

L'ESPERIENZA ESTETICA

(parte terza)

27. Per proseguire nel nostro discorso e non smarrirci nel bosco delle operazioni mentali, è bene fare un breve riassunto delle cose dette. Nell'“esperienza vissuta”, come abbiamo visto, un “oggetto fisico” si fonde con uno “stato psichico” attraverso le “emozioni” che non sono altro che un arricchimento di un particolare subordinatore: il “subordinatore psico-fisico” che è, in fondo, il nostro modo di atteggiarci di fronte all'esperienza: “stati d'animo nei confronti degli oggetti”, che costituiscono la nostra esperienza vissuta.

Applicando all'esperienza vissuta l'atteggiamento estetico, la trasformiamo in “esperienza estetica”. L'esperienza estetica però non è un processo immediato, come una luce interiore che si concretizza in un'opera. E' un “processo” talvolta lungo e difficile, si pensi ai *Promessi Sposi* del Manzoni – talvolta, forse, di breve durata come la poesia della Gertrude Stein: *Una rosa è una rosa è una rosa è una rosa* - ma è un processo che si manifesta sempre per tentativi.

Dalle cose dette emerge che l'arte è un'attività così varia che non ci è possibile definire in poche parole il come e il perché del lavoro artistico. Possiamo però immaginare, come abbiamo detto, che durante questo processo avvenga da parte dell'artista un continuo confronto tra le componenti dell'esperienza vissuta – *stato psichico*, *emozioni* e *oggetto fisico* – e quelle dell'atteggiamento estetico – *ritmo*, *fantasia* e *forma*. Ma anche un continuo confronto tra le componenti dell'atteggiamento estetico e le componenti della “concretizzazione del concetto”: il ritmo si confronta con il *concetto*, cioè con l'idea che abbiamo in testa, la fantasia con l'*allucinazione*, cioè con le possibilità di concretizzazione, e la forma con il *concreto*.

/concetto/^[/contenuto/◇/forma/]&/ritmo/

/allucinazione/^[/contenuto/◇/forma/]&/fantasia/

/concreto/^[/contenuto/◇/forma/]&/forma/

Noi ci limiteremo ad analizzare i confronti tra i componenti dell'atteggiamento estetico e quelli dell'esperienza vissuta, tenendo presente che la maggior parte delle persone non va al di là del confronto tra la “forma” e l'“oggetto fisico”. Ma l'artista, più o meno consapevolmente, cercherà di trovare il “ritmo” giusto, quel ritmo che, stimolato dalla “fantasia”, si confronta con lo “stato d'animo” dell'artista, cioè con lo stato psichico e le corrispondenti emozioni.

Naturalmente, a guidare questi confronti c'è sempre l'*atteggiamento estetico*. Ed è proprio questo atteggiamento, nella sua associazione con l'*esperienza vissuta* e con la *concretizzazione del concetto*, che rende possibile i confronti. In altre parole - più tecniche, più operative - il “subordinatore psico-fisico” (=SBxOB), cioè il nocciolo dell'esperienza/ vissuta, consente, proprio per come è fatto, di associare la /fantasia/ (=SB^OB), che subordina la /forma/ al /ritmo/, con l'allucinazione/ (=SB&OB), che subordina, invece, il /concreto/ al /concetto/, spingendo così il soggetto ad “esprimersi”.

(“stato psichico”^“emozioni”& “oggetto fisico”)/^(/ritmo/^[/contenuto/◇/forma/]&/ritmo/)&(/allucinazione/^[/contenuto/◇/forma/]&/fantasia/)&(/concreto/^[/contenuto/◇/forma/]&/forma/)/ =
“esperienza estetica”

28. Qui è necessaria una precisazione. Noi parliamo continuamente di “atteggiamento” mentre un linguista famoso come Roman Jakobson, parla di “funzioni” e ne individua sei: *referenziale*, *emotiva*, *imperativa*, *fatica* o di *contatto*, *metalinguistica* e *poetica*. Quest'ultima possiamo considerarla la *funzione estetica*.

Ma allora, qual è la differenza tra atteggiamento e funzione? Nessuna: è solo questione di punti di vista. Per comprenderlo occorre partire dal subordinatore “organo-funzione” che corrisponde alla combinazione di un /soggetto/ con un'opera/ (=SBxOP). E' una bicicletta dove si parte dalla /funzione/ (la ruota anteriore) che è subordinata al poter /individuare/ (manubrio) ciò che subordina - OBxOP - mettendoci in relazione – “il quale”, pronome relativo – con la /funzione/.

<= richiama Bicicletta rimanda =>

/organo/ sub - | “il quale” sub - | ---SBxOP--- sub - | /individuo/ sub - | /funzione/
 ruota posteriore catena uomo che pedala (telaio+sella) manubrio ruota anteriore

Ebbene, se vi mettete dal punto di vista del “soggetto”, cioè dell’organo/ (=SBxv), avrete gli *atteggiamenti* (=g[^]SB=ISxv), se invece vi mettete da quello dell’“opera”, avrete tante belle *funzioni* (=vxOP). Adesso siamo in grado di capire quando i critici – e i linguisti – ci dicono che gli artisti, ma soprattutto quelli cosiddetti “astratti”, svolgono, nel dipingere, una funzione prevalentemente estetica.

Il discorso sulle funzioni ci porta dritto dritto al problema del “realismo” nell’arte. Per molte persone che non si sono mai prese la briga di analizzare l’atteggiamento estetico – o se si vuole, la funzione estetica - la “lettura” dell’affresco o del quadro si esaurisce con la scoperta della “vera realtà” che il quadro rappresenta, che poi coincide con il titolo che qualcuno ci ha messo: *La deposizione* di Giotto, *La primavera* del Botticelli, *Il giudizio universale* di Michelangelo, ecc. Mentre troviamo che per l’artista riconoscere nel quadro delle “figure” è, in fondo, irrilevante, in quanto gli importa molto di più *come* si possono realizzare. Se ci pensate bene è proprio dal *come* che un artista si distingue da un altro. Diciamo che chi cerca nel quadro una “realtà vera” non conosce la “funzione estetica” e crede che esista solo la funzione – o, se volete, l’atteggiamento – referenziale.

29. Spieghiamoci. E’ chiaro che di fronte ad un’opera d’arte gli atteggiamenti che possiamo assumere sono molteplici. Oltre ad indicare e descrivere oggetti e avvenimenti (*funzione referenziale*: quella è una mela, domani giochiamo a tennis), è possibile, come abbiamo visto, dare ordini (*funzione imperativa*: a) morale: “non mentire!”; b) regolamentare: “non sorpassare!”), fare opere d’arte, (*funzione estetica*: quadri, poesie, balletti, musica) dire cose molto banali per “prendere tempo” (*funzione fàtica o di contatto*: “pronto?”, “come va?”, “bella giornata, vero!”), comunicare cose emozionanti (*funzione emotiva*: “ti odio, vipera!”, “ti amo, pulcino!”) parlare della lingua servendosi della lingua stessa (*funzione metalinguistica*: “il’ è un articolo determinativo”), ecc.

Ne discende che quelle persone che di fronte ad un affresco medioevale o ad un’opera astratta si chiedono: “cosa rappresenta?”, non si pongono in atteggiamento estetico, ma *referenziale*. In altre parole, sono convinti che i segni utilizzati dall’artista per comporre l’opera – colori, suoni, movimenti, ecc. – debbano sempre essere organizzati in modo che rappresentino una qualche “realtà”, nel senso proprio di qualcosa che si possa vedere e toccare: vedono una mela e sono convinti che corrisponda ad una mela “reale” e che ciò che pensano è “vero”. Lo stesso vale per il linguaggio: se dicono di aver visto una mela, sono convinti che la mela è “reale” e ciò che dicono è “vero”.

Come mai, cosa ci spinge (noi, tutti) a questa identificazione? Semplice, l’atteggiamento, o se si vuole, la *funzione referenziale*! Questo atteggiamento corrisponde, come gli altri, a ben precise operazioni mentali: ci poniamo in atteggiamento referenziale quando *subordiniamo il reale al vero*. Si tratta della solita “bicicletta” (=CNxDL) – quella con due ruote - che richiama il /vero/ e rimanda al /reale/.

/falso/xg -sub-	/vero/xg	-sub- CNxDL	-sub- gx/reale/	-sub- gx/iterum/
(CNxg)xg	(gxOB)xg	/contrario/x/duale/	gx(OBxg)	gx(vxDL)
ruota	catena	uomo che pedala	manubrio	ruota

Noi sappiamo, invece, che la mela /reale/, “in realtà”, è un /segno/ il cui /significato/ corrisponde ad una serie complessa di operazioni mentali che abbiamo chiamato “esperienza vissuta” che si concreta nel vedere, e forse mangiare, una mela.

“esperienza vissuta”[^][/significato/∅/segno/]&“mela” = “(parola) mela”

30. Perché siamo convinti che ci sia una mela fuori di noi, una mela “reale” che diventa dentro di noi la mela che conosciamo e che, in quanto tale, consideriamo come una mela “vera”? Perché, mancando la consapevolezza delle operazioni mentali compiute, ci siamo abituati all’*atteggiamento referenziale* (=CNxDL), dove il significato di /reale/, viene applicato alla componente “fisica” dell’esperienza vissuta - diventa un “attributo” dell’oggetto fisico - mentre il /vero/ lo diventa di quella “psichica”.

