

# La razionalità e l'ambiguità tra arte e scienza nel Novecento transnazionale

**Danila Bertasio**

Università di Parma

---

Contact: Danila Bertasio, [danila.bertasio@unipr.it](mailto:danila.bertasio@unipr.it).

---

## ABSTRACT

In the study of some contexts of cultural production, a researcher may be induced to undervalue the significance of some elements that elude, by their own nature, a rigorous quantitative, statistical or even mathematical definition. This may result to be a source of error. Going beyond the usual reference to the objective/subjective dualism, these sociological reflections aim to point out how the rational thought, while being the common foundation – at least in the western culture – of both science and art, leaves room to two forms of creativity that are definitely different in their premises and, most of all, in their outcomes. Both science and art aspire to produce shared representations of the world, but science aims to a convergence of factual assessments through theories and experimentation, while art tends to generate divergence and ambiguity.

## KEYWORDS

art, 20th Century, ambiguity, science, creativity, interculturality, Japan

Sia sul piano della vita quotidiana, sia su quello delle relazioni sociali, vivere nell'ambiguità è piuttosto imbarazzante e faticoso e, così, siamo continuamente tentati di risolverla con qualche certezza precostituita, spesso persino stereotipata più che oggettiva.

Nel pensiero occidentale, la consuetudine di connotare l'ambiguità in modo critico-negativo è in gran parte attribuibile all'idea che la conoscenza debba soddisfare innanzitutto il criterio che vede l'opposizione del vero e del falso. In questa prospettiva, conoscenza e ambiguità finiscono per apparire come poli antitetici in uno stato di perenne conflittualità. Tutto ciò che non rientra entro i confini di un significato univoco diventa insopportabile, oggetto di critica e di rifiuto, poiché la razionalità mal sopporta tutto ciò che non si lascia perfettamente definire. È stato così ai tempi dei logici medievali, degli scienziati e matematici del sei-settecento, fino all'attuale era della tecnologia digitale che, con la notazione binaria, consacra definitivamente l'opposizione sopra richiamata. È da osservare che mentre nella filosofia medievale, la gnoseologia si risolveva in un'ontologia che poneva l'essere a fondamento di ogni tipo di enunciato, sia descrittivo sia normativo, lo straordinario sviluppo delle scienze matematiche e sperimentali nel XVII e XVIII secolo ha spostato l'attenzione degli scienziati-filosofi verso problemi di metodo allo scopo di giungere ad una scienza in grado di dominare la natura. Il *secondo principio della dinamica*, stabilendo la proporzionalità tra l'accelerazione di un corpo e la forza totale ad esso applicata, è stato considerato paradigmatico, al punto da ispirare tendenze filosofiche quali il meccanicismo, il rappresentazionismo e, più in generale, tutte le varie forme di empirismo e di razionalismo, che trovano i loro lati più 'duri' nella rigorosa struttura logica digitale.

La razionalità come facoltà su cui contare per la descrizione e la spiegazione delle 'cose' del mondo, la sola che può far ordine nella convivenza aleatoria di aspetti incompatibili e contraddittori del reale, ha in sé la capacità di risolvere i problemi del mondo. La rivoluzione industriale e il conseguente capitalismo moderno, diventano oggetto di riflessione della sociologia classica; e mentre Werner Sombart sottolineava che il razionalismo economico, che contrassegnava il capitalismo, era figlio legittimo di un più generale orientamento razionale (nel senso di sistematico e calcolabile) dell'agire, Max Weber si sforzava di indagare le origini di tale mentalità e, dunque, di spiegare il particolare carattere del capitalismo occidentale e, in seno a questo, di quello moderno.

Egli partì dal constatare che esisteva una forte relazione fra il livello di sviluppo economico e le religioni riformate, come il calvinismo e le sette anabattistiche e puritane che avevano raccolto i risultati del processo di razionalizzazione avviato dal Cristianesimo. Così, il regno dei cieli si distaccava dal mondo dell'uomo, poiché, attraverso il calcolo razionale era possibile liberarsi dal ricorso a forze misteriose o trascendenti. Il processo di razionalizzazione, *ethos* ma anche destino dell'Occidente che aveva nella modernità le sue frange estreme, si presenta come una metaforica 'gabbia d'acciaio', che rinchioda l'uomo fra le sue sbarre. Il suo destino è quello di vivere in un mondo estraneo a Dio, senza i suoi santi e i suoi profeti. Non vi è aspetto della realtà che possa sfuggire alla razionalità, alla *Zweckrationalität*, vale a dire alla razionalità teleologica, orientata cioè al raggiungimento di un fine (Weber 1917). Il Capitalismo, accompagnato dal progresso inarrestabile della scienza e della tecnica, aveva prodotto una crescente intellettualizzazione e razionalizzazione (*Intellektualisierung und Rationalisierung*).

