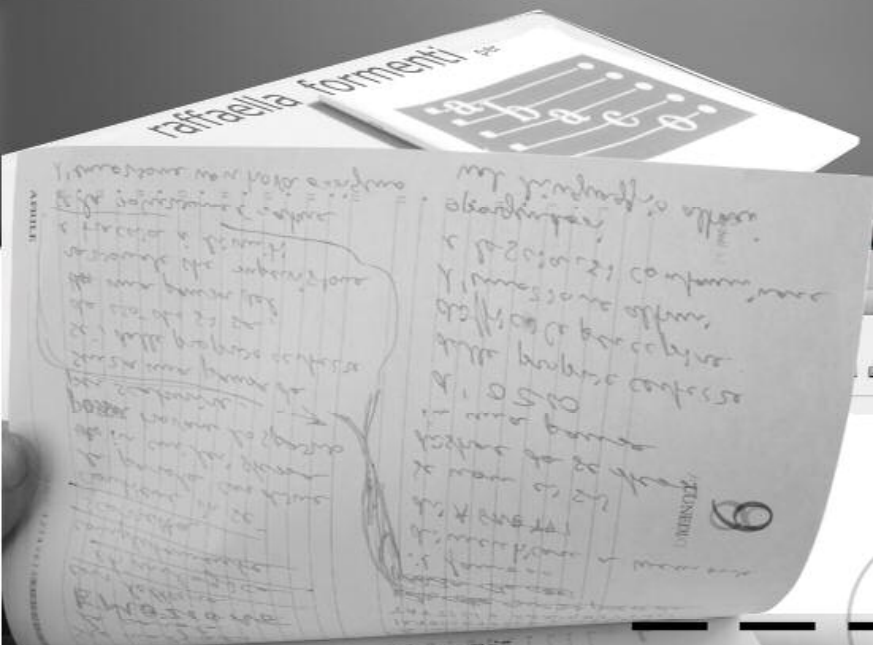


# RAFFAELLA FORMENTI









## FEDERICA BORAGINA

### *Compromessi emotivi*

#### *Conseguenze di un incontro immaginario con Ugo Ojetti e Paul Cézanne*

Un uomo alto, longilineo, con i capelli radi e i baffi folti, intrappolato nel suo tailleur grigio fumo, con la camicia bianca inamidata e la cravatta nera stretta al collo. Ha l'aspetto di un notaio, sicuro delle proprie idee come fossero scritte, nero su bianco, in un codice. Rimase in piedi, immobile, il corpo leggermente decentrato, appoggiato sulla gamba destra, lo sguardo sospeso fra i suoi occhi e quella tela ricca di materia. Non pronunciò parola e solo un lieve respiro lasciò la sua bocca.

Come rincorrendo un pensiero quasi dimenticato, disse sussurrando: “Una cosa, purtroppo, è essere innamorato dell’arte, un’altra è esserne l’amante”<sup>1</sup>.

La giovane donna, sorpresa dalle parole udite, si voltò di scatto per rintracciare il viso di colui che aveva parlato, ma i suoi occhi si persero in quella moltitudine di teste.

‘Una cosa è essere innamorato dell’arte e un’altra è esserne l’amante’, ripeteva di continuo, chiedendo a se stessa quale rapporto ci fosse fra lei e quei quadri. La risposta le sembrò così semplice, forse ovvia: quel rimanere davanti a un quadro per ore e ore, fino a sentire le ginocchia mancare; quel passare intere giornate e, ancor più, notti intere a leggere e scrivere per tentare di tracciare una linea, sottile e incerta, che possa unire tutti quei puntini rimasti nella mente dopo aver incontrato un’opera; il suo preferire i libri e i quadri agli uomini; che cosa poteva essere tutto questo, se non amore? Lei era innamorata di quel luccichio che le opere d’arte generano davanti agli occhi di chi le osserva con attenzione, era innamorata dei

---

<sup>1</sup> U. Ojetti, *Raffaello e altre leggi*, 1921, Fratelli Treves, Milano, p. 20.

fiumi di parole che hanno tentato di narrarne il senso lungo i secoli. Il suo amore, incondizionato e appassionato, le era sembrato, fino a quel momento, la sua più grande fortuna; ma, dopo aver udito quelle parole, per la prima volta, nella sua, seppur giovane, esistenza, fu raggiunta dal dubbio che essere innamorati dell'arte non fosse abbastanza.

Cosa vuol dire essere l'amante dell'arte? Non basta rimanere ore e ore in contemplazione, non basta dedicare ad essa tutto il tempo a disposizione, non bastano la solitudine e la volontà; occorre complicità. Essere implicati nel delitto delle forme e della negazione stessa di tale delitto, nel rifiuto di un colore, nel pentimento di una linea e, soprattutto, nell'uccisione di quell'emozione che lascia il corpo e la mente per rimanere, per sempre, in un oggetto. Non sono concessi guanti, protezioni, palliativi e antidolorifici. Occorre coraggio. Sporcarsi le mani e rischiare l'onore. Non occorre essere pronti alla galera, bisogna essere disposti a fare i conti con l'insoddisfazione eterna, con l'impossibilità di far risorgere quell'emozione sacrificata.

I suoi occhi, sempre un po' lucidi, furono inondati da lacrime improvvisate che riuscì a trattenere a fatica. Quell'amore sicuro e palpitante le sembrò nulla di fronte alla materia aggrappata alla tela, a quei colori densi, quelle forme scomposte, difficilmente riconoscibili.

Capì che solo un uomo era stato davvero complice di quel quadro. Un uomo che aveva passato tutti i giorni della sua vita in una semplice casa, appena fuori Aix, in Provenza, "ogni mattina, fino a quando c'era abbastanza luce, torturandosi davanti al vero nello sforzo di obbedirgli, pur senza dominarlo. Fiammate d'ira contro se stesso e la propria impotenza a concludere, lo consumavano. Era burbero e solitario, laconico nel parlare del suo lavoro e, nelle poche occasioni in cui acconsentiva a farlo, gridava contro l'imbecillità di chi prendeva i suoi saggi e le sue prove per pitture compiute". Era un guerriero, credeva di poter vincere la sua lotta con il reale, con lo studio. "Visitava spesso i musei, con la fede del credente che nell'ora dell'angoscia va a inginocchiarsi davanti all'altare e si risollewa rasserenato. Aveva un'idea fissa"<sup>2</sup>.

La donna avrebbe saputo descrivere con infinite parole quell'idea fissa, contestualizzarla, analizzarla, forse anche camuffarla; fornire coordinate precise, scientifiche, come per localizzare in cielo una costellazione; ma per una volta si chiese se fosse necessario, se la sua unica possibilità fosse quella di infilar parole, le une dietro le altre per tracciare una linea, disegnare il Grande Carro. Le mancò il fiato per un momento, le sembrò di implodere. Le linee e i punti non erano altro che una delle infinite possibilità, tentativo vano di conservare nelle parole il *resto*.