(“stato psichico”[^]/vero/)[^](CNxDL)&/reale/&“oggetto fisico”

In altre parole, noi prendiamo la parola “reale” e la applichiamo alla componente fisica dell’esperienza, volendo, in realtà, semplicemente dire che queste esperienze sono accettate da tutti (una rosa è una rosa) per il semplice motivo che chiunque può verificare che ciò che stiamo dicendo è “vero”, e questa verifica non è altro che una “re-iterazione”: se vado in giardino so che trovo quella rosa di cui ho parlato che posso anche cogliere verificandone così la realtà.

Quindi, il colpevole dei nostri errori di valutazione è l’atteggiamento referenziale, che è sempre un “atteggiamento ideologico” applicato all’esperienza vissuta. Atteggiamento che ci porta a “credere” che la componente fisica sia “reale”, e a “credere” che quella psichica ci garantisca che questa “realtà” è “vera”. “Vero” e “reale” invece, lo abbiamo visto all’inizio di questo discorso, sono categorie che dovrebbero arricchire la componente fisica. E’ questo l’errore del “raddoppio conoscitivo” su cui beatamente l’uomo riposa da millenni, senza grandi danni per la sua sopravvivenza, ma con grandi danni dal punto di vista sociale. Almeno fino a quando, duemilacinquecento anni fa, non è nata la pretesa di spiegare cos’è il tempo, lo spazio, la realtà, ma soprattutto cos’è vero e cos’è falso. E’ un errore compiuto sia dall’uomo della strada che dal filosofo professionista.

L’atteggiamento referenziale – che preferisco chiamare “ideologico” perché ci spinge a *subordinare la realtà a ciò che consideriamo vero, cioè alle nostre idee* – è la madre del millenario errore perché ci porta a credere che, prima ancora di metterci a pensare, ci sia un modo fuori di noi che “esiste” anche senza di noi. Un mondo “reale” che noi, non solo conosciamo, ma siamo pronti a giurare che è “vero”. Siamo convinti che nella nostra mente, ecco la beffa, ci sia un “duplicato vero” (=vero/~/duale/) di ciò che ci sta “davanti”, cioè, di ciò che è “contro” di noi, (=contrario/&/reale/) e quindi considerato “reale”. E quando il “vero” non coincide con il “reale” crediamo che sia “falso” o “illusorio”.

I filosofi hanno cercato di superare questa difficoltà confrontando il “vero” con il “reale”. Dando ora la prevalenza al “vero” (Parmenide, Platone, Hegel) ora al “reale” (Democrito, Marx, Russel). Non ci si rende conto che, se la *relazione logica* tra /reale/ e /vero/ è quella di *subordinazione*, non può essere quella di *confronto*: non c’è nessun “reale” da confrontare con il “vero”, non c’è nessun “originale” da confrontare con la “copia”.

Gli artisti, almeno quelli veri, a differenza degli spettatori, sono costretti ad abbandonare, fortunatamente, l’atteggiamento referenziale e ad adottare quello estetico, cioè usano la *fantasia per creare forme con un ritmo*. Questo significa che la “lettura” di un quadro non può mai esaurirsi con la scoperta di ciò che “rappresenta”: un mazzo di fiori o un uomo seduto su di un trono. Per gli artisti, invece, anche quelli che non dipingono cose “astratte”, “riconoscere” le figure è abbastanza irrilevante.

In conclusione, mentre chi guarda e ascolta, senza la consapevolezza di ciò che ha fatto la mente, identifica il “vero” con ciò che è “reale”, e solo in questo modo riesce a giudicare un quadro, gli artisti (non tutti, ci sono anche quelli sprovveduti) si interessano (anche se non lo sanno) dei meccanismi dell’atteggiamento estetico, cercando di fare in modo che le “forme” che creano siano suggestive, cioè con un “ritmo” esteticamente piacevole e interessante.

31. Non tutto il male, naturalmente vien per nuocere. Il subordinatore ideologico, quando è assunto consapevolmente, è necessario per accettare la *finzione*. L’esempio più eclatante è il teatro. La prima concessione che ogni spettatore teatrale deve fare, consiste nell’accettare la finzione che il tale attore o il tal’altro, per la durata di una sera, siano Cesare o Amleto, anche se fisicamente sono inadatti alla parte (Basta ricordare gli attempati Giuletta e Romeo degli anni trenta-quaranta). La sostituzione della personalità fa parte dei fatti fondamentali del dramma, e il credere al personaggio rientra nel numero delle convenzioni, senza le quali non c’è spettacolo teatrale.

L’accettazione ideologica della realtà, cioè la subordinazione del reale al vero, nel teatro comincia con il palcoscenico. In nessun altro luogo è necessario usare la “fantasia” come a teatro: occorre isolarlo e separarlo dalla realtà, o meglio occorre subordinare la realtà al palcoscenico. In un racconto è possibile immaginare il luogo degli avvenimenti – entro certi limiti - come si vuole. Lo spettatore teatrale non gode di questa libertà. Il pavimento di legno può diventare il pavimento di marmo di un fastoso palazzo o il prato fiorito di una commedia, o il campo di battaglia intriso di sangue.

Certo ciò che consente il salto è la *fantasia* presente nell’atteggiamento estetico, ma ancor prima

occorre subordinare il reale e crederlo vero: solo così la finzione raggiunge il suo scopo. Pensate al monologo dove l'attore, in fondo, parla solo al pubblico: se non funzionasse il subordinatore ideologico e la fantasia dell'atteggiamento estetico saremmo convinti che l'attore è un pazzo da rinchiudere in manicomio. Lo stesso vale per il tempo che spesso può essere accelerato a scena aperta calando il sipario. Oppure accelerato con la scena seguente che compie un salto di ore o di anni.

E' soprattutto il cinema che usufruisce del subordinatore ideologico. Si pensi all'assenza di linguaggio nel cinema muto che, pur nel "realismo" della fotografia, pretendeva che si considerasse "vera" la scena nonostante la mancanza del suono. «All'inizio di un film – ci ricorda l'Hauser – noi stiamo come un visitatore davanti alla porta chiusa di un appartamento. Il visitatore suona, e noi ci troviamo d'un tratto dietro la porta: la domestica apre, noi entriamo assieme al visitatore, e ancor prima di esserci guardati attorno, stiamo davanti alla padrona di casa nell'interno dell'appartamento. Il visitatore la osserva attentamente, e d'improvviso la vediamo quand'era bambina, così come il visitatore l'ha conosciuta molti anni prima. Il soggiorno si è trasformato in una stanza dei bambini; sul pavimento due bambini giocano fra di loro - evidentemente la signora e il suo ospite – così sollevano fare un tempo.»

«Questo fatto paragonato con una scena che si svolge sul palcoscenico, appare assolutamente irreali, anzi addirittura fantastico, ma se abbiamo confidenza con le convenzioni del montaggio, e se mettiamo in rapporto la discontinuità dell'azione con la discontinuità delle nostre associazioni mentali, il contesto delle immagini ci appare del tutto illuminante, anzi supremamente stimolante.» (Arnold Hauser, *Le teorie dell'arte*, Einaudi, 1969, pag. 319-320)

32. Molti filosofi hanno visto nell'opera d'arte un'unità perfetta capace di suscitare in chi la osserva una esperienza totale dove il "fisico" e lo "psichico" sono fusi indissolubilmente e sono indistinguibili: l'intuizione estetica coincide con la sua espressione. Chi la pensa in questo modo non fa altro che seguire il pensiero di Benedetto Croce che considerava impossibile separare la forma, per noi l'atteggiamento estetico, dal contenuto, e quindi dall'esperienza vissuta.

Un tale modo di concepire l'estetica non consente, a nostro giudizio, di comprendere l'atteggiamento estetico. La nostra analisi, in termini di operazioni mentali, presuppone invece che si abbia un'esperienza estetica quando, come già detto, l'"atteggiamento estetico" si associa all'"esperienza vissuta" e alla "concretizzazione del concetto", cioè alla "fisicizzazione" della componente "psichica".

"esperienza vissuta" ^ "atteggiamento estetico" & "concretizzazione del concetto" = "esperienza estetica"

E' proprio come una correlazione espressa da una proposizione semplice come "il contadino ama la terra", oppure "la penna ama il calamaio". La prima è accettabile perchè riusciamo a confrontarla con l'"esperienza vissuta" senza contraddizioni, cosa che non accade con la seconda. Nella prima viene rispettata la subordinazione del "fisico" con lo "psichico" presente nell'esperienza vissuta, ciò che non avviene nella seconda: la penna non potrà mai essere psichica se non attraverso la "fantasia" e l'"allucinazione" che ci consentono il cinema e il teatro.

["il-contadino" ^ "psichico"]	["ama" ^ "esperienza"]	["la-terra" ^ "fisico"]
["la-penna" ^ "psichico"]	["ama" ^ "esperienza"]	["il-calamaio" ^ "fisico"]

Certo, ogni arte ha un proprio "oggetto fisico", identificato con una particolare "materia", considerata quella più adatta per quel tipo di esperienza estetica. Il materiale con cui viene realizzata l'opera appartiene alla comune esperienza. Solo che l'artista vede in quella particolare materia la possibilità di realizzare una particolare forma a cui conferire uno speciale ritmo, dando sfogo alla sua fantasia e costituendo così un nuovo oggetto in cui si concretizza l'esperienza estetica.