Weber si rende anche conto che tutta l'arte, per così dire, 'trema' di fronte alla tendenza culturalmente diffusa verso un'idea di razionalità che mira ad eliminare ogni forma ambigua della conoscenza. Tuttavia, è costretto nell'ultima parte (libro V) di *Economia e società*, pur ammettendo che il suo intento era quello di prendere in considerazione tutte le forme artistiche, a scegliere di concentrarsi sulla musica, poiché solo essa, per sua stessa natura, pare maggiormente sensibile all'influsso del processo di razionalizzazione. L'assenza del problema della soggettività rappresentativa, oltremodo presente nelle arti figurative, consentiva infatti l'organizzazione del materiale sonoro.

Il compositore, a differenza del pittore, è infatti in possesso degli strumenti tecnici necessari per costruire la forma musicale, conferendole anche il suo unico possibile contenuto (Monceri 1999, 32). Il concetto di progresso nella musica era assimilabile a quello tecnico fino a far confluire in un unico insieme ciò che di empiricamente constatabile vi era nel suo sviluppo, senza la necessità di ricorrere ad una valutazione estetica. L'armonia tonale, che ebbe un ruolo centrale fino al Romanticismo, venne all'apparenza superata poiché rappresentava soltanto una delle possibili combinazioni fra i suoni. Non esistono suoni estranei all'armonia, piuttosto suoni estranei all'attuale sistema armonico e la tecnica poteva rivelare altre possibili combinazioni. Per questo, se nel periodo classico la sua fragile capacità imitativa l'aveva condannata all'ultimo posto fra le arti, ora il processo di razionalizzazione rendeva la musica capace di produrre un salto qualitativo, di collegare cioè la forma artistica e i canoni estetici agli strumenti tecnici, poiché sono di fatto questi ultimi a consentirle di formalizzare con successo i suoi fondamenti.

Come è noto, proprio il fondatore della dodecafonia, Arnold Schönberg ebbe a sostenere che l'estetica musicale non era una questione di bellezza ma di comprensibilità e, quindi, di coerenza razionale. Nella pittura ci proverà Kandinskij in quel suo tentativo di esprimere il proprio mondo interno, di giungere ad una giustificazione teorica della propria visione del mondo, ricorrendo ad una modalità sinestesica che vedeva coinvolte soprattutto pittura e musica, senza tuttavia tralasciare continui riferimenti al teatro, alla danza, coerentemente con l'obiettivo di giungere ad un'arte totale che si presentasse come sintesi delle singole espressioni. Come Schönberg traccia una teoria dell'armonia in musica, Kandinskij si sforza di costruire una 'teoria dell'armonia in pittura'. Nel suo *Lo spirituale nell'arte*, pubblicato a Monaco nel 1912, la teoria si pone come modello al quale la pittura può far riferimento: per Kandinskij essa è il dominio del non figurativo e dell'immateriale e, dunque, è possibile stabilire analogie fra i principi della composizione musicale e i mezzi pittorici (ritmo, movimento, ripetizione cromatica, ecc.). L'abbandono della natura da lui così appassionatamente teorizzato non doveva preludere ad una libertà espressiva assoluta, piuttosto, doveva prevedere il riferimento ad una grammatica condivisa. Il ricorso a forme astratte non necessariamente significava per Kandinskij libertà dalle apparenze, indipendenza dall'oggetto ma, come scrive lui stesso: "Un'arte deve imparare da un'altra in che modo quest'ultima procede coi mezzi che le sono propri e deve imparar ciò per usare poi nello stesso modo i propri mezzi secondo il proprio principio, cioè nel principio che a essa sola è peculiare" (Kandinskij 1989, 39).

## Il momento di svolta

Se la grammatica di Kandinskij servì soprattutto alla comprensione delle sue stesse opere, alla pittura intesa in senso generale, di fronte al ricordo di un Romanticismo che ormai aveva illanguidito anche le sue marine, non restava che tentare di opporsi, virando in modo deciso verso la scoperta della soggettività senza avvertire troppi sensi di colpa. Gli artisti si rendevano ormai conto che tentare la via dell'oggettività avrebbe portato a ridurre la natura intima di un'opera alle esigenze standardizzate dell'osservatore, sino alla perdita del suo valore più genuino. Se la scienza era in grado di trasformare l'osservazione in dato oggettivo, se non altro in termini convenzionali, consentendo di attribuire ad esso un'evidenza descrittiva e previsionale che altrimenti non avrebbe avuto, un'opera d'arte visiva non offrirà – sul finire del secolo XIX – né contributi né illusioni nella proposta di soluzioni - anche solo percettive - alle incertezze quotidiane.