---

2 U. Ojetti, *op. cit.*, pp. 20-21.

Che cosa è quel *resto*? Ciò che rimane e, al contempo, ciò che manca: ciò che rimane della complicità degli amanti, ciò che manca all'innamorato.

In bilico fra storia e presente, travestimenti e nude verità, accettò il suo destino: raccolse quell'accrescimento di vitalità che sentiva dentro di sé e provò a dargli una forma grammaticale.

Decise di passare la vita scrivendo d'arte.

Era il suo modo per sporcarsi le mani, per essere complice del sacrificio emozionale.

“Lingua mortal non dice, quel ch'io sentiva in seno”<sup>3</sup>.

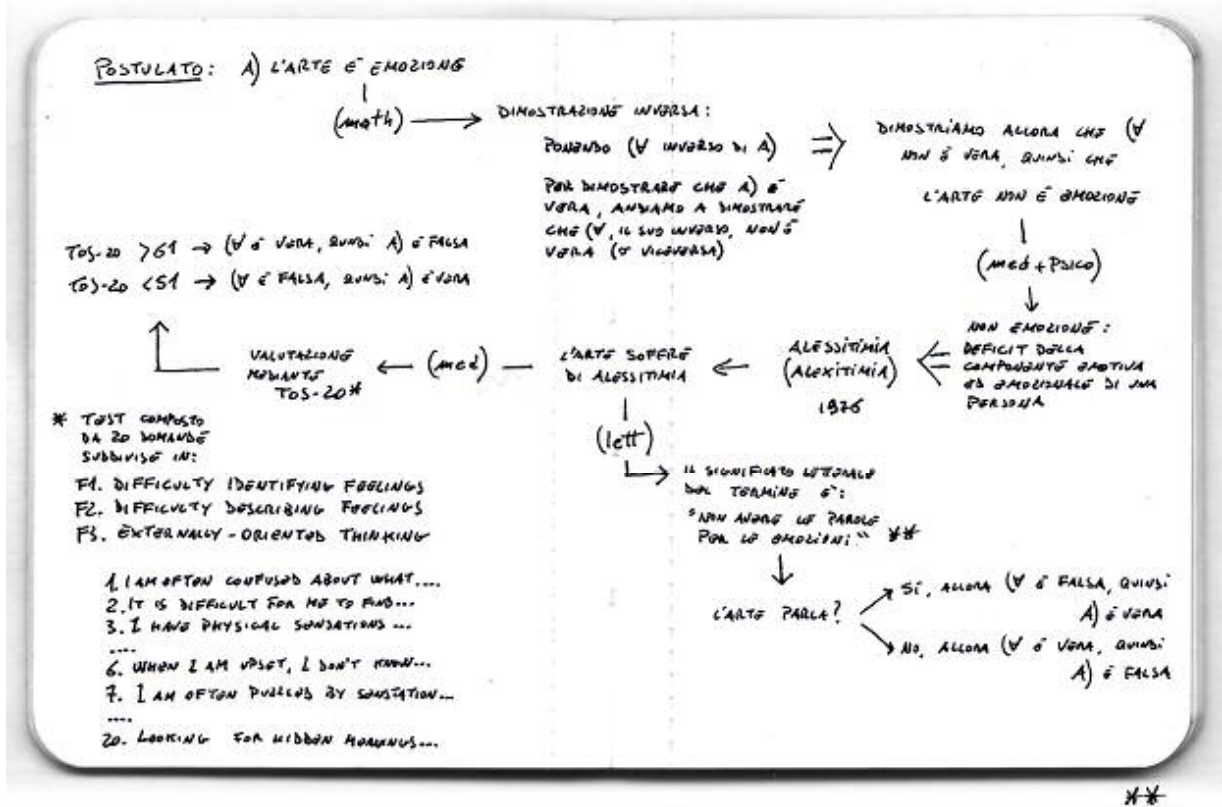
---

3 G. Leopardi, *A Silvia*, 1828, vv. 25-26, in *Canti*, 1831, ed. cons. La Terza, 1984.



# SIMONE SCORTECCI

UN APPROCCIO FINTO-MATEMATICO-SCIENTIFICO-MEDICO-PSICOLOGICO  
 PER UN PROBLEMA NON MATEMATICO-SCIENTIFICO-MEDICO-PSICOLOGICO  
 simone.scortecci@noplan.it





Mat Collishaw

**Chester Wicker**

Executed: August 26, 1986

Last Meal: lettuce and tomatoes

da: <http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,2095889,00.html#ixzz1ntg6FT2C>

## CRISTINA PETRELLI

### L'emozione dominata dalla razionalità

Un bicchiere di latte, una coppa di yogurt, una fetta di cocomero e ancora patatine fritte, cheeseburger, gamberetti. Intatti, svelati da una luce rarefatta che li rende appena visibili, questi ed altri alimenti vengono mostrati appoggiati su un tavolo, privi di qualsiasi dettaglio decorativo, disposti su contenitori dalla forma molto semplice. La luce si posa sulla superficie trasparente dei bicchieri, su quella smaltata dei piatti e sul cibo, con i suoi contorni irregolari, descrivendo delle essenziali nature morte. La compostezza dell'immagine suggerisce un significato più complesso: si tratta dell'ultimo pasto dei condannati a morte. Il giorno prima o quello stesso dell'esecuzione, in gran parte degli Stati americani che praticano la pena di morte, viene concesso un privilegio al giustiziato: esprimere nel cibo l'ultimo desiderio e, su questo, **Mat Collishaw**, concentra la propria attenzione. *Last Meals on Death Row* si presenta come una serie di nature morte accompagnate da dettagliate didascalie dove l'artista britannico indica il nome e cognome della persona giustiziata, la data dell'esecuzione e, infine, l'elenco di tutto ciò che era stato richiesto da mangiare. L'uso della fotografia conferisce veridicità all'immagine. Recentemente esposte nell'importante mostra collettiva *Mémoires du futur – La collection olbricht*, chiusa il 15 gennaio scorso alla Maison Rouge di Parigi, queste opere non lasciano indifferenti. Come negare, dunque, che l'emozione sia una componente necessaria dell'opera d'arte e che l'opera nasca dall'emozione e la generi nello spettatore? Fin qui questo processo sembra evidente. Eppure, anche ad uno sguardo distratto, non può sfuggire come dietro a questo lavoro vi sia una regia attenta. Ogni singola immagine deriva da un progetto chiaro e strutturato che non lascia nulla al caso. Si tratta, in primo luogo, di ricostruzioni. L'artista si è basato su un'attenta documentazione effettuata da Jacquelyn Block sull'ultimo pasto dei condannati a morte americani dagli anni '80 del secolo scorso ad oggi. La didascalia delle opere fornisce una prova di questo, creando anche un inevitabile e toccante accostamento fra la vita umana e l'organica deperibilità del cibo. Ogni elemento presente all'interno delle composizioni è, dunque, pensato e scelto con cura, sottolineando il legame di senso con la pittura e, in particolare, con le nature morte fiamminghe e la luce caravaggesca dalle proprietà rivelatrici. Il grande silenzio che accompagna queste fotografie conduce a riflettere sul sacrificio e proietta verso la sentita tradizione cristiana dell'Ultima Cena. L'artista, chiamato non a caso "The Master of Illusions", riesce a innalzare a livello simbolico una pratica giudiziaria, mettendo al centro il lato umano. Un processo che per essere attuato passa per un'approfondita attività di ricerca e una notevole cultura visiva, dove il dato emotivo resta la scintilla iniziale ma viene congelato e trasformato in concetto astratto. Il punto di partenza rimane in lontananza, mentre l'artista sviluppa la propria idea con estrema razionalità, attraverso un processo che conduce verso il fine fissato. Soltanto un'elaborazione attenta porterà all'opera finita. Questo controllo è fondamentale. È in questo modo che Mat Collishaw crea delle immagini intense, dove l'oscurità sembra avanzare ed avvolgere ogni cosa per trascinarla nell'oblio. L'artista riesce a fermare questo attimo di eternità.