Naturalmente, non esiste una /materia/ fuori di noi di cui facciamo esperienza. Con la /materia/ (=s&SO) noi intendiamo semplicemente riferirci a quella che consideriamo la /sostanza/ della parte "fisica" dell'"esperienza vissuta" su cui intendiamo agire per trasformarla in un'"esperienza estetica". Proprio il fatto che sia una categoria mentale ci permette di applicarla alle più svariate situazioni: si parla infatti indifferentemente di "materia grigia" o di "materia d'esame".

Chi produce l'opera d'arte, quindi, non si limita ad un "atteggiamento estetico" nei confronti

dell'“esperienza vissuta”, ma opera in un crescendo che culmina nella completezza dell'opera, estendendo il confronto ai singoli componenti dell'“esperienza vissuta” (*stato psichico, emozioni e oggetto fisico*) che mette in relazione con i componenti dell'“atteggiamento estetico” (*ritmo, fantasia e forma*) e che traduce in una “concretizzazione del concetto”.

Chi si mette in atteggiamento estetico davanti ad una qualsiasi opera compirà le medesime operazioni. Potrà fermarsi alla forma e dire che il ritratto, ad esempio, non è per nulla somigliante. Oppure fermarsi alle emozioni. Si pensi alle illustrazioni della *Domenica del Corriere*, abili nello stuzzicare i sentimenti più forti. Ovviamente anche chi si ferma alla forma e all'emozione resta attratto da capolavori autentici, come *La Gioconda* di Leonardo, ma li ammira per ciò che hanno di “illustrativo”, di “verosimile”, di “elegante”, di “sensuale”. E così non riescono nemmeno a distinguere il vero dal falso.

In altre parole, sia l'artista che produce l'opera, sia chi la giudica esteticamente, parte da un'esperienza vissuta: la cosiddetta “materia” che per l'artista si manifesta con i colori, le parole, i suoni, il movimento del corpo, ecc.; e per chi giudica si presenta con il quadro, l'affresco, la chiesa, la poesia. In definitiva, chi si atteggia esteticamente subordina l'esperienza vissuta all'atteggiamento estetico giungendo a questo risultato gradualmente, per tentativi, con un *confronto tra i componenti dell'atteggiamento estetico – ritmo, fantasia e forma - e i componenti dell'esperienza vissuta – psichico, esperienza e fisico -, da un lato, e quelli della concretizzazione del concetto – concetto, allucinazione e concreto - dall'altro.*

33. I confronti da cui si origina l'esperienza estetica sono possibili, abbiamo detto, perché durante la creazione artistica gli elementi dell'esperienza vissuta – “oggetto fisico”, “emozioni” e “stato psichico” - vengono considerati dei “contenuti” da confrontare con gli elementi di cui è composto l'atteggiamento estetico - /forma/, /fantasia/ e /ritmo/ - considerati invece delle “forme”.

“Forma” e “contenuto” non sono il corrispettivo dell'idea e della realtà, dell'astratto e del concreto, ma sono due categorie che si possono applicare in momenti diversi alla stessa esperienza vissuta: dobbiamo essere consapevoli che /forma/ e /contenuto/ sono due categorie che possono essere applicate indifferentemente sia all'esperienza vissuta che all'atteggiamento estetico. Occorre quindi preliminarmente definire le operazioni corrispondenti a /forma/ e /contenuto/.

La definizione di /forma/ (=QL&v=g^SP) come “qualità spaziale”, l'abbiamo già data. Il /contenuto/, invece, è una “qualità” che contemporaneamente si presenta come “quantità”. Il contenuto di una bottiglia, se pensiamo al latte, è una qualità, ma se pensiamo che ce n'è un litro è contemporaneamente una quantità.

$$\text{/qualità/\&g} = \text{g}^{\wedge}\text{/quantità/} = \text{QL\&v} = \text{g}^{\wedge}\text{QN} = \text{/contenuto/}$$

Occorre una precisazione. Per /contenuto/ dell'opera d'arte qui non intendiamo il suo “soggetto”, il tema, l'argomento di cui tratta. Un'opera per essere estetica, a rigore, non ha bisogno di cercare il proprio “contenuto” in un particolare argomento, in un particolare tema. Tant'è vero che, come dimostra l'arte astratta, ci può essere arte senza un “soggetto” evidente. Qui con i significati di /forma/ e /contenuto/ intendiamo delle pure categorie mentali che possono essere applicate all'esperienza vissuta per arricchirla ma possono anche formare il nocciolo di un confronto tra i componenti dell'atteggiamento estetico, che assumono la funzione di /forma/ e i componenti dell'esperienza vissuta che si trasformano in /contenuto/.

Cominciamo dal confronto tra la componente “fisica”, “oggettiva”, dell'esperienza, dove sono presenti le nostre “percezioni” e le corrispondenti “rappresentazioni” e quindi: colori, linee, suoni, che sono come sappiamo la “materia” dell'esperienza.

$$\text{/forma/}^{\wedge}\text{/forma/\&v}\text{/contenuto/}\&v = \text{“oggetto fisico”} = \text{“forma formante”}$$

Con questo confronto, la componente “fisica” dell'esperienza diventa il /contenuto/ dell'“esperienza”, mentre la /forma/, cioè la sua “qualità spaziale”, viene considerata la /forma/ della stessa esperienza estetica. Si parla, in questi casi, di “arte come pura formatività”. E' questa la tesi di Luigi Pareyson, che riduce l'esperienza estetica ad un “puro formare per formare”: «L'operazione artistica è un processo di invenzione e produzione esercitato non per realizzare opere speculative o pratiche o altre che siano, ma solo per sé stesso: formare per formare, formare perseguendo unicamente la forma per sé stessa: *l'arte è pura formatività.*» (L. Pareyson, op. cit, pag. 23)

In realtà, la /forma/, come componente dell'atteggiamento estetico, non si presenta quasi mai come

semplice “forma”, ma quasi sempre arricchita, in modi particolari che definiamo talvolta *simmetria*, talvolta *proporzione*, e che possiamo sintetizzare dicendo che si presenta con un “equilibrio formale” che nell’opera bilancia, con la “dinamicità”, la “staticità” presente, in modo implicito, come abbiamo visto, nella /fantasia/.

/contrario/&v = gx”passare” = /dinamico/

v^/oggetto/ = “aver passato”xg = /statico/

CN&v = gxVV

v^OG = AVxg

34. «C’è una differenza fondamentale però tra proporzione e ritmo: la proporzione può esistere come meccanismo di astratti rapporti, può essere costruzione, schema; il ritmo, nelle sue cadenze, è sempre da intendere come vitalità (almeno nella concretezza plastica e pittorica); una statua può essere proporzionata perché ha rapporti equivalenti, ma risultare priva di vero ritmo perché fredda, senza vita; e d’altra parte ci può essere ritmo, vivissimo, senza proporzione, perché tutto è deformato o ripete le sue cadenze all’infinito». (Guido Ballo, *Occhio critico*, Longanesi, 1973, pag. 204).

Non dobbiamo assolutamente dimenticare che ciò che rende *estetica* l’esperienza vissuta è soprattutto il /ritmo/ che subordina a sé la /forma/, attraverso la /fantasia/. /Ritmo/ e /forma/ come componenti dell’atteggiamento estetico sono inscindibili, e mentre la /forma/ si confronta con la componente “fisica” dell’esperienza vissuta, il /ritmo/ si confronta con l’aspetto “psichico” di quella stessa esperienza.

/ritmo/^[/forma/∧/contenuto/]&“stato psichico” = “frammentazione ritmica”

Certo, il confronto principale è quello tra la componente “psichica”, la componente “soggettiva” dell’esperienza vissuta e il /ritmo/. Componente che è psichica perché è quella dove siamo “consapevoli delle nostre sensazioni” che stanno alla base della nostra psichicità (non per niente l’estetica viene dalla parola *aisthesis* che significa appunto *sensazione*). Non dobbiamo dimenticarci che /ritmo/ è anche una semplice categoria mentale che può essere applicata alle più svariate esperienze, facendo parte così di tutta la nostra vita: è ritmo il respiro, l’alternarsi del giorno e della notte, delle stagioni, dei nostri passi.

Questa categoria acquista però il valore di componente dell’esperienza estetica solo quando, attraverso la /fantasia/, si incontra con la /forma/. Entrambe sono indispensabili: senza /forma/ e senza /ritmo/ non c’è esperienza estetica; se ci fosse il solo /ritmo/, l’estetica non potrebbe mai esprimersi in un’opera e resterebbe nel platonico mondo delle idee. Se ci fosse solo la /forma/, mancherebbe quella “vitalità” che solo il ritmo sa dare all’opera d’arte.

Un esempio. Nel Rinascimento, è grazie alla /forma/, che si presenta soprattutto come proporzione, che noi ci rendiamo conto del /ritmo/ che, in questo caso si manifesta come una “misura” che ha il suo paradigma nell’“uomo”. In Piero della Francesca, ad esempio, questa misura si risolve in un /ritmo/ che si presenta non solo come un “equilibrio di volumi”, ma anche come un “equilibrio di colori”, mostrando così una grande /fantasia/.

Resta il fatto che in arte il /ritmo/, essendo un arricchimento dello stato psichico, è difficilmente definibile quando si astraie dalla forma. Per farlo dobbiamo rifarci alla forma, cercando nell’opera, se, ad esempio, è un quadro, dei tratti che definiscono regioni, volumi, spazi, ecc., che, diventando rettangoli, quadrilateri o cerchi, danno una “visione” del ritmo. Lo stesso avviene nella poesia, dove si cerca di esprimere il ritmo attraverso la metrica, la rima e, in genere, il suono delle parole. Associando spesso la poesia alla danza e al canto. In definitiva, si va alla ricerca di “tratti fisici” che definiscano il ritmo, proprio come l’orologio ci dà una “visione” del tempo.