Nella lettura sociologica, alle immediate soglie del Novecento, l'arte celebra l'irregolare e l'atipico: in sintesi l'ambiguità. L'arte diventa sociale e a-sociale nel contempo, poiché rinvia ad un'origine del senso che trascende la contingenza storica e geografica e dà un'esclusiva consistenza al contributo individuale.

Tale differenza è così sostanziale da rendere del tutto lezioso sostare all'ombra suggestiva ma inutilmente mortificante di una contrapposizione di tipo qualitativo rispetto alla scienza o, anche, al senso comune. Infatti, se in questi contesti la definizione corrente di ambiguità, intesa come la coesistenza e/o coalescenza di due aspetti incompatibili o contraddittori nella stessa realtà è perfettamente applicabile, non è così per quanto riguarda l'arte. Se l'interesse dello scienziato, quanto quello dell'uomo comune, consiste nel rimuovere tale coesistenza e/o coalescenza, coerentemente con la funzione di comunicare un contenuto univoco, quello dell'artista consiste nell'operare selezioni sulla base della propria immaginazione creativa e non di una ipotetica verità che il dato può o meno suggerire, anche a costo di introdurre una pluralità di interpretazioni dello stesso soggetto, nessuna delle quali potrà considerarsi più legittima di altre. In altri termini, nell'arte, la definizione vista sopra dell'ambiguità si fa totalmente inapplicabile, nel senso che un'opera non potrà che confermare che in essa, non meno che nella realtà, non è cosa rara la coesistenza e/o coalescenza di aspetti incompatibili o contraddittori.

Un'opera d'arte d'ora in poi agevolerà la plausibilità di molte interpretazioni rappresentative, ognuna delle quali, di volta in volta, avrà la possibilità di avere successo e dunque di essere culturalmente condivisa. Altre interpretazioni, ugualmente legittime, possono restare latenti e inesplorate ma, per così dire, pronte all'uso in relazione al cambiamento di altre variabili culturali, le quali finiscono per incidere sul risultato percettivo e, non raramente, influiscono nel processo di falsificazione del significato precedentemente ad esse attribuito, fino alla scoperta di dettagli che già contengono i primi tentativi di astrazione che condizioneranno gran parte dell'arte moderna.

Proseguendo nella riflessione sociologica, sul finire dell'Ottocento gli impressionisti di prima generazione intuirono grandi possibilità espressive nell'arte giapponese. Il Giappone si affacciò sulla vecchia Europa attraverso i colori decisi e sontuosi delle sue stampe policrome, attraverso l'eleganza dei suoi oggetti d'uso quotidiano, quali il ventaglio, il *kimono*, il pettine e il paravento, il tutto però avvolto da un alone di mistero e di ambiguità. Da un insieme di conoscenze e suggestioni imprecise, che peraltro garantivano un seducente sentimento di vaghezza di cui l'arte europea aveva un gran

bisogno, nacque a – per poi diffondersi in tutta Europa e non solo nella pittura una moda che prese il nome di *japonisme*. Ciò che attirò gli europei fu soprattutto un richiamo verso una spiritualità indefinita o ritenuta perduta che si fondeva con una struggente nostalgia di esotismo, in una mistura di varie irrealtà che induce Vincent van Gogh a scrivere al fratello Theo: “Studiando l’arte giapponese – scrive da Arles – si vede un uomo indiscutibilmente saggio, filosofo e intelligente, che passa il suo tempo a fare che? A studiare la distanza fra la terra e la luna? No; a studiare la politica di Bismarck? No, a studiare un unico filo d’erba. Ma quell’unico filo d’erba lo conduce a disegnare tutte le piante e poi le stagioni e le grandi vie del paesaggio e infine gli animali, e poi la figura umana. Così passa la sua vita e la sua vita è troppo breve per arrivare a tutto. Ma insomma, non è quasi una vera religione quella che ci insegnano questi giapponesi così semplici e che vivono in mezzo alla natura come fossero essi stessi dei fiori? E non è possibile studiare l’arte giapponese, credo, senza diventare molto più gai e felici, e senza tornare alla nostra natura nonostante la nostra educazione e il nostro lavoro nel mondo delle convenzioni” (van Gogh 1959, 56).