## LUCA DE SILVA

Emozione? Cos'è l'emozione?

Non è così ovvia la risposta. Figuriamoci poi quando ci domandiamo se l'arte è emozione, non abbiamo neanche una risposta sicura di cosa è arte.

Dal mio punto d'interpretazione, penso che l'arte ha bisogno di emozione, ma non è detto che tutto ciò che produce emozione sia arte. Ci sono aspetti della creatività che producono emozione, ciò non determina che quell'oggetto sia arte. E l'arte? Definire l'arte è ancora più difficile e non ci provo nemmeno.

Una volta si diceva "poetico", ma cosa è poetico se non uno stato emotivo che si traduce in linguaggio, che può essere poesia, arte visiva, cinema, musica, ecc. Se il linguaggio, la tecnica del linguaggio, rimane nei confini della conoscenza razionale, non è arte, è solo strumento estetico.

La conoscenza della tecnica non si traduce in arte se non sconfinata dalla razionalità all'immaginario, e l'immaginario si muove nell'emozione.

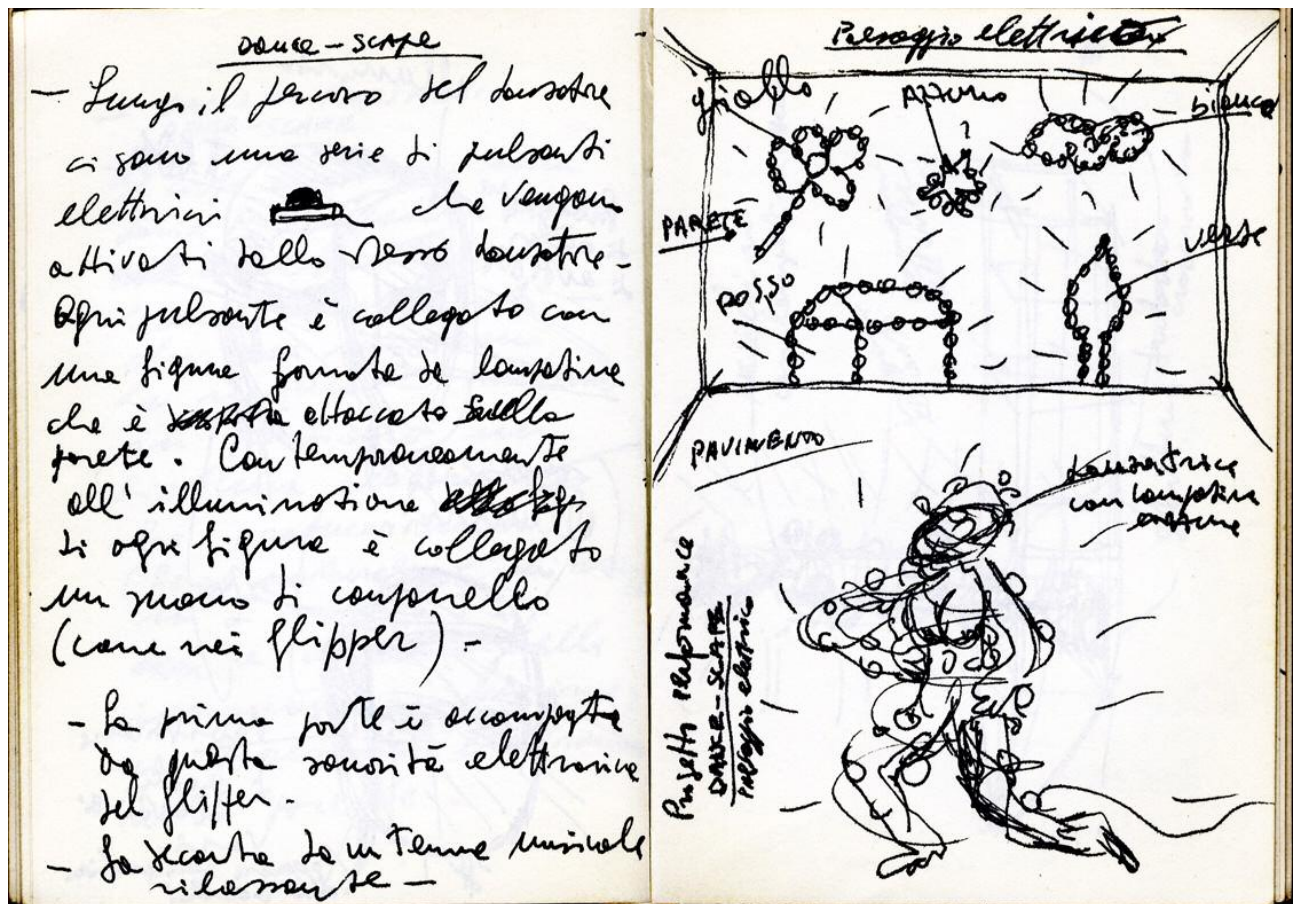
Mi sento di affermare che quando l'arte include l'emozione, sia nel farla che nel riceverla, è molto meglio. Comunque anche l'emozione è guidata dalla cultura e a volte certe spiegazioni ci possono aiutare ad avvicinarsi all'opera d'arte. Questo non vuol dire che è la spiegazione razionale a stabilire se un'opera è arte e se ha bisogno o no di emozione.