Qui sorge la maggiore difficoltà per chi non è abituato all’analisi delle operazioni mentali: essendo il /ritmo/ la componente psicologica dell’atteggiamento estetico non può che attuarsi attraverso infinite “forme”: ad esempio, con il ritmo monotono e ossessivo sui tamburi dei selvaggi, ma anche dai segni che si ripetono senza fine in certe sculture negre, fino alle più complesse modulazioni ritmiche di Piero della Francesca, di Luca Cranach, di Borromini, di Boccioni, di Mirò, di Pollok.

C’è quindi una differenza fondamentale tra /ritmo/ e /forma/. La forma può esistere come un insieme di rapporti, può essere semplice costruzione, schema. Il ritmo, invece, in quanto componente psicologica deve essere inteso sempre come qualcosa che dà “vita” alla forma. Una statua, ad esempio, può essere proporzionata nella forma, ma risultare priva di un “vero” ritmo, perché fredda, senza “vita”. Come ci

può essere un ritmo pieno di vita in un'opera che dal punto di vista formale sembra senza forma. La proporzione, che consiste in un "rapporto tra diverse dimensioni", sembra esprimere al massimo grado la subordinazione della forma al ritmo attraverso la fantasia.

35. Un esempio di come il ritmo sia un fatto psicologico, che muta col mutare delle diverse epoche, è *La deposizione* di Giotto, dipinta tra il 1304 e il 1312. Alla fine del Trecento, Cennino Cennini scriveva di Giotto che «rimutò l'arte del dipingere di greco (leggi bizantino) in latino, e ridusse al moderno; et ebbe l'arte più compiuta che avesse mai nessuno». Ma nel Cinquecento, e soprattutto nel periodo barocco, fu considerato "inferiore". Nacque la convinzione che Giotto non «sapesse fare bene gli scorci» e che fosse troppo ingenuo. Solo dopo il Romanticismo, Giotto cominciò ad essere guardato con nuovo interesse.

E' facile ora comprendere come, nel guardare o nell'ascoltare un'opera d'arte, si possa passare da un giudizio banale ad un giudizio critico analizzando la /forma/ e il /ritmo/. Ma analizzare il "ritmo", vuol dire ricostruire il /processo/ nel tempo che ha portato l'artista a /reagire/ ad un certo /stimolo/. Analizzare la "forma" vuol dire invece comprendere il suo "modo di formare" che si esprime sempre, anche in chi crede di essere "informale", in un /contorno/ su di uno /sfondo/.

Queste considerazioni, che sembrano buttate lì e poco comprensibili, non nascono dal nulla, ma dalla solita galassia di significati che si associano a quello di /processo/ e di /forma/. Fondamentale per capire il /processo/ che sta alla base del /ritmo/ e per capire la /forma/, è quell'insieme di significati, che Vaccarino chiama *sillogismo*. Il sillogismo è, in un certo senso, un *percorso* logico. Esaminiamo il caso del /processo/: si parte da uno /stimolo/, di cui ci interessa soprattutto la /provenienza/ in rapporto a ciò che "è stato fatto", per arrivare così al /processo/ vero e proprio, e poi, con un /riflesso/, "agire" per avere una /reazione/.

(premesse)	/stimolo/	-sub->	/reazione/
(termini medi)	"aver fatto" _ _ /provenienza/		/riflesso/ _ _ "agire"
(conclusioni)	"iniziare" _ _ /PROCESSO/		_ _ "aver finito"

Vi ricordate che il treno dell'associazione è come se fossero due vagoni tirati una locomotiva? Ebbene, il sillogismo è un treno composto di tanti treni. In altre parole, è un insieme di associazioni - quattro per la precisione - per cui si parte dalla *premessa* di sinistra e, attraverso i *termini medi* e la *conclusione* si arriva a quella di destra. Con il tempo è possibile saltare i termini medi e la conclusione e passare da una premessa all'altra: ad uno /stimolo/ segue automaticamente una /reazione/" che realizza quel certo /processo/ senza bisogno di indagare quale sia la /provenienza/ e come "agire" di /riflesso/.

Il sillogismo, in questo secondo caso, ci mostra un altro modo di operare, quello caratteristico dell'*automatismo*. Se le prime volte è necessario fare tutta la trafila di significati dopo un po', per *abitudine*, si passa *automaticamente* dallo /stimolo/ alla /reazione/ saltando la provenienza del processo e il conseguente riflesso. Pensate a chi impara a guidare la macchina: le prime volte dovrà stare attento alle singole operazioni. Ma dopo un po' di tempo diverranno automatiche: il processo verrà realizzato passando direttamente dallo stimolo alla reazione.

Se ora torniamo alla nostra esperienza estetica, e ci ricordiamo che il /processo/ è il nocciolo del /ritmo/, allora troviamo che tra gli "stimoli" dell'artista ci sarà soprattutto la /provenienza/ da ciò che è "stato già fatto": e quindi non solo le opere che l'artista stesso ha "già fatto", ma anche quelle che trova "già fatte" dagli altri e che costituiscono l'ambiente culturale in cui agisce.

36. Altrettanto importante, per le conseguenze che ne scaturiscono, è esaminare le frequentazioni logiche della "forma", esaminare cioè il sillogismo che ha come conclusione la /forma/ e quali automatismi generi. Questo sillogismo ha come premesse i significati corrispondenti a /solo/ e /contraddittorio/, come termini medi quelli corrispondenti a /contorno/ e a /sfondo/, e come conclusione la /forma/.

(premesse)	/solo/	-sub->	/contraddittorio/
(termini medi)	"aver ripetuto" _ _ /contorno/		/sfondo/ _ _ "contro"
(conclusione)	"qua" _ _ /FORMA/		_ _ "aver qualificato"

Spieghiamoci. Un “oggetto fisico”, in quanto tale, è sempre caratterizzato da una /forma/ e quindi da un /contorno/ su uno /sfondo/. Il /contorno/ ha la funzione di ridurre la forma ad una cosa /sola/. In altre parole, dal fatto che il contorno ha la funzione di delimitare quelle parti del campo visivo a cui attribuire la forma stessa ne conseguono due cose. Una, che, dopo essere stata definita - ad esempio, come una mela sul tavolo - può essere “ripetuta” - più grande o più piccola - senza mutarsi in altro. Due: la forma viene sempre individuata “in un certo posto”, definito, nel nostro caso dall’avverbio “qua”.

L’“oggetto”, la “cosa fisica”, inoltre, nell’acquistare una “forma”, si “qualifica”, cioè si presenta come qualcosa su uno /sfondo/. Lo “sfondo”, in quanto è il “contrario” del “contorno”, si presenta, rispetto alla forma come qualcosa di /contraddittorio/. Cosa vuol dire che il contorno e lo sfondo sono contraddittori? Lo dicono i logici sin dai tempi di Aristotele: vuol dire che se il contorno è una “forma”, lo sfondo non può che essere una “non forma”. Infatti, quando affermiamo qualcosa di “contraddittorio”, ce lo dice sempre Aristotele, ma lo ripete continuamente Vaccarino, non facciamo altro che “disfare ciò che è stato fatto”. Conclusione: se l’oggetto è contraddistinto da una “forma”, lo sfondo sarà contraddistinto da una “non forma”.

In altre parole, ciò che vediamo è confuso (che è poi una “contraddizione visiva”) quando non è possibile riconoscerne la forma rispetto allo sfondo, ma anche quando, nella sua “forma non definita”, non si presenta come un /solo/ oggetto. State guidando la macchina e vedete “qualcosa” di nero che attraversa la strada. Inizialmente non sapete cosa pensare: è un gatto o un sacco della spazzatura spostato dal vento? Dapprima pensate ad un “gatto”, poi vi accorgete che è un “sacco della spazzatura”. Per non essere contraddittorio deve essere un oggetto “solo”.

Certo l’apprendimento, cioè l’uso costante del sillogismo, ci porterà a considerare l’oggetto fisico come una cosa /sola/ e non /contraddittoria/, ma solo dopo che ne abbiamo definito il /contorno/ rispetto ad uno /sfondo/ e quindi con la sua particolare /forma/. Quando ciò non è possibile, quando la forma è “ambigua”, e quindi /contraddittoria/, scatta automaticamente la subordinazione di questo significato a quello di /solo/: per sanare la contraddittorietà occorre allora trasformare ciò che era forma in sfondo e viceversa. Questa subordinazione emerge con evidenza nelle cosiddette figure alternate dove non è possibile vederle entrambe, ma sempre e soltanto una figura /sola/.

Si prendano, ad esempio, i cosiddetti “oggetti impossibili” di Penrose. «Osservandoli, dice Kanizsa, si ha un’impressione di paradossalità, ma la impossibilità non riguarda la percezione: infatti le figure si vedono. Quello che è impossibile è pensarle realizzate nello spazio tridimensionale rispettando la logica della geometria. Perciò il loro giusto nome dovrebbe essere ‘figure impensabili.» (*Grammatica del vedere*, Il Mulino, 1980, pag. 111) Ma allora sono, come diciamo noi, figure /contraddittorie/.