L’influenza che l’arte giapponese seppe esercitare sull’arte figurativa europea si rivelò essere profonda grazie alla fortunata coincidenza fra la sua scoperta e la crisi dei valori estetici e di ripensamento circa la validità dei mezzi espressivi, una coincidenza che spostò bruscamente gli interessi degli artisti da ciò che è permanente a ciò che è transeunte. Si comprese che, se si voleva rappresentare la realtà, non bastava illudersi di poter fermare l’attimo in un involucro apparente già di per sé ingannevole, poiché anche l’attimo è in continuo mutamento, come in continuo mutamento sono le idee e la realtà visibile. Piuttosto, era il caso di presentare il reale senza che fosse realistico, creare l’illusione non attraverso la copia ma il suggerimento, la scomposizione degli oggetti, il taglio dei corpi, dei paesaggi e delle cose in modo arbitrario, fino alla grafia intesa come segno, in grado cioè di liberare il linguaggio dalle sue limitazioni.

Mezzi artistici quali le decorazioni, i formati estremi, i simbolismi, le figure contornate, le combinazioni di colori, gli arabeschi e molti altri erano i presupposti per nuove forme espressive. Sostituendo la penna al pennello nero con cui i giapponesi tracciavano linee simili a tratti di matita. Van Gogh si avvicinò alla tecnica giapponese a punti e a piccoli tratti. Il sistema punto e tratto, ammirato nelle opere di Hokusai, gli servì come guida nello sviluppo di uno stile originale. L’applicazione del suo sistema puntinistico rotto da determinati spazi fu accolto da Bonnard e Vuillard più che da Signac e Seurat. Si trattava di operare in senso opposto alla profondità, lasciando così all’osservatore la facoltà di ricostruire lo spazio. Nell’ultimo periodo, dopo il 1900, Degas nei suoi disegni dimostra la potenza della linea nella convinzione che più le forme sono semplici e maggiore è la loro bellezza. Le sue donne nel bagno, in procinto di lavarsi o di pettinarsi, vengono riprese e fissate in numerose variazioni, le quali, se da un lato rendono evidente la banalità dei loro movimenti, dall’altro consentono all’osservatore di intuire che tali movimenti e gesti elementari finiscono con l’acquisire un’esistenza propria Rappresentazioni mosse per le quali Degas si serve della linea come movimento ascendente e discendente. Senza i suoi studi sarebbe impensabile lo sviluppo dell’imminente Espressionismo. Nelle opere grafiche di Ernst Kirchner, così come in quelle dei suoi compagni della *Die Brücke*, è intuibile che l’obiettivo di fare copia del mondo era totalmente tramontato. Quello che un artista doveva fare era di indagare nella propria memoria alla ricerca di ciò che valeva la pena presentare.

Anche Toulouse Lautrec fu ispirato dalle xilografie di Hokusai e seppe rappresentare con la linea ogni possibile forma di atteggiamento, cosa impensabile nella vecchia Europa, nella quale molti di quei

movimenti del corpo non potevano essere neppure rappresentati dal momento che gli europei li utilizzavano. Più tardi, André Masson, negli anni cinquanta del Novecento, comprenderà le potenzialità della scrittura, fino ad allora totalmente estranee all'Europa, e in una delle sue acqueforti dal titolo *Attori cinesi*, fa danzare i suoi attori dando loro una figura intrisa di un pluralismo di arabeschi che, ambigualmente, rivelano un alto valore simbolico. Allo stesso modo, Julius Bissier attraverso la linea, la sbarra e il punto dipinge forme aperte, che disegnano uno scenario in cui prevale il senso di improvvisazione.

Niente è definibile a priori, difficile stabilire leggi ma, d'altra parte, i dubbi o l'insicurezza significherebbero la morte dell'idea. Dunque, contrariamente al modo di procedere europeo, anche la piccola macchia deve saper rappresentare una totalità, il tutto in una volta sola. La velocità del tratto diventa segno indiscutibile di spontaneità, di immediatezza che spalanca la strada al caso, inteso come spontaneità ma non sfrenatezza e per questo così potente da influenzare il processo creativo. Da qui la tecnica di sgocciolamento di Pollock: tanti fili di colore sottili che denunciano un linguaggio che nella maniera calligrafica raggiunge la sua massima espressione.

Non copia dai modelli orientali, dunque, ma rivisitazione degli stessi fino all'invenzione di una tecnica espressiva liberatoria, in grado cioè di segnare il distacco da una tradizione artistica europea oltremodo stagnante. L'obiettivo era quello di giungere all'elaborazione di un progetto che prevedeva la costruzione di un legame di dipendenza reciproca fra i singoli elementi coinvolti nella rappresentazione, tale per cui questi potevano essere percepiti e valutati in modo diverso da quello in cui si percepiscono e si valutano se presi separatamente.