Per quanto riguarda la mia esperienza, mi sento di accettare l'idea che l'arte ha bisogno di emozione e che spesso parte da stati emotivi. Sono anche convinto che si possa fare arte partendo da presupposti diversi, per poi arrivare all'emozione da parte del fruitore

Una piccola osservazione per quanto riguarda la mia esperienza è che l'arte è l'autoritratto dell'artista, autoritratto non fisico, ma interiore, dell'anima, dei sogni, dei desideri, dei bisogni e nutrimenti emotivi del vivere.

Mi nutro dell'arte e l'arte si nutre di me, è uno scambio esistenziale.

Le definizioni dell'arte, delle sue correnti storiche, delle affermazioni e consensi del mercato, non possono sostituire il rapporto intimo che si stabilisce tra artista e l'opera prima di diventare merce. Questo rapporto intimo possiamo definirlo, o tentare di definirlo, in maniere diverse come estasi, meditazione, contemplazione, stato erotico, sociale, privato, ecc, ecc, ma nessuna definizione sarà quella vera o definitiva. Tutte si rispecchiano l'una nell'altra annullandosi, ma nello stesso tempo mantenendo una parte di verità. Comunque il momento creativo è uno stato di trance tra materia e immagine, tra immagine ed emozione, tra emozione e oggetto.



Progetto per danza elettrica, da un taccuino del 1995

## LE EMOZIONI DELL'ARTE

L'emozione è parte integrante dell'opera d'arte e, a sua volta, è un prodotto che da questa arriva allo spettatore.

Naturalmente la questione è tale che ha riguardato, da un lato, le teorie filosofiche-estetiche fin dal loro apparire nella filosofia antica greca ad oggi e, dall'altro, le teorie più strettamente scientifiche, riguardanti non solo e non tanto la psicologia, quanto la neurologia, cioè l'anatomia e la fisiologia del cervello umano.

Con un taglio vergognosamente eccessivo ma necessario in questa sede, diciamo che l'emozione è uno stato, una condizione per cui si prova dolore o piacere, e tutti gli stadi intermedi tra i due. Ed ancora: l'emozione è un dato "complesso" che deriva da situazioni "semplici" date dalle sensazioni. Già qui possiamo cogliere un legame tra emozione ed arte: infatti il termine, e il concetto, "estetica" nasce nel '700 come "dottrina della conoscenza sensibile" (Immanuel Kant) e, soprattutto, come "scienza dell'arte e del bello" (Alexander Gottlieb Baumgarten e lo stesso Kant).

Se poi ci rivolgiamo brevemente alla filologia, vediamo che il termine "emozione" nel suo attuale significato non deriva direttamente dal latino ("e[x]-moveo" = muovere da, tirare fuori) bensì dal francese "émotion", documentato a partire dal '500 (in Italia appare nella metà del '600); ma è interessante vedere anche che i Greci antichi usavano il termine "páthos" (che significa anche "passione", "sofferenza", "malattia"), i Romani "passio" o "affectus", dal quale ultimo i Tedeschi derivano il loro "Affekt", mentre in inglese abbiamo la trasposizione dal francese, "Emotion": vediamo così come lo stesso concetto di "emozione" possa esprimersi come "moto da" o "affetto" o "passione".

Sul piano più strettamente scientifico sappiamo che le sensazioni rispondono alle percezioni, ottenute con i cinque sensi, cioè il piacere o il dolore (le emozioni) derivano da come recepiamo un'immagine, una carezza, un odore eccetera, e – per restare nel nostro campo di indagine, quello della visione – sappiamo che di fronte ad un'immagine armonica, equilibrata, simmetrica vengono stimolati i neuroni del piacere, per cui quando, al contrario, parliamo di "estetica del brutto" o del piacere dell'orrido possiamo trovarci davanti al "sublime", ma dobbiamo avere la consapevolezza

che questo giudizio “nasce” dopo un percorso culturale, tale che può anche modificare le modalità percettive innate.

Dopo aver accennato alle questioni fondamentali per affrontare il tema proposto, è da dire che anche l’approccio all’opera d’arte, con tutto quello che da questo approccio deriva, si fonda sulle teorie e conoscenze estetiche, sviluppate o embrionali, che ogni uomo, consapevolmente o inconsapevolmente, possiede: l’ignorante, come capita spesso, che di fronte ad un quadro astratto lo definisce “futurista”, dimostra, al di là della scarsa conoscenza della materia, di possedere una “cultura” radicata nel senso comune da anni, cioè da quando apparve come “strana” la pittura futurista così che dopo si chiamò “futurista” tutta l’arte astratta, informale, concettuale, insomma quella di cui “non si capisce niente” ; speculare ed esattamente contrario a questo atteggiamento è quello che troviamo nel detto: “Quanto è bello! Sembra una fotografia!”, per sottolineare la qualità riproduttiva dell’artista, è ovviamente un giudizio che fa storcere il naso agli esperti ma che è tenacemente presente nella cultura delle persone non particolarmente acculturate nella storia dell’arte.

In più bisogna considerare che in Italia c’è una sorta di apprendistato alla storia dell’arte “spontaneo”: infatti il primo approccio all’arte avviene, già in tenera età, proprio con immagini “realistiche”, cioè con le rappresentazioni sacre delle Chiese o con la visione continua di architetture assai armoniche – direi anche, anacronisticamente, “razionali” – degli edifici etruschi, romani, medioevali, rinascimentali fino a quelli barocchi, che ci accompagnano per tutta la vita nelle città e nei paesi italiani (a parte le periferie e gli scempi della speculazione).

Con queste considerazioni voglio dire che di fronte alle linee continue di Sol LeWitt, per provare emozione, occorre certo una mediazione culturale, tuttavia avviene anche che uno spirito sensibile possa cogliere il senso di angosciosa reiterazione, l’ossessiva ripetizione differente, l’algida geometria, quindi sentire dentro di sé delle scosse, appunto le emozioni; altrettanto può avvenire di fronte ad un’opera di Alberto Burri o di Jackson Pollock ma anche davanti alle tautologie delle sedie di Joseph Kosuth, se si è forniti di un minimo di nozioni filosofiche e linguistiche.

Allora l’artista è colui che mette se stesso nell’opere, volendo esprimere (e comunicare) dei sentimenti, delle idee, delle sensazioni e riesce a farlo solo universalizzando, con il linguaggio che gli è proprio, quel sentimento che in origine è soggettivo e personale e che, come tale, non interesserebbe a nessuno (leggo con passione e commozione *I dolori del giovane Werther* di Johann Wolfgang Goethe, ma se pubblicassi il mio diario con i miei amori giovanili, tutti, io per primo, sarebbero assai annoiati per la “banalità del quotidiano umano”).