37. Dalle cose dette, viene spontanea una domanda: la capacità di “staccare” una figura dallo sfondo “nasce” con l’uomo, oppure la si “apprende”, facendo esperienze? Dall’esame del sillogismo che ha come conclusione la “forma”, sappiamo che prima si apprende a staccarla dallo sfondo, e poi diventa automatica.

Eppure ci sono artisti che vogliono confonderci le idee dicendoci che le loro opere sono *informali*. Ne sono un esempio gli artisti della cosiddetta *action painting* - “pittura d’azione” (ecco l’“agire” presente nel sillogismo - come componente inconsapevole - nel /processo/). Jackson Pollock, ad esempio, affidava a barattoli di pittura bucati e appesi a ondeggiare a un filo l’esecuzione delle sue opere. Un altro “informale” è Alberto Burri, che, invece, componeva le sue opere usando materiali poveri di varia natura: dai semplici sacchi di iuta ai fogli di cellophane, passando attraverso i legni bruciati o le lamiere saldate.

Questi artisti si considerano *informali* proprio per opporsi ai precedenti artisti e alle cosiddette “belle forme”. Sanno che “forma” e “non forma” si contraddicono, ma non sanno che /forma/ è una categoria mentale, e la “concretizzano” in oggetti riconoscibili. Non si accorgono che la /forma/ può essere applicata o meno alla componente fisica dell’esperienza vissuta. Lo è sicuramente nell’atteggiamento estetico dove la “forma”, assieme al “ritmo”, è un componente indispensabile.

Non abbiamo dubbi che abbiano una “forma” - in senso categoriale - i quadri, ad esempio, di Paul Klee o di Vasilij Kandinskij, ma non abbiamo dubbi che ce l’abbiano anche quelli di Jackson Pollock e di Alberto Burri, come non abbiamo dubbi neanche per le “composizioni geometriche” di Piet Mondrian.

Infatti quando si chiede di definire cosa si intende per “informale” – o meglio, cosa intendono loro o i loro critici - ne viene fuori che la loro pittura è dovuta al “caso” o che è il prodotto di un “atto”, significati che, tra l’altro, non vanno molto d’accordo essendo uno il contrario dell’altro.

[/effetto/∧/programma/] = /caso/

[/scopo/∧/causa/] = /atto/

Parliamo di “caso” quando un fatto lo si considera già avvenuto, come qualcosa che ha già avuto un “effetto”, e questo “effetto” lo consideriamo come se fosse “programmato”: insomma, si spiega ciò che sta accadendo come se fosse già accaduto. Un ragionamento totalmente diverso è, invece, alla base dell’“atto”: con questo termine si ha la pretesa di spiegare la “causa” di ciò che sta accadendo, con uno “scopo” che è stato già raggiunto. Se la ghianda è una quercia in potenza, la quercia è una ghianda in atto. Ma, dal punto di vista scientifico, né il /caso/, né l’/atto/ ci aiutano a spiegare le differenze riscontrate. Per farlo, come abbiamo detto, ci vuole la /legge finalistica/ e la /legge deterministica/.

Per tornare agli artisti “informali”, costoro, non avendo la consapevolezza che la “forma” è una categoria mentale, e che l’atteggiamento estetico è “forma, ritmo e fantasia”, ma avendo più o meno consapevolezza che la “forma” contraddice la “non forma”, cercano di svincolarsi appellandosi al “caso” o all’“atto”. A noi non resta che goderci le loro opere, che hanno ritmo, forma e fantasia.

38. Forma e ritmo sono i componenti fondamentali dell’atteggiamento estetico, ma non bisogna dimenticare che la /forma/ è subordinata al /ritmo/. Proprio *La deposizione* di Giotto ci mostra quanto sia difficile comprendere la subordinazione della “forma fisica” al “ritmo psichico”. «Qual’è il punto di vista da cui bisogna guardarla? - ci ricorda Guido Ballo nel suo *Occhio critico* - Non basta, come si fa di solito, una semplice visita a questa cappella? Per un giudizio critico non è certo sufficiente: uno sta davanti all’affresco e, come già accaduto altre volte, lo ammira, sì, perché il nome di Giotto è famoso, ma “quello scorcio di quella figura in primo piano, che sembra un blocco, non è naturale, la figura è indurita: lo scorcio è difettoso”. Oppure: “Sì, va bene, ma che altro colore i senesi, più bello!” Sono falsi giudizi, che si ripetono tra tanti altri, come frasi fatte.»

E qui interviene l’analisi di tutto il /processo/. «Bisogna accostarsi a tutta l’arte di Giotto, alla sua personalità, ambientarla nel tempo, conoscerla nelle ricerche fondamentali; guardando l’affresco, considerarlo come momento culminante di tutto un ciclo, vederne la resa espressiva attraverso i mezzi della visibilità - che sono per noi gli arricchimenti della forma – e quindi della composizione, del ritmo».

«Firenze, dove Giotto vive, pur essendo agitata da lotte interne, è in ascesa; sorgono nuove costruzioni, con nuove iniziative; l’economia spinge i commerci, le industrie artigianali e quindi, indirettamente, anche le arti. In questo clima acceso la cultura si rinnova (...) e quindi anche la concezione dello spazio cambia: non è più a due dimensioni, simbolo di un infinito al di sopra dell’uomo: ma spazio vissuto con l’esperienza di ogni giorno». (Guido Ballo, *L’occhio critico*, Longanesi, pag. 111)

Conclusione. Occorre prendere atto che, per un giudizio critico su qualsiasi opera, l’applicazione dell’atteggiamento estetico all’esperienza vissuta non basta. Per un giudizio critico è necessario che l’atteggiamento estetico sia accompagnato da un esame della *cultura estetica* (la /provenienza/ che precede il /processo/) in cui vive l’artista. Nell’ambito cioè dei rapporti estetici – che si manifestano nelle opere create – e degli impegni estetici a cui l’artista è legato e da cui cerca di emanciparsi. Tutto ciò significa che occorre passare da un esame dell’“esperienza estetica” ad un’indagine sul “linguaggio estetico”. Per giudicare un’opera d’arte, forme, ritmi ed emozioni, filtrati dalla fantasia non bastano. Occorre vedere nell’opera un “segno” a cui attribuire un “significato”. Ma con ciò siamo entrati nell’ambito dei cosiddetti *linguaggi dell’arte*.

39. Non dobbiamo dimenticare, però, che /ritmo/ e /forma/ diventano gli elementi fondamentali dell’atteggiamento estetico grazie alla /fantasia/ che, oltre al compito di subordinare la /forma/ al /ritmo/, si confronta con l’“emozione” e genera l’emozione estetica.

/fantasia/∧[/forma/∧/contenuto/]&^“emozioni” = “emozione estetica”

«L’opera d’arte – ci ricorda John Dewey – sorge quando si vuol dare espressione a una *qualità estetica*

che si manifesta in un'esperienza. L'espressione è l'estrinsecazione dell'esperienza vissuta con una qualità estetica. In questo senso, le emozioni, invece di restare fatti interiori diventano mezzi espressivi verso l'esterno. Ma contrariamente all'espressione normale delle emozioni, l'espressione attraverso l'opera d'arte produce un surplus: produce anche un oggetto particolare che chiameremo "emozione artistica", diversa e aggiunta rispetto all'emozione originaria». (*Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, 2008)

Emozioni e stato psichico, insieme, generano quello "stato d'animo" che quando si confronta con la /fantasia/ fornisce al /ritmo/, che, come /processo/ ha nello /stimolo/ la sua premessa, quell'impulso che, generalmente, viene definito "impulso (o stimolo) creativo".

$$(\text{/ritmo/}^{\wedge}\text{/fantasia/})^{\wedge}\text{/forma/\text{\textcircled{v}}/contenuto/]} \& (\text{"stato psichico"}^{\wedge}\text{"emozioni"})$$

$$\text{"stimolo creativo"}^{\wedge}\text{/forma/\text{\textcircled{v}}/contenuto/]} \& \text{"stato d'animo"}$$

Michelangelo lavorò ben quattro anni per portare a termine il ciclo di affreschi per la Cappella Sistina, e per la maggior parte del tempo dovette dipingere stano supino, con suo grande disagio e con inguaribile danno alla salute. Una tenacia così grande dimostra quanto sia potente nell'artista lo *stimolo alla creazione* e quanto quasi sempre tale stimolo sia necessario all'artista per esplicare le abilità che possiede.

Spesso ci si domanda se questa abilità sia innata o acquisita: naturalmente, nessuno nasce con tali doti artistiche da poter fare a meno dell'educazione delle proprie capacità, ma è altrettanto ovvio che il solo addestramento non basta a fare di un uomo un artista. In conclusione, per tutti gli artisti l'istruzione professionale e la capacità di usare la fantasia per subordinare una forma ad un ritmo sono condizioni essenziali. Con la /fantasia/, in definitiva, cerchiamo di dare una particolare "forma fisica" alle nostre "emozioni" con cui appunto la "fantasia" si confronta. Le emozioni fungono da "stimolo" e la fantasia "reagisce".