Stimolante agli occhi dell'osservatore appare l'ornamentazione stereotipata di Klimt che la sceglie al fine di superare la figura umana. Influenzato dai maestri dell'*Ukiy-e* egli procedette eliminandone i volumi, nonostante fossero ritenuti dagli accademici europei massima espressione del verismo. L'artista raggiunse così un seducente equilibrio estetico avvolgendo la figura, che diventa nient'altro che un frammento in un più ampio contesto, imbevuta com'è nella rigogliosa magnificenza dell'oro e dell'argento. La xilografia e l'arte tessile tratteggiano e lasciano intuire con l'opera di Klimt, ma ancor di più con quelle di Bonnard e Vuillard, quelli che saranno i nuovi paesaggi dell'arte moderna. Le tappezzerie, gli abiti, le piastrelle e i tendaggi si trasformano in nature morte, lontane dal modello europeo anni luce, e la figura umana fatta frammento diventa parte di essi. L'ornamentazione si spinge a rendere ancor più artificiosamente languide le marine ottocentesche europee da cui siamo partiti. Le opere di Hokusai e di Ogata Korin consentono di cogliere in un solo colpo d'occhio lo sprofondare e l'innalzarsi della cresta bianchissima dell'onda in un fluttuare che si fa calligrafico, segno raffinato di un movimento infinito che l'*Art Nouveau* e il *Liberty* elaborano stilizzandolo fino a farlo diventare il simbolo del tempo. L'incontro con la policromia giapponese stimola gli europei ad una creatività diversificata e che fa sì che anche il mare si riempia di scogli levigati e scavati, di faraglioni, di scogliere aguzze, di cattedrali caratterizzate da una singolare bizzarria che le fa apparire, di volta in volta, arabeschi ruotanti o veri e propri mostri che abitano il mare. Insomma, la roccia e il mare, finalmente, diventano ritratto il cui carattere è per così dire ritagliato nella decisa e drammatica forma della loro struttura.

Il lavoro dell'artista inizia così a rispondere, sempre più debolmente, a criteri razionali - cui fa invece sempre più riferimento lo scienziato - quali ad esempio la coerenza, l'uniformità, la semplicità, l'economia. Certamente lo scienziato quanto l'artista agiscono sulla base di una 'razionalità rispetto ad

uno scopo' e, ovviamente, tutti questi processi vanno collocati in un contesto sociale del quale riflettono le trasformazioni. Tuttavia, nonostante sia comune la capacità di stabilire relazioni fra il pensiero sul mondo e il mondo stesso, lo scienziato è consapevole che la riconoscibilità del contenuto di una teoria o di un esperimento è affidata ad un apparato logico, procedurale e linguistico comune a tutti gli scienziati, per cui ognuno di loro cerca di portare un mattone, standardizzato nelle sue dimensioni materiali, per la costruzione di una conoscenza d'insieme. Per questo, se la collaborazione fra gli scienziati è ovvia e persino istituzionale, non è così fra gli artisti, i quali, pur assorbendo o riferendo un 'clima' culturale, non generano conoscenza d'insieme ma tante traiettorie conoscitive che possono essere fra loro diverse e alternative.

L'artista reclama la sua vocazione all'infedeltà e il passaggio trasfigurativo, che necessariamente deve compiere per esternalizzare il proprio pensiero, non fa che amplificare il carattere ambiguo di qualsiasi risultato percettivo, astratto o figurativo che sia. Anche paesaggi 'altri', alternativi a quelli reali, continueranno a condividere il destino delle rappresentazioni classiche: essi non potranno più essere confutati o messi in discussione ma semplicemente condivisi o rifiutati sotto il profilo estetico. Quella della pittura è infatti un'ambiguità volatile ma resistente in quanto è l'unica risorsa che porta con sé la possibilità di continuare a garantire un accrescimento esponenziale di sensi e di significati. Un esempio illuminante è l'arte di Nolde, niente affatto sistematica. Nessun piano, nessun progetto, poteva contenere il suo furore. Alcune tele sono state rovesciate e dipinte sul retro, altre fatte a pezzi, altre ancora cancellate con il gesso; altre, sopravvissute, hanno perso espressione per i troppi tentativi di renderle espressive. La sua arte era un'arte della metamorfosi.