Ecco perché dico che l’opera d’arte è tale se riesce a provocare emozioni (sentimentali e intellettuali) in ogni tempo e in ogni luogo, altrimenti non leggeremmo Omero o Wang Wei:

certamente le emozioni che oggi provoca la storia di Odisseo sono, per larga parte, diverse da quelle provocate mille o cinquecento anni fa, ma c'è una base, nell'uomo, che possiamo definire "stabile", almeno per quanto riguarda la storia conosciuta della civiltà e della cultura, che lo sviluppo intellettuale e materiale non muta, per lo meno fino ad ora, quindi certe nostre sensazioni sono simili a quelle che provavano i contemporanei, che so io, di Lucrezio per esempio.

Diciamo anche che, come l'opera d'arte non deriva dalla mera spontaneità creatrice, per cui l'emotività dell'autore deve essere filtrata dalla poetica, dalla tecnica e da altro ancora, così l'emozione dell'osservatore non è "spontanea" ma, accanto a doti di sensibilità innata, c'è sempre una situazione di educazione culturale che, a seconda del livello e della qualità di questa, può aiutare o essere d'impaccio all'emotività.

Infine va ricordato che, come dicevo all'inizio di queste considerazioni, l'emozione è un segmento tra due punti, il piacere e il dolore, ma in mezzo abbiamo altre forme altrettanto importanti e soddisfacenti, o meno, a seconda del punto che si raggiunge nella "scala". Superato, allora, il Romanticismo che più fonda l'arte sulle emozioni, oggi il dramma o la commedia, il dolore o il riso, e così via, ci danno emozioni e ci fanno "capire" e, soprattutto, "godere" l'opera d'arte – non ci addentriamo, qui, nelle teorie della "catarsi" per cui "godiamo" esteticamente delle tragedie – ma ci danno emozioni anche le costruzioni, le invenzioni concettuali, anche estreme, da quelle che ci suscitano le opere di Marcel Duchamp a quelle di Piero Manzoni, da quelle di Piet Mondrian a quelle di Lucio Fontana, proprio perché possiamo cogliere il genio creativo, la capacità di andare sempre oltre, insomma la possibilità di accrescere continuamente la conoscenza, la cultura, la pratica, in sintesi la civiltà dell'umanità).

**Istanti sparsi in cerca d'emozione**

Immagino che la prima emozione  
faccia sentire palpiti e rancori  
a quelli che la escludono a dovere  
ingenuo stato d'animo eccedente.

Desidero che la seconda emozione  
avvolga il corpo ovunque con la mente,  
che il suo ardore non possa mai sottrarsi  
al vitale orizzonte di ogni giorno.

Propongo che la terza emozione  
si addentri nel buio ad occhi aperti,  
che a provocare il flusso dei pensieri  
sia la mancanza infausta degli amori.

Con queste triplici modeste aspirazioni  
l'emozione annulla dunque ogni teoria,  
non vede scopo nel suo vasto agire,  
non ha alcuna prospettiva di vantaggio,  
torna al punto di partenza e questo basta.

Donde il minimo destino alquanto incerto  
di chi sa molto d'arte o quasi nulla  
è offrir parole difformi e senza rima,  
istanti sparsi in cerca d'emozione.





Ugo Dossi, *Rebis*

**l'emozione è una componente necessaria dell'opera d'arte?**

Ovvero:

**l'opera d'arte nasce dall'emozione e la genera nello spettatore?**

Penso che ogni opera d'arte che merita il nome sia un attrezzo telepatico per trasportare contenuti mentali ed emotivi.

Come mio intervento ecco un "rebis" (altro attrezzo telepatico) con i nuovi trionfi 14 e 15.

## **L'Arte dell'Emozione**

Ogni atto dell'esistenza conduce sempre ad una sorta di lotta tra l'essere ed il non-essere, convive con una condizione di dubbio, essenziale per raggiungere ideali e realizzare progetti, ed è pertanto componente fondamentale dell'Arte. Cos'è un'opera d'arte se non un insieme di forme, colori, linee, volumi da riferire all'artista che l'ha creata, cogliendo proprie intime esigenze? Poi, l'opera si materializza, espandendosi all'esterno fino a diventare pienamente visibile e fruibile. Essa nasce da elementi emozionali ipersensibili, scaturisce come conseguenza di dubbi amletici, crisi esistenziali, contestazioni sociali, certezze soltanto ipotetiche e molto altro, che finiscono per dare un senso compiuto all'arte visiva. Il suo messaggio estetico coinvolge inevitabilmente anche i sensi del fruitore, che è prima trascinato in ciò che vede - la "bellezza estetica" - per poi focalizzare la propria attenzione sull'idea prima, sulle scritte insite in sculture, pitture, video, performance, ambienti ed atmosfere. Percepriamo la vita. E come si può concepire una vita senza emozione?

Oggi la produzione artistica è iper-abbondante e molteplice: opere ed opere .... azioni ed azioni .... libri e libri .... pitture e pitture .... artisti ed artisti .... Ed in questo sempre più vasto panorama è fondamentale ricordare che una visione "attraente" non è automaticamente colma di valori, idee, percorsi. E, viceversa, un'opera che invia un messaggio senza avere una valenza estetica è carente e non può considerarsi tale. Essere artista significa relazionare tecnica e pensiero, emozione e ragione nell'esprimersi, nel creare. Dunque, l'emozione è insita nella vita stessa come lo è nella vera arte. Essa può produrre piacere o malessere, fastidio o comodità,



coinvolgere i sensi, generare amore o odio. L'emozione allontana o avvicina, ci dà forza o ci rende deboli, ed arriva rapidamente come rapidamente il nostro sguardo si posa sull'opera in esposizione per poi soffermarsi e diventare altro: ragione, intuito, analisi. L'emozione non sempre viene immediatamente percepita, la si prova e talvolta, senza esserne consapevoli, si sente aleggiare la sua presenza. A volte, non si riesce a capire né da dove arriva e né il perché. È una forte sensazione non sempre facile da definire o catalogare; si stanza nelle sfere profonde dell'Io e, quando riaffiora con prepotenza e si manifesta senza pudore, si trasforma in un potente simbolo dell'arte.

L'emozione nell'artista è un campanello sensitivo, ma deve essere supportato da una azione originata dalla conoscenza, che comunica "qualche cosa di valido". L'opera d'arte vive nell'emozione, ma per essere tale deve essere supportata da altro. L'emozione spalanca le porte per farci entrare nel mondo dell'opera che osserviamo, creando un codice comune di interpretazione con l'emozione che si sprigiona dall'opera stessa. Se l'opera è valida coniuga emozione, estetica e pensiero in unicità espressiva. Il pensiero dell'artista si sviluppa e diviene, emozionalmente, forma (con "forma" intendo qualsiasi espressione artistica che si possa percepire e considerare). Molti studi hanno cercato di decodificare le emozioni, ma non si è rivelato semplice, soprattutto nel binomio arte-emozione, in cui psicologie e soggettività dell'essere si relazionano con linguaggi artistici differenti. Si può provare disgusto, interesse, piacere, invidia, apprezzamento o disprezzo di fronte ad un'opera e ciò provoca emozione.