40. Abbiamo ora tutti gli elementi per rispondere alla domanda più importante: ma perché *La deposizione* di Giotto ci sembra così bella? Per il semplice motivo che i tre confronti: l'"oggetto fisico" con la "forma", l'"emozione" con la "fantasia", e lo "stato psichico" con il "ritmo", trovano una *sintesi* nel *conformarsi dell'esperienza vissuta all'atteggiamento estetico* che si *concretizza* in un'opera d'arte:

$$\text{"esperienza vissuta"}^{\wedge}\text{"atteggiamento estetico"} \& \text{"concretizzazione del concetto"} = \text{"esperienza estetica"}$$

Ma facciamo anche qualcosa di più. Definiamo /bella/ un'esperienza estetica che soddisfa *in modo positivo* (=g^{pro}=QL&OP) all'associazione dell'"atteggiamento estetico" con l'"esperienza vissuta" e con la sua "concretizzazione". Questo modo positivo noi lo esprimiamo dicendo che l'esperienza estetica ci dà "una sensazione di /piacere/ (=OB&OP=vxpro)". Si ha così l'esperienza del bello.

$$\text{"esperienza estetica"}^{\wedge}\text{/piacere/} = \text{"esperienza del bello"}$$

Sarà /brutta/ invece quell'esperienza estetica che non soddisfa l'atteggiamento estetico e la sua concretizzazione.

$$\text{"esperienza estetica"}^{\wedge}\text{/dolore/} = \text{"esperienza del brutto"}$$

Molto probabilmente le semplici parole "bello" e "brutto", usate nel linguaggio quotidiano, sono legate al solo "atteggiamento estetico" o forse solo al /ritmo/ - come propongono Ceccato e Vaccarino - che si presenta come fonte di /piacere/ o di /dolore/ estetico. Per capirci, è un po' come la differenza tra il dire che "si ha caldo", qui e ora, e il dire che l'anno scorso "faceva caldo". Nel primo c'è tutta l'esperienza del caldo, nel secondo solo il "ricordo" (=OPxOP).

$$\text{"atteggiamento estetico"}^{\wedge}\text{/piacere/} = \text{/bello/} \quad \text{"atteggiamento estetico"}^{\wedge}\text{/dolore/} = \text{/brutto/}$$

Esiste, naturalmente, un bello che privilegia la forma e che trascura il ritmo. Chi si ferma solo alla forma e alle emozioni e non considera il ritmo, o lo considera marginale, accetta immagini false, come la classica veduta del lago che si compra al mercato rionale o l'immaginetta che ti danno quando fai la comunione con un Gesù bambino "ariano" stucchevole nella sua banalità.

A costoro basta la verosimiglianza, dovuta al facile effetto prospettico, alla bellezza stereotipata, non si bada al "ritmo", non si assapora il "processo nel tempo" che ha guidato l'artista, cioè al suo "modo di frammentare", si bada solo al processo che ha portato l'artista a quella particolare "forma". Non ci si

accorge che tutto è come una frase fatta. Il valore di un'innovazione artistica consiste, invece, nella capacità di un artista di richiamare la nostra attenzione su *ritmi nuovi* attraverso *forme nuove* che va escogitando la *fantasia*. Molte innovazioni si presentano come violazioni da parte dell'artista di forme e ritmi, ma questo apparente disordine ha valore come arte in quanto esso può accordarsi col caos che l'artista vede nella vita.

In conclusione, possiamo dire che quando il /ritmo/ trova la sua particolare /forma/, quando il "ritmo" diventa "modo di formare", nasce lo /stile/. Il ritmo, in quanto "contenuto" dell'opera, diventa "modo di formare", mentre la "forma" diventa la "qualità spaziale" che permette di esprimere attraverso l'opera il ritmo cercato.

$$/ritmo/^{[/contenuto/ \wedge /forma/]} \& /forma/ = /stile/$$

«Stile è infatti l'irripetibile e personalissimo *modo di formare* tenuto da un autore in una o in tutte le sue opere, e stile è anche il modo di formare che apparenta fra loro le opere di autori diversi o di diverse epoche: nel primo caso è qualcosa di personale e inimitabile, nel secondo qualcosa di sovraperonale e comune».

«L'artista in cerca del proprio stile lo tenta formando: ecco le prime opere, in cui il modo di formare non è ancora spiritualità *fattasi* stile, ma spiritualità che *adopera* uno stile ereditato o imitato, e allora v'è uno sfasamento fra spiritualità e modo di formare, perché la prima è povera e immatura, e ha bisogno di definirsi e chiarirsi per poter aspirare a una vocazione formale, e intanto si esercita in uno stile accolto dall'esterno, sino al momento in cui, chiaritasi nel proprio carattere, si cercherà il proprio stile, e, anzi, i processi andranno di pari passo, quello con cui la spiritualità si chiarisce a sé stessa e quello con cui essa definisce e realizza la propria vocazione formale.» (Pareyson, *Estetica*, Sansoni, 1974, pag. 33 e 34)

Ci si deve ovviamente liberare dall'errore dovuto alla mancata consapevolezza delle operazioni mentali compiute, in cui cade anche il Pareyson, errore che lo porta a credere che la "spiritualità" sia qualcosa di "dato", cioè qualcosa che preesiste al "formare" dell'artista, e non si rende conto che non è altro che l'aspetto "psichico" dell'esperienza vissuta.

41. L'atteggiamento magico, dicevamo, cerca la soluzione agli "accidenti" della vita nella /natura/. Infatti, quando gli uomini cominciarono a dipingere e a incidere la pietra per rappresentare animali e uomini, lo *scopo* principale fu quasi certamente quello di fare della *magia*: essi credevano, o almeno, così riteniamo, che gli oggetti che "creavano" contenessero poteri nascosti in grado di dominare gli eventi naturali. In questo modo, un cacciatore, che disegnava un cervo era convinto di ottenere un potere speciale sul cervo.

Attorno a questi primi dipinti, disegni e graffiti si svilupparono, probabilmente, una serie ripetuta di gesti e parole che venivano espressi in determinate occasioni, diventando così un *rituale*. Insieme, magia e rituale diedero all'uomo il primo impulso a quell'estremo perfezionamento dell'uso della voce, del corpo e della mano, a quel "distacco dal quotidiano" - che è l'atteggiamento estetico - che ebbe come conseguenza ciò che noi oggi chiamiamo *arte*.

Come questi progenitori, ancora oggi, il fine dell'artista, è sempre quello di *esprimere e comunicare le proprie idee e le proprie emozioni organizzando i materiali a sua disposizione in forme, che noi possiamo ammirare, e con ritmi che ci fanno sentire il piacere dell'opera d'arte*.

Da tutto ciò deduciamo che, presumibilmente, il significato di /arte/ è quello, appunto, di un'opera/ in cui si concretizza l'azione di un /soggetto/ o meglio di una "persona". Una "persona", infatti, è qualcosa di più di un "soggetto", è un /soggetto/ che si fa "sostanza". L'"opera del soggetto" nasce quindi - è la solita bicicletta - come "conseguenza di un distacco" dal quotidiano - dall'esperienza vissuta - "distacco" dovuto all'applicazione dell'atteggiamento estetico.

$$/conseguenza/xv \text{ -sub-} | \quad vx \text{distacco} \quad \text{-sub-} | \quad vx \text{persona} = /arte/$$

$$(OP\&s)xv=(vxAC)xv \quad vx(ACxv=s\&AS) \quad vx(s\&SG) = OP\&SG$$

Come si può vedere l'analisi della parola /arte/, o meglio, l'analisi del significato di /arte/, ci consente di mettere in luce alcune delle spiegazioni "filosofiche" che sono state date sull'arte:

- la “persona” (=s&SB), in quanto “sostanza del soggetto”, ci aiuta a capire cosa vogliono dire coloro che definiscono l’arte come “spiritualità”, che la considerano quindi qualcosa di *ineffabile*;

- il “distacco” (=ACxv=s&AS), ci aiuta a comprendere perché l’arte è vista come “creazione”. Pensate ai romantici: l’artista è un *genio* che crea dal “nulla” opere immortali: l’archetipo è Beethoven;

- la “conseguenza” (OP&s=vxAC), ci porta a vedere l’“opera” come qualcosa di “accidentale”, e così pone l’arte in rapporto alla sua finalità: dalla magia, all’arte come strumento educativo, all’arte per l’arte.

Oggi distinguiamo l’artista dall’artigiano. Ma fino alla metà del XIX secolo artista e artigiano si confondevano. L’ideatore di un oggetto si dedicava in genere anche alla sua realizzazione artistica. L’“artista” quindi era, ed è, colui che è “qualificato” per produrre opere d’“arte”. Mentre l’artigiano non è altro che l’artista che cerca di realizzare “un’opera arte”.

$$QL&(OP&SB) = \text{“art-ista”} \qquad (OP&SB)^(OP^SB) = \text{“art-igiano”}$$

dove: OP&SB = /arte/

e dove: $QL&K = \text{“morfema -ista”} \qquad K^(OP^SB) = \text{operaxv} = \text{“morfema -igiano”}$

42. Da ultimo, resta da chiarire un fatto fondamentale che accompagna l’esperienza estetica: il “riso” e il “pianto”. Per capirlo dobbiamo tornare alle definizioni operative di questi due significati che hanno origine dalle *protoemozioni* che sono, come abbiamo visto, un arricchimento del “subordinatore psico-fisico” (=SBxOB). In questo caso a noi interessano in particolare le due protoemozioni che si manifestano con le parole “lieto” e “triste”.

$$/sentimento/x/piacere/ = /lieto/ \qquad /sentimento/x/dolore/ = /triste/$$

Emozioni più complesse si ottengono da queste due caegorie con gli arricchimenti di partenza del “soggetto” (/riflesso/, /comportamento/, /impressione/, /espressione/, /atteggiamento/ e /sentimento/). E’ un ritornare da capo utilizzando le protoemozioni anche in modo /debole/ o /forte/. Le due particolari emozioni del /riso/ e del /pianto/ saranno allora un /riflesso/ delle due protoemozioni corrispondenti a /lieto/ e /triste/.

$$/riflesso/^(/sentimento/x/piacere/)&/debole/ = /riflesso/^(lieto/&/debole/ = /sorriso/$$

$$/riflesso/^(/sentimento/x/piacere/)&/forte/ = /riflesso/^(lieto/&/forte/ = /riso/$$

$$/riflesso/^(/sentimento/x/dolore/)&/debole/ = /riflesso/^(triste/&/debole/ = /frignare/$$

$$/riflesso/^(/sentimento/x/dolore/)&/forte/ = /riflesso/^(triste/&/forte/ = /pianto/$$

Chiediamoci ora come dall’esperienza estetica possa nascere il /riso/ e il /pianto/. Per capirlo dobbiamo rifarci ai due componenti che associati dalla /fantasia/ generano l’esperienza estetica: il /ritmo/, che è la componente fondamentale dell’atteggiamento estetico, e che si manifesta come un “/processo/ nel tempo”; e la /forma/ che è una “qualità spaziale”.