Di fatto, i pittori divengono sempre più esperti su base esperienziale nel distinguere fra gradazioni di lucido e di bagnato e lo fanno senza sapere in che modo la chimica determini quegli effetti. Ciò che conta è come una sostanza appare ai loro occhi, quali sensazioni sollecita in loro, cosa succede quando viene miscelata con qualcos'altro. Non è possibile descrivere con precisione la miscela impiegata, poiché gli ingredienti sono aggiustati secondo l'opera, le circostanze, i tempi, gli oli e i colori. Nella preparazione ogni atto è un nuovo inizio, con la conseguenza che ogni partita si sviluppa sempre con modalità infinitamente diverse. I pittori si basano su una forma di conoscenza intuitiva che si fonda sul ricordo di miscele di successo, sull'aspetto *in progress* di un dipinto, sulla scabrosità dell'ordito e della trama, sulla marca e l'età dei colori, sul grado di usura del pennello. Tutte forme di sapere esperienziale che raramente si insegnano e mai si annotano con precisione anche se esse, sicuramente, si accumulano ed evolvono nella mente dell'artista caratterizzandone lo stile e la riconoscibilità (Elkins 2012, 26).

La pittura rimane dunque a garanzia di quel patrimonio di conoscenza tacita (*tacit knowledge*) al quale Michael Polanyi fa riferimento. Vale a dire che la razionalità non può agire sull'ottenimento di un risultato di operazioni mentali largamente inconsapevoli "in quanto attingono a un repertorio di conoscenza che appare del tutto impossibile esplicitare con i mezzi di una comune introspezione" (Marradi 2003,332).

Un'opera d'arte, per il sociologo, non offre nessun aiuto ad una riduzione della complessità ambigua del reale, né incide sulla sua razionalizzazione. Piuttosto, trasfigurandolo, crea nuove forme non meno ambigue, attraverso una riorganizzazione dello spazio che non si oppone, non sostituisce ma, trattandosi di un'organizzazione nuova, può andare ad arricchire ciò che percepiamo comunemente attraverso i sensi. È dunque evidente che ad una pittura che *riproduce* un oggetto subentra comunque una che *produce* un oggetto. Ogni opera è un nuovo inizio, una vera e propria generazione di realtà,

fortemente individualizzata, in una dimensione formale ambigualmente 'pura'. In effetti, il processo trasfigurativo, lungi dal replicare l'oggetto e la sua 'propria' bellezza, ne genera lo sviluppo estetico: un valore aggiunto, reso possibile da un'intuizione speciale, un'espressione di conoscenza tacita squisitamente riservata all'osservazione pittorica. Tutta la qualità, la bellezza e l'equilibrio di un'opera dipendono esclusivamente dalle capacità espressive e dall'attitudine estetica dell'artista, e non dalla fedeltà all'originale. Al di là di questioni relative allo stile, questo diventerà un punto di vista teorico fondamentale nella pittura, la quale deve la sua forza persuasiva non tanto al fatto di 'far vedere', ma di 'far vedere oltre' ciò che descrive.

Ecco allora che anche il ricorrere al non finito - che non significa una sorta di interruzione momentanea o definitiva - diventa una scelta estetica ben precisa, ancorché non riconducibile entro schemi prevedibili, e che, non a caso, va di pari passo con la maturità d'artista. Come per tradizione (abbiamo esempi illustri anche in epoca classica, da Michelangelo a Turner) la maturità dell'artista si nota proprio nella generosità del non finito che lascia spazio all'immaginazione dell'osservatore, il quale viene messo nella condizione mentale di immaginare una qualsiasi possibile definizione figurativa di eseguire insomma quell'ultima pennellata che completa l'opera. In fondo, i pittori hanno compreso da sempre quello che oggi chiariscono i neuroscienziati riguardo al fatto che una visione ambigua cattura l'attenzione più di quanto possa fare una non equivoca pienezza definitiva. È il caso di Rodin il quale, nella sua piena maturità, sceglie di esprimersi attraverso una poetica dell'incompiuto e punta sul ruolo del non finito come effetto estetico e plastico che altro non è se non una struggente presa di coscienza dell'ambiguità e, dunque, dell'imprevedibilità della vita.

Attraverso il non finito - che potremmo considerare una sorta di ormai matura ribellione nei confronti della riproducibilità che pare esplodere proprio in certe *performance* contemporanee - un artista rivela che il suo obiettivo non contempla il raggiungimento di una condivisione immediata con l'osservatore - e, per questo, accetta a priori e di fatto persegue una inevitabile riduzione delle capacità comunicative della sua opera. Su questa base, appaiono discutibili alcune tesi sociologiche che ancora insistono sull'accentuazione dell'aspetto comunicativo dell'arte, poiché le emozioni che essa ci trasferisce non sono relative ad un oggetto in quanto tale ma, piuttosto, a quelle che spontaneamente o, meglio, arbitrariamente, si possono attivare nell'osservatore.