Quando si osserva un lavoro artistico si guarda l'insieme o alcune parti importanti e definite; poi si analizzano forme, volumi e colori. La prima emozione è intuitiva, globale, immediata. L'osservatore si proietta nell'opera secondo logiche teoriche alla "Einfühlung": 'empatia' o 'simpatia simbolica' (".... immedesimazione secondo la quale l'arte è l'immedesimarsi del sentimento nelle forme naturali, a causa di una profonda consonanza o simpatia tra soggetto e oggetto. L'uomo attribuisce bellezza

alle forme nelle quali riesce a trasferire o proiettare il proprio senso vitale. Il godimento estetico è pertanto godimento oggettivato di noi stessi"). Subito dopo, l'emozione si relaziona con l'analisi strutturale e formale dell'opera ed è meno istintiva. È noto come la prima forma di emozione viene elaborata dalla parte destra del cervello, la seconda dalla parte sinistra. Nell'insieme percettivo ed emozionale non si deve dimenticare il legame tra memoria e piacere: i sentimenti, anche di natura estetica, sono causati quasi sempre da ricordi inconsci, da esperienze della nostra vita precorsa, andando oltre la relazione con l'opera osservata. Si mobilitano tutti i sensori del cervello e si azionano le psicologie del nostro essere, perché l'emozione estetica è propria dell'uomo. Se questo accade all'osservatore, possiamo immaginare ciò che prova l'artista.... L'arte è totalità ed unità delle facoltà umane ed interagisce costantemente con tutto ciò che riguarda l'individualità dell'essere.

Si prova emozione cogliendo insieme e sfumature di opere, attraversando ambientazioni, vivendo performance, condividendo spazi contenenti installazioni. Di opere d'arte antiche, moderne e contemporanee, si possono indifferentemente assimilare particelle alchemiche del binomio effimero-progetto, coinvolgere i sensi, decodificare messaggi e, appunto, provare emozioni. Lo studio, la concentrazione sui dettagli e la riflessione sono successive all'impatto opera d'arte/fruitori, un impatto che può generare innumerevoli varianti, a volte condizionate da stati d'animo particolari o speciali memorie, come pure da sensazioni fisiche e psicologie.

In conclusione, l'emozione è una componente inscindibile dall'opera nei due aspetti: quello di chi crea (l'artista) e quello di chi contempla (il fruitore). Può dirsi che è nella sintesi di questi due elementi che si realizza compiutamente l'opera d'arte.

## GIORGIO DI GENOVA

### L'EMOZIONE NON E' UN TEST DI ARTE

Una mattina dello scorso millennio una mia studentessa, appena giunta in aula, mi si avvicinò per raccontarmi di una discussione fatta il giorno precedente con un amico, il quale aveva sostenuto che i *Tagli* di Lucio Fontana non erano opere d'arte perché non gli davano nessuna emozione. Dopo averla ascoltata, le risposi: "Potevi domandare al tuo amico se considera la sua fidanzata un'opera d'arte, dato che si emoziona vedendola" e poi aggiunsi che non è l'emozione che un dipinto può suscitare a dargli il sigillo di opera d'arte, prerogativa che spetta solo al suo linguaggio.

Infatti l'arte è linguaggio. Il linguaggio è un valore oggettivo e pertanto solo ogni tipo di opera, sia grafica, pittorica, plastica, o fotografica che architettonica, letteraria, musicale, coreografica, drammaturgica viene codificata come arte solo per questioni di linguaggio. L'emozione è un *motus animi* sostanzialmente soggettivo e come tale è soggetto a tutte le limitazioni di chi la prova, limitazioni di comprensione, di cultura, di carattere. Infatti in ciascuno la fruizione di un'opera determina un transfert molto personale, Tale rapporto transferale è generato da opere d'arte in direzione vuoi positiva vuoi negativa. Ho avuto dirette esperienze della sindrome di Stendhal: a Catania un'allieva si sentiva svenire guardando illustrazioni di opere di de Chirico, a Napoli un'altra tremava davanti a quelle delle opere di Max Ernst). Ma ho assistito altresì ad entusiasmante reazioni emotive davanti ad opere che con l'arte non hanno nulla a che fare, in quanto pessimi dipinti. E' chiaro che l'incolto può emozionarsi ed addirittura estasiarsi, trovando sublimi delle baggianate, che apostrofa con il consueto commento: "Bello, sembra vero!", mentre può deprecare capolavori di arte contemporanea con l'altrettanto consueta affermazione: "Questo so farlo anch'io".

Ma procediamo con ordine.

L'opera artistica affonda sempre le sue radici nel profondo dell'io. E l'estrinsecazione della pulsione in uno specifico espressivo ha la sua ontogenesi nell'ambito di un sentimento, di un'idea, di una suggestione, di uno stato emotivo di amore o di dolore e via dicendo. Tuttavia perché essa assuma statuto di arte deve trasformarsi in linguaggio più o meno poliseno, poiché il connotato fondamentale dell'arte è appunto la polisemia, che rende esteticamente "comunicativa" un'opera anche a distanza di secoli. Per ottenere tale risultato è necessario l'intervento di molti altri elementi, anche strutturali, che facciano da filtro all'impulso iniziale, per arricchirlo e, per così dire, confezionarlo attraverso lo specifico linguistico utilizzato con essenziale equilibrio in modo da dire molto con poco sperpero di elementi, cioè senza una parola, una pennellata, un segno, una nota, in più o fuori posto. Per esempio, parecchi da giovani scrivono o hanno scritto poesie, ma i versi di Petrarca, Dante, Shakespeare, Leopardi, Ungaretti, Zanzotto sono tutt'altra cosa. Moltissimi restano estasiati davanti ad un tramonto, ma quanti sono capaci di dipingerlo come ha fatto Caspar David Friedrich? Una canzone di Petrarca, un sonetto di Dante o Shakespeare, *A Silvia* di Leopardi, certo, generano emozione nel lettore, perché ogni verso è divenuto linguaggio poetico, che può essere diverso secondo le epoche, ma ha la costante di quella fluidità congenita che faceva dire ad Ovidio "et quod dicebam versus erat", e quella semplicità che gli arabi definiscono "pianura proibita", riferendosi ai quei territori della scrittura dove lo stile pianeggiante della semplicità che, nata dopo lunghi sforzi e laboriose e difficili prove, diviene

consueto *modus esprimendi* fino a recuperare l'ancestralità del dire ("Poetare significa far risuonare, dietro le parole, la parola primordiale", ha affermato Gerhart Hauptmann), oppure fino a raggiungere sintesi folgoranti, tipo "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante" (Dante), "La sventurata rispose" (Manzoni), "E il naufragar m'è dolce in questo mare" (Leopardi), "M'illumino d'immenso" (Ungaretti), tanto per fare qualche esempio letterario, a cui si possono aggiungere *Quadrato bianco su fondo bianco* (Malevic), *Forme uniche di continuità nello spazio* (Boccioni), *Fontana* (R. Mutt/Duchamp), *La Sainte-Vierge* (Picabia), i *Tagli* (Fontana) e, passando alla musica, gli *incipit* della *V Sinfonia* di Beethoven e della *Toccatà e fuga* di Bach.