Il riso e il pianto, essendo due automatismi non possono che manifestarsi come la conseguenza dell’applicazione di un subordinatore. I subordinatori come abbiamo visto in più di una occasione sono categorie pure i cui componenti sono tutti - o in parte - coincidenti con le premesse dei sillogismi. Nel nostro caso, per trovare questo subordinatore dovremo partire dalle premesse del /processo/ e della /forma/.

(premesse) $(OPxv) = /stimolo/ -sub-> (vxSB) = /reazione/ \qquad (DLxv) = /solo/ -sub-> (gxCN) = /contraddittorio/$

(termini medi) aver fatto _|_ /provenienza/ /riflesso/ _|_ agire \qquad aver ripetuto _|_ /contorno/ /sfondo/ _|_ “contro”

(conclusioni) \qquad iniziare _|_ /PROCESSO/ _|_ aver finito \qquad qua _|_ /FORMA/ _|_ aver qualificato

Per ottenere un subordinatore che contenga le premesse del /processo/ e della /forma/ occorre combinare /stimolo/ (=OPxv) con /contraddittorio/ (=gxDL). Si ottiene così un subordinatore composto da tre categorie elementari che possono essere associate in due modi ottenendo due subordinatori diversi ma più semplici: quello “esclamativo” [= (OPxOB)xCN = /esclamativo/xCN] e quello “percettivo” [= OPx(OBxCN) = OPx/percezione/]

(subordinatore riso-pianto) $(OPxOB)xCN = (OPxv)x(gxCN) = OPxOBxCN = OPx(OBxCN)$

(composto dal) “subordinatore esclamativo”xCN

(e dal) OPx“subordinatore percettivo”

In termini di bicletta siamo di fronte ad un tandem con due guidatori: “OPxOB”, che corrisponde al “subordinatore esclamativo” e “OBxCN” che corrisponde, costitutivamente, cioè come forma, alla /percezione/ e che, come contenuto, possiamo definire come il “subordinatore percettivo”. Il subordinatore percettivo permettere di svolgere la “funzione percettiva” che consente, appunto, di “percepire” i “presenziati” “P” [=P^(OBxCN)=P^/percepito/], che sono un insieme di “presenziati P_{Ke}” correlati tra di loro:

$$P_1 = P_{Ke} \wedge P_{CR} \& [P_{Ke} \wedge P_{CR} \& (P_{Ke} \wedge P_{CR} \& P_{Ke})]$$

$$P_2 = [(P_{Ke} \wedge P_{CR} \& P_{Ke}) \wedge P_{CR} \& P_{Ke}] \& P_{CR} \& P_{Ke}$$

$$P_3 = [P_{Ke} \wedge P_{CR} \& (P_{Ke} \wedge P_{CR} \& P_{Ke})] \& P_{CR} \& P_{Ke} \quad \} \Rightarrow \{P_1 \wedge CR \& [P_2 \wedge CR \& (P_3 \wedge CR \& P_4)]\} \dots \Rightarrow “P”^{\wedge} /percepito/$$

$$P_4 = \dots\dots\dots$$

dove ogni P_{Ke} è il risultato della frammentazione in tanti “presenziati” “p” (=p₁, p₂...p_n) effettuata grazie alle categorie atomiche (=K_a, che può corrispondere a “v” a “s” e a “g”).

$$(p_1 \wedge K_a) \times (p_2 \wedge K_a) \dots (p_n \wedge K_a) \times (K_a \& p_n) \times (k_a \& p_n) \dots (k_a \& p_2) \times (k_a \& p_1) = P_{Ke}$$

Alcune considerazioni di metodo. Le due categorie atomiche centrali si combinano formando una categoria elementare di combinazione (=K_{a1}xK_a = Ke) che si “sgancia” dai presenziati e consente di formare le categorie elementari di combinazione. Per associazione vengono costituiti le corrispondenti categorie di metamorfizzazione e inserimento. Nasce così tutto il sistema elementare come categorie pure.

$$K_{a1} \times K_{a2} = Ke_1 \quad \text{-associa-} \rightarrow \quad K_{a1} \wedge K_{a2} = Ke_2 \quad \text{-con-} \quad K_{a1} \& K_{a2} = Ke_3$$

$$s \times s = PL = /plurale/ \quad \text{-associa-} \rightarrow \quad s \wedge s = SU = /sostanza/ \quad \text{-con-} \quad s \& s = AC = /accidente/$$

Il presenziato P_{CR} consente di correlare i vari P_{Ke}. Il presenziato “P” sintesi di tutte queste operazioni di frammentazione, funge da “organo” nello svolgimento della funzione “percezione”: P^(OBxCN).

43. La complessità di questo subordinatore ci consiglia di esaminarlo nei suoi due componenti. Cominciamo dal “subordinatore esclamativo” che ha la caratteristica di scatenare il pianto o il riso. Componenti fondamentali del pianto e del riso sono, come abbiamo visto, il /riflesso/ ed il /sentimento/. Piangere e ridere sono due particolari modi di “emozionarci” che chiamiamo anche “commuoverci” e che si esprime – inconsapevolmente – attraverso il *subordinatore esclamativo*.

Il “subordinatore esclamativo” - che Vaccarino definisce *esclamativo/vocativo* (e quel vocativo dovrebbe già metterci sull'avviso che questo subordinatore deve avere qualcosa a che fare con l'estetica) - corrisponde ad un’“opera che si oggettiva” (=OPxOB); appartiene, in altre parole, a quella famiglia di subordinatori di cui fa parte: l’“imperativo” (=SBxDL), cioè, il “doppio soggetto”: la “voce della coscienza” e il “soggetto a cui (questa voce) si rivolge”; l’“interrogativo” (=PLxOB), cioè, la “pluralità di oggetti” verso i quali si manifestamo i /dubbi/ dell’attenzione/; e infine le “virgolette” (=SBxCN), cioè, il “soggetto che ci sta contro” di cui si riportano le esatte parole o la parola che si vuole definire come estranea al contesto.

$$\begin{array}{ll} OPxOB = \text{“esclamativo-vocativo”} & SBxDL = \text{“imperativo”} \\ PLxOB = \text{“interrogativo”} & SBxCN = \text{“virgolette”} \end{array}$$

Il meccanismo da cui nasce il riso e il pianto è complesso e ha al suo inizio il senso di “stupore”, di “meraviglia” che proviamo a causa del confronto tra esperienza estetica e esperienza vissuta. Chi assiste ad una rappresentazione, che può essere comica o drammatica, sente che l’esperienza estetica è diversa dall’esperienza vissuta e si chiede quale “senso” abbia questa differenza. Chiedersi quale sia il /senso/ di una “cosa” significa fare un confronto: nel nostro caso, un confronto tra l’“esperienza estetica”, in cui è presente il /ritmo/, e l’“esperienza vissuta” con le sue “emozioni”. In altre parole, l’“esperienza vissuta” diventa un /simbolo/ a cui cerchiamo di dare un /senso/, e quel senso è l’“esperienza estetica”.

$$\text{“esperienza estetica”}^{\wedge} [/senso/ \oslash /simbolo/] \& \text{“esperienza vissuta”}$$

Così facendo cerchiamo di sanare la differenza tra l’“esperienza vissuta”, considerata una “particolare esperienza”, una esperienza “diversa” dal solito, capace di darci una “particolare emozione”, e

l'“esperienza estetica” che però non ci emoziona. Saniamo la differenza vedendo nell'esperienza estetica un /senso/ da riferire al /simbolo/ diverso che trovo nell'esperienza vissuta. In altre parole, ci chiediamo che “senso” abbia l'esperienza estetica che stiamo vivendo se confrontata con l'esperienza vissuta rappresentata, ad esempio, nel quadro o sulla scena. Poiché riferire un /simbolo/ ad un /senso/ vuol dire creare una /metafora/, ecco che saniamo una differenza facendo diventare l'esperienza estetica una “metafora” dell'esperienza vissuta.

“esperienza estetica”[^]/metafora/&“esperienza vissuta”

Se questo è l'aspetto semantico all'origine del drammatico e del comico, l'aspetto pragmatico, invece, nasce dal “senso di stupore” che, dicevamo, si esprime attraverso il *subordinatore esclamativo* (=OPxOB) che subordina, appunto, l'esperienza estetica – in quanto /opera/ (=OP) – all'esperienza vissuta – in quanto “oggetto” (=OB) dell'emozione.

“esperienza estetica”[^](OPxOB)&“esperienza vissuta”

Il “subordinatore esclamativo” quindi agisce mettendo in comunicazione l'esperienza “estetica” con quella “vissuta” attraverso le premesse di due sillogismi, premesse che sono costitutive del subordinatore stesso.

/stimolo/xg -sub-> /reazione/xg = vx/correlatore subordinante/ -sub-> vx/correlatore subordinato/ = OPxOB

In definitiva, il subordinatore esclamativo ha la proprietà di “mettere” in comunicazione, grazie ai due sillogismi che hanno come conclusione il /processo/ e il /mettere/, l'esperienza estetica con l'esperienza vissuta.

Il sillogismo che ha come premesse lo /stimolo/ e la /reazione/, e come conclusione il /processo/, ha come termine medio il /riflesso/ che, come abbiamo visto, è una componente fondamentale del riso e del pianto. Il sillogismo invece che ha come premesse il /subordinatore implicito/ cioè il /correlatore subordinante/ e quello /subordinato/ - che usiamo per dire, ad esempio, “chi dorme non piglia pesci” - e come conclusione il /mettere/, ha come termine medio il /sentimento/ che, lo abbiamo visto, è, assieme al /riflesso/ un componente fondamentale del riso e del pianto.

In altre parole, il “subordinatore esclamativo” (=OPxOB), “stimolato” dall'esperienza estetica mette in relazione il /riflesso/ con il /sentimento/ che nasce dall'esperienza vissuta, e finisce con l'avere come “reazione” il riso e il pianto.

/riflesso/[^](/sentimento/x/piacere/)&/forte/ = /riflesso/[^]/lieto/&/forte/ = /riso/

/riflesso/[^](/sentimento/x/dolore/)&/forte/ = /riflesso/[^]/triste/&/forte/ = /pianto/

44. Vediamo ora di analizzare in dettaglio il processo da cui nascono il riso e il pianto. L'esperienza estetica in quanto /ritmo/ è un “processo nel tempo” ma, in quanto /processo/ è uno /stimolo/ che trova nell’emozione” e in particolare nel /sentimento/, la sua /reazione/. Quindi, al /senso/ del confronto tra le due esperienze si associa lo “stupore” dell'esclamativo/ (=OPxOB).

“esperienza estetica”[^]/esclamativo/&“esperienza vissuta”

Se a livello “logico” la differenza tra l'esperienza estetica e quella vissuta viene sanata dando un /senso/ all'esperienza estetica come /simbolo/, a livello “emotivo” le due esperienze sono subordinate attraverso il “subordinatore esclamativo”. Il subordinatore esclamativo fa nascere in chi sta operando esteticamente, uno stupore una meraviglia che diventa uno “stimolo estetico” a cui segue una “reazione sentimentale” che dando una forma al /riflesso/ attraverso il /sentimento/ ci spinge a ridere (=“riflesso lieto”), se accompagnato dal /piacere/ provato, o a piangere (=“riflesso triste”), se accompagnato dal /dolore/ provato. Il comico e il drammatico si possono quindi spiegare con il “subordinatore esclamativo” (=OPxOB) che ha la caratteristica – che appartiene a tutti i subordinatori – di agire e di operare in modo implicito e quindi automatico.

Spieghiamoci. Inizialmente il riso e il pianto vengono innescati da tutti e due i sillogismi. Si parte dallo “stimolo” di cui interessa la “provenienza” (l'esperienza estetica) e si arriva ad un “processo” che come “riflesso” porta ad un “reazione”. Nello stesso modo il “correlatore subordinante” presuppone un

“sentimento”, cioè qualcosa di “soggettivo”, che ci spinge a “mettere” qualcosa di “oggettivo” (cioè, il /piacere/ - OB&OP - o il /dolore/ - OB&CN -) che si presenta come “autonomo” (in quanto fa parte dell'esperienza vissuta), ma comunque “subordinato”. *Il processo si automatizza e davanti all'esperienza estetica si passa automaticamente dalla “provenienza estetica” al “riflesso sentimentale”.*

Quando il senso dell'esperienza estetica è quello di un “ritmo comico”, lo stimolo ci spinge, come reazione, ad un riflesso che associa un sentimento di piacere e finiamo allora col ridere. Quando invece il senso dell'esperienza estetica è un “ritmo tragico”, siamo allora portati a piangere, cioè ad un riflesso che associa un sentimento di dolore. Sono questi, come propone la Suzanne Langer (*Sentimento e forma*, Feltrinelli, 1965) i due ritmi fondamentali dell'esperienza estetica.

/riflesso/^(/sentimento/x/piacere/)&/forte/ = /riso/	=>	“ritmo comico”
/riflesso/^(/sentimento/x/dolore/)&/forte/ = /pianto/	=>	“ritmo tragico”

45. Un accenno all'altra componente del “subordinatore riso-pianto” (=OPxOBxCN), cioè al “subordinatore percettivo” (=OBxCN). Che questo sia, dal punto di vista formale, la definizione della /percezione/, lo dimostra l'analisi della categoria canonica “OBxCN”: percepire, vuol dire considerare “oggettivo” ciò che ci sta “contro”. Questa categoria ha la caratteristica di richiamare la /realtà/ di ciò che percepiamo, dandoci così la certezza che la percezione si può ripetere nel /futuro/, che è quindi “ripetibile”; e rimanda ad una /forma/ che non è /contraddittoria/, come sappiamo, perché è una /sola/: è possibile cioè definirla dandogli un /contorno/ rispetto ad uno /sfondo/.

/reale/xv -sub-> /iterum/xv -sub-> OBxCN -sub-> vx/solo/ -sub-> vx/contraddittorio/

Ma allora, quale funzione ha la /percezione/ quando si presenta assieme al subordinatore esclamativo? In una esperienza estetica conta anche l'*esperienza fisica*. «In una poesia – ci ricorda Umberto Eco – il lavoro estetico si svolge anche sui puri valori fonetici che la comunicazione comune accetta per predefiniti; in un'opera di architettura (in pietra o in laterizi) non sono solo in gioco le forme geometriche ma anche la consistenza, la testura del materiale impiegato; una riproduzione a colori di un quadro di Magnasco, per quanto perfetta, non rende conto del ruolo fondamentale che in questa pittura giocano grumi e colate di colore, la traccia in rilievo lasciata da una pennellata grassa e pastosa, su cui la luce esterna gioca in modo diverso nelle diverse situazioni e nelle diverse ore del giorno.» (*Trattato di semiotica generale*, Bompiani 1975, pag. 332)

Per Umberto Eco, questa analisi, che definisce come una *pertinentizzazione del continuum espressivo*, riveste una importante funzione nell'esperienza estetica. Vedremo che questa pertinentizzazione corrisponde ad una operazione di “selezione” e di “classificazione” del materiale che ha un'importante funzione estetica. «Per produrre una croce basta incrociare due bastoncini, ma produrre una croce da reliquiario barbarico occorrono oro e pietre preziose, e ogni gemma contribuisce al significato globale dell'oggetto in funzione del suo peso, del suo formato, della sua trasparenza e purezza e così via. Il modo in cui oro e gemme sono manipolati *conta*.» (idem, pag. 334) Conta perché per poter correlare più significati è necessario prima definirli attraverso un'opera di selezione e di classificazione.

Ernesto Arturi

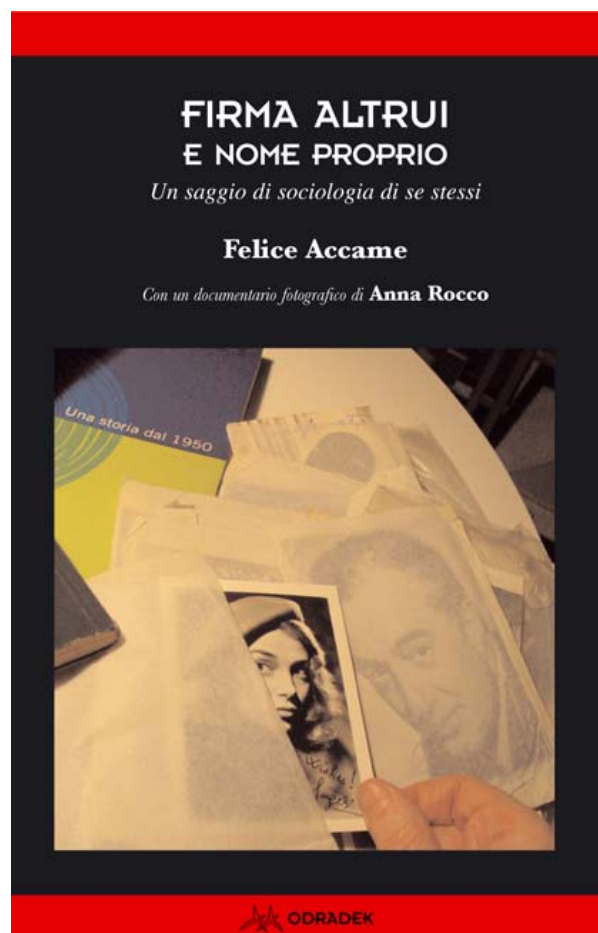