L'artista non trasferisce informazioni su un oggetto, ma si mette nelle condizioni di generare conoscenza estetica e questa, in quanto tale, non può che trascendere qualsiasi contenuto puramente informativo. Si tratta, infatti, di una conoscenza che, tendendo ad una sorta di teoresi dell'inesprimibile, o meglio, della poetica dell'artista, presuppone il rischio che il risultato possa non essere condiviso, possa essere mal interpretato, incomprensibile, rifiutato o, ancora, indifferente. Ed è proprio in questo andare oltre l'oggetto, tutt'al più relegato ad un mero ruolo evocativo di oggetti percettivamente o culturalmente condivisi, che emerge la fondamentale differenza fra l'espressione artistica e la comunicazione ordinaria, nel senso che la prima, a differenza della seconda, ha nella comunicazione il suo aspetto meno rilevante. Un artista non può fare altrimenti poiché è del tutto consapevole che ogni sua pennellata è un nuovo inizio, così come i livelli di osservazione dell'oggetto che intende rappresentare sono infiniti, e che ogni scelta - non necessariamente conseguente alla precedente - ne escluderà altre ugualmente plausibili.

Nemmeno il titolo espresso attraverso l'impiego del linguaggio ordinario può essere di qualche aiuto nel tentativo di contenere l'ambiguità rappresentazionale di un'opera, in quanto la parola, che in questo

caso funge da metalinguaggio, pur procedendo in una direzione assecondativa, di aggancio referenziale al fine di colmare l'assenza di una univoca riconoscibilità rappresentativa, in realtà non fa che rafforzare sul piano metaforico e allusivo il significato originale espresso nell'opera. Supponiamo di osservare l'opera non figurativa di Vedova *Lettera a mio figlio*. È evidente che in questo come in altri casi è come se l'artista dicesse all'osservatore: qualsiasi cosa tu veda, sappi che ti voglio condurre in un universo che ha a che fare con i rapporti epistolari che ho con mio figlio. Si tratta di un ingannevole tentativo di riduzione di complessità, per dirla con Niklas Luhmann. Infatti, va ricordato che l'informazione contenuta nel titolo non restringe lo scenario delle possibilità interpretative relative ad uno o più oggetti, ma annuncia un universo non meno complesso. Non a caso Arnold Gehlen osserva che il titolo, per quanto possa essere di facile comprensione, non è sufficiente se inteso come unico sostegno alla comprensione dell'opera (Gehlen 1989). Per questo è presumibile che la sua manifesta debolezza semantica abbia dato l'avvio a una forma di letteratura che vorrebbe essere una sorta di illustrazione verbale circa il significato dell'immagine, in grado insomma di delimitare e, dunque, di rivelare l'intenzionalità dell'artista. Michael Baxandall, in un interessante lavoro che, non a caso, titola *Le forme dell'intenzione*, scrive: "Se vogliamo spiegare un quadro, nel senso di interpretarne storicamente le cause, molto probabilmente non spiegheremo in fin dei conti direttamente il quadro, quanto, piuttosto, il quadro considerato dal punto di vista di una sua descrizione parzialmente interpretativa: questa spiegazione costituisce un qualcosa di disordinato e animato" (Baxandall 2000, 24).

Il titolo e il commento insieme, legittimano e spesso indicano la ragione d'esistenza dell'opera ma senza di fatto riuscirci. Sono innumerevoli gli esempi in cui più che la descrizione del quadro, ciò che leggiamo altro non è che quanto è stato pensato sul quadro. Del resto la storia della critica è costellata da immense cantonate interpretative, vuoi nei confronti del significato rappresentativo di un'opera, vuoi nei suoi ingenui tentativi predittivi che annunciano il successo o l'insuccesso dell'autore e dell'opera stessa.