Il linguaggio artistico è sempre un amalgama, più o meno armonico (si pensi alle deformazione dell'Espressionismo ed alle dissonanze della musica dodecafonica), di inconscio e conscio, un crogiuolo di emozione, istinto, memoria, percezione, ragione, tecnica, mestiere, conoscenza (e stavo per scrivere sapienza). E' da tale amalgama di saperi tecnici, percettivi e concettuali che nasce lo stile che distingue e determina i linguaggi dell'arte, i quali possono avere dosi maggiori di uno dei suddetti elementi, facendo propendere i linguaggi ora verso l'irrazionale ora verso il razionale, in altre parole, per dirla con Nietzsche, ora verso il dionisiaco ora verso l'apollineo e nelle loro differenti gradazioni, talora fino agli estremi. E, se è alquanto usuale che opere dionisiache suscitino emozione nei fruitori, le opere apollinee, che tutt'al più suscitano piacere estetico, attizzano nel fruitore riflessione e capacità di "lettura" del linguaggio di esse, cioè facoltà interpretative e quindi più mentali. Per questo un dipinto neoplastico di Mondrian, un *Taglio* di Fontana, o una composizione di Sol Lewitt non generano emozione, alla stregua delle *Tessurologie* di Dubuffet; e tuttavia sono anch'esse opere d'arte.

Per quanto attiene all'arte contemporanea, va subito precisato che essa è frutto di quella frantumazione del linguaggio, scaturita dal fatto che ciascun artista è divenuto il committente della sua produzione, per cui non è soggetto a seguire uno stile o una tendenza dominanti, diversamente da quanto accadeva nei secoli in cui l'artista era organico alla sua società, per cui doveva esprimersi nell'ambito della koinè dominante nel suo tempo, che ne veniva connotato al punto che il committente non avrebbe mai accettato che da essa si derogasse (ne è testimonianza il rifiuto della prima versione di *San Matteo e l'Angelo* di Caravaggio). Il committente nei secoli passati dettava ciò che andava rappresentato, magari il proprio ritratto con la corazza, com'è il caso di Guido da Montefeltro della *Pala di Brera*, oltre a quali santi e persino quanti angeli dovessero essere dipinti: per rendersi conto di quanto a volte fossero minuziose fino alla stramberia tali richieste si legga nelle *Vite* del Vasari quella del Nunziata, che, secondo me, prendendole burlescamente alla lettera, ha anticipato di quattro secoli certe soluzioni dadaiste. E, per di più, a nessun pittore veniva in mente di dipingere opere senza commissione, come non solo sta ad attestare la lettera con cui Domenico Veneziano, asserendo di essere un buon "dipintore", chiedeva a Lorenzo dei Medici di metterlo alla prova, ma anche certi comportamenti del Tintoretto, che, pur di lavorare nel Palazzo Ducale di Venezia, si offrì di farlo gratis, con quale gioia da parte di tutti gli altri artisti che vi operavano lascio immaginare.

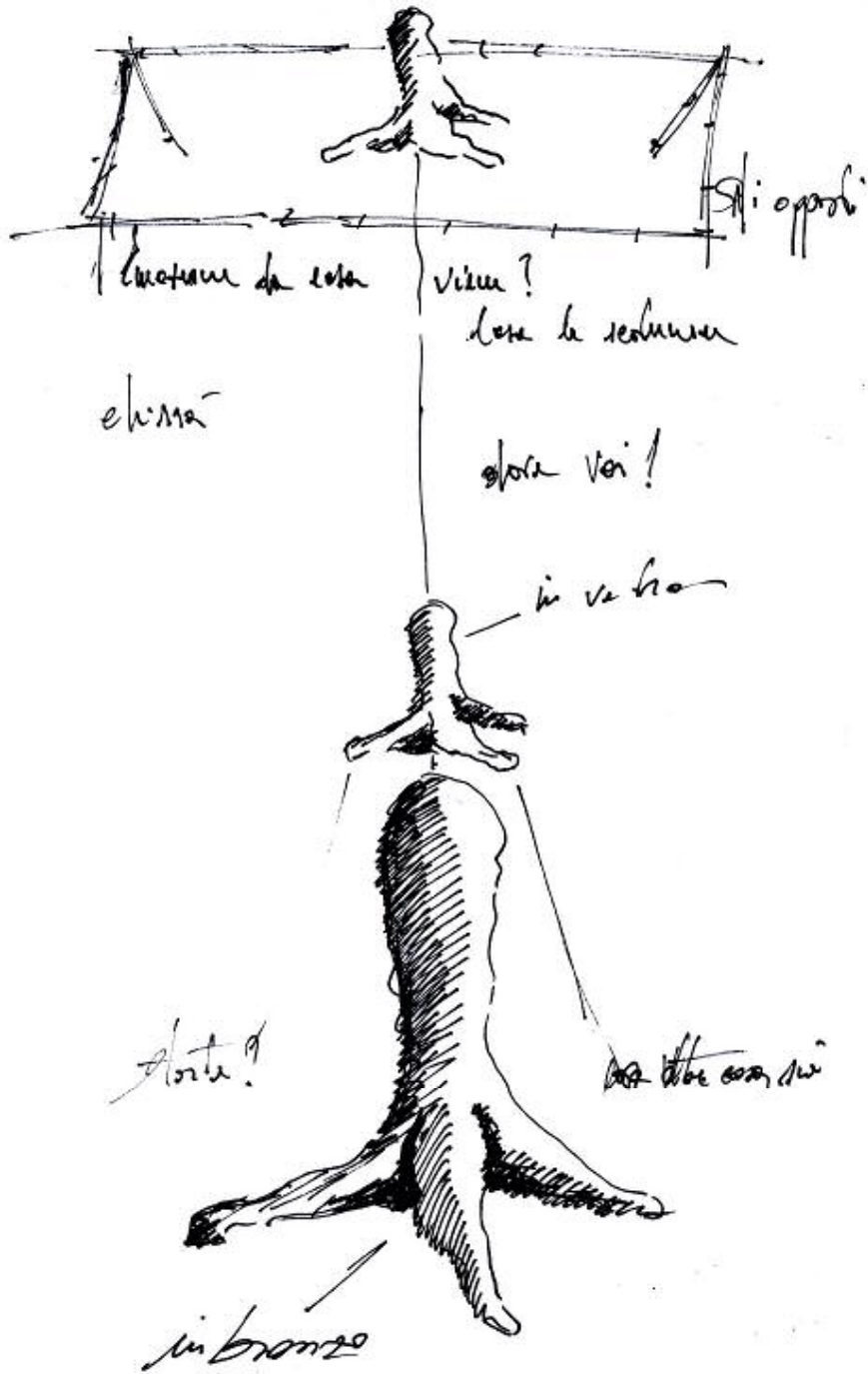
Nel XX secolo la frantumazione del linguaggio ha proliferato a tal segno che non c'è uno stile o una tendenza che lo connota, come invece accadeva nei secoli passati, per esempio nel Trecento il Gotico, nel Quattrocento il Rinascimento purovisibilista, nel Cinquecento il Manierismo, nel Seicento il Barocco. Oggigiorno i linguaggi sono per lo più individuali e pertanto molteplici e diversificati, anche nelle tecniche, che anzi hanno superato abbondantemente quelle tradizionali di pittura, scultura, dando luogo a pittosculture, ad

*assemblage* polimaterici, a tecniche miste, a opere oggettuali, al *collage*, al *décollage*, a mescolanze di immagini a stampa e scrittura (Poesia Visiva), di teatro, comportamento, ecc. (*happening*, *performance*, *body art*), interventi sul paesaggio (*land art*), all'uso del neon e di animali vivi, di motori elettrici e così via in una bulimica onnivoracità comprendente *eat art*, *funk art*, *post-human*. Ciò rende talmente difficoltoso orientarsi nella Babele dei linguaggi e comprendere le varie espressioni dell'arte che rende impensabile una guida come il *Saper vedere* di Matteo Marangoni. Io da tempo sostengo che l'arte contemporanea è una sorta di cinese, che per essere compreso e apprezzato deve essere studiato. Appunto alla stregua di un libro in cinese, che solo chi conosce il cinese può leggere e così comprendere se l'autore è un grande poeta o un meschinetto qualsiasi.

Dopo aver imparato a leggere, però è necessario comprendere che non è il "che cosa" ciò che fa approdare un'opera nei territori dell'arte, bensì il "come". In altre parole non è la trama di un romanzo, o la rappresentazione in una scultura o in un dipinto, ma lo spessore e la validità dello specifico linguistico utilizzato. Raccomandava Maurice Denis: "Ricordarsi che un quadro, prima di essere una cavallo di battaglia, una donna nuda, o un qualsiasi aneddoto, è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori riuniti in un certo ordine". Quando insegnavo, nelle prime lezioni mi premuravo di eliminare subito i pregiudizi riguardanti l'arte. Dopo aver chiarito che l'evoluzione è estranea all'arte, spiegavo che ciò che rende valida un'opera, non è la tecnica, né il mestiere (il virtuosismo è negativo), non è il soggetto (una natura morta di Cézanne è superiore a tante opere di denuncia sociale), né il contenuto e tanto meno la verosimiglianza, poiché l'arte, essendo linguaggio, non può essere mimesi del vero, ma un'astrazione simbolica di esso, per cui, come compresi ammirando nella Pinacoteca di Urbino i valori pittorici della *Muta* di Raffaello, tutta l'arte è astrazione. Ciò naturalmente evidenziava l'erroneità della distinzione tra arte figurativa e arte astratta, portandomi a parlare di astrazione iconica, astrazione aniconica e astrazione meticcata. Ma anche la distinzione di Croce tra forma e contenuto, dato che, essendo appunto il linguaggio a connotare l'opera d'arte, se proprio si vuol continuare a parlare di contenuto, allora bisogna dire che il vero contenuto di un dipinto è *la* pittura, il vero contenuto di una scultura è *la* scultura e così via specificando.

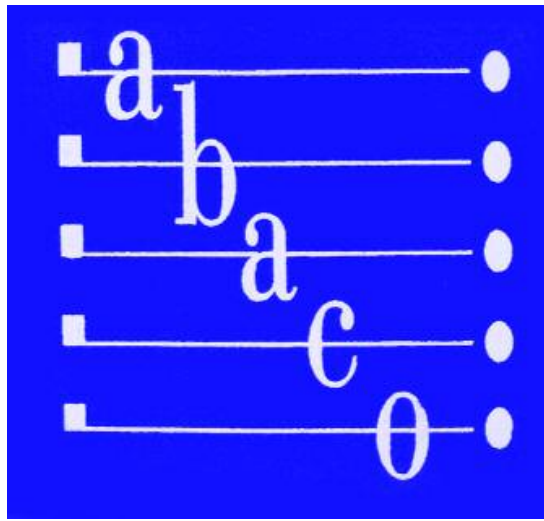
In definitiva, come ha chiarito Marx, parlando di scienza, l'essenza della realtà e la sua fenomenologia non coincidono direttamente. Per me è proprio su questa non coincidenza che poggia l'arte. L'arte non nasce dall'osservazione della realtà. E per questo è creativa. Essa nasce sempre per contaminazione dall'arte stessa, ovvero dall'assimilazione dell'arte esistente e dalla metabolizzazione di essa, che in taluni casi può essere una rivelazione di ciò che già era insito interiormente, similmente a quella rivelazione maieutica avuta dal centurione romano Saul sulla strada di Damasco: egli era già cristiano e per questo "udì" la voce interiore che lo fece convertire. Simili conversioni sono accadute anche nell'ambito dell'arte a Max Ernst, Magritte e Tanguy per la potente chiamata dell'arte di de Chirico sulla loro "strada di Damasco". In essi più che emozione ci fu folgorazione del loro vero essere, liberato per improvvisa e dirompente agnizione: quando il pittore belga vide la riproduzione del *Canto d'amore* di de Chirico, scoppiò a piangere e divenne... Magritte. A dimostrazione che anche le vie dell'arte sono infinite.

GIOVANNI GALIZIA



la risposta non sempre infirma  
Anche sempre un infirmo

5/1/2002 per 4000



**ABACO/aperiodico di cultura contemporanea**

Via di Marcialla 6/c I-50021 Barberino Val d'Elsa (FI)

Tel./Fax 055 8059375      [www.abacorivista.it](http://www.abacorivista.it)

**Comitato di Redazione di questo numero:**

Paolo Bolpagni, Luca De Silva, Giampaolo di Cocco