È significativo che ancor oggi nelle arti visive contemporanee il commento critico si avvalga di un linguaggio enfaticamente retorico, troppo frequentemente espressione di una stravagante e decadente tendenza ad attribuire a termini conosciuti significati nuovi, il che equivale a spostare i mobili nella stanza di un cieco. Diverse sono le cause che possono aver portato all'involuzione del linguaggio impiegato. Se da un lato le invenzioni e le sperimentazioni linguistiche dei critici (specie dei più giovani), possono essere ingenuamente dettate dalla volontà di cogliere l'essenza del messaggio artistico, dall'altro esse sono sicuramente imputabili a tutti quei meccanismi legittimanti che sempre vengono innescati quando si voglia istituzionalizzare e consolidare un certo ruolo sociale: tecniche di intimidazione, mistificazione, persuasione, manipolazione dei simboli e creazione di linguaggi e codici specialistici atti a favorire la distinzione tra profani ed iniziati. Tutto ciò finisce per indurre chi riveste un ruolo a mantenerlo, e chi non lo riveste a lottare per rivestirlo, fino al punto che la sopravvivenza del ruolo di mediatore tra l'artista e il fruitore finisce per essere direttamente proporzionale alla capacità di circondare il prodotto artistico di una densa cortina di fumo teorico, espresso con linguaggio letterariamente involuto. Anche a questo proposito va ricordato che l'ambiguità letteraria sopra accennata, nel mondo della scienza, è certamente inammissibile poiché in essa l'interpretazione lascia il posto alla spiegazione e l'impiego delle parole è strettamente vincolato dall'universalità delle definizioni.

La pittura non è passata indenne attraversando il tentativo razionalistico della modernità: essa è stata semplicemente messa all'angolo per non aver tradito i suoi stessi fini. Restando così in attesa che il disincanto, effetto di una razionalità che ha cercato di mettere al bando l'importanza dell'ambiguità espressiva dell'arte, riconosca il valore dell'unicità, di quel patrimonio di conoscenza non esprimibile che appartiene ad ognuno ma che l'espressività artistica ci ricorda esistere in ogni sua produzione.

## Bibliografia

- Arzeni, Flavia. *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*. Bologna: il Mulino, 1987.
- Bordini, Silvia. *L'Ottocento*. Roma: Carocci, 2002.
- Baxandall, Michael. *Le forme dell'intenzione*. Torino: Einaudi, 2000.
- Caminada, Emanuele (a cura di). *Max Scheler. Modelli e capi per un personalismo etico in sociologia e filosofia della storia*. Milano: Angeli 2011.
- Cantaloupe, Amedee. "Le Salon de 1865." *Le Grand Journal* (21 maggio 1865).
- Chesneau, Ernest. "Les Excentriques." *Le constitutionnel* (6 maggio 1865).
- Elkins, James, *Pittura cos'è. Un linguaggio alchemico*. Milano: Mimesis, 2012.
- Freedberg, David. *Il potere delle immagini*. Torino: Einaudi, 1993.
- Garin, Eugenio. *Umanisti, Artisti, Scienziati, studi sul Rinascimento italiano*. Roma: Editori Riuniti, 1989.
- Gautier, Théophile. "Le Salon de 1865." *Le Moniteur Universel* (24 giugno 1865).
- Gehlen, Arnold. *Quadri d'epoca. Sociologia ed estetica della pittura moderna*. Napoli: Guida, 1989.
- Gonse, Louis. *L'art Japonais*, 2 voll., Parigi: 1883.
- Gonse, Louis. "Les Japonais, premiers decorateurs du monde", *Le Japon Artistique*, n. 2, 1 giugno 1888.
- Lancaster, Clay. *Oriental Contributions to Art Nouveau*, The Art Bulletin, vol. XXXIV: 297-310.
- Marradi, Alberto. "Il ruolo della conoscenza tacita nella vita quotidiana e nella scienza." In *La sociologia della solidarietà*. Milano: Angeli, 2003.
- Monceri, Flavia. *Musica e razionalizzazione in Weber. Fra romanticismo e scuola di Vienna*. Napoli: ESI, 1999.
- Pascal, Roy. *Dal Naturalismo all'Espressionismo. Letteratura e società in Austria e in Germania (1880-1918)*. Milano: Feltrinelli, 1977.
- Kandinskij, Wassilij. *Lo spirituale nell'arte*. Milano: Bompiani, 1993.
- Ravenel, Jacques. "Salon de 1865." *L'Epoque* (7 giugno 1865).
- Rossi, Pietro. *Max Weber: un'idea d'occidente*. Roma: Donzelli, 2007.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Milano: Feltrinelli, 1999.
- Thirion, Yvonne. *L'influence de l'estampe japonaise sur la peinture française dans la seconde moitié du XIX siècle*. Thèse soutenue a l'Ecole du Louvre, in Musées de France. Parigi, ottobre 1948.
- Van Gogh, Vincent. *Lettera 542*, in *Tutte le lettere*. Milano: Silvana editoriale d'arte, 1959.
- Weber, Max. *La scienza come professione*. Milano: Rusconi, 1917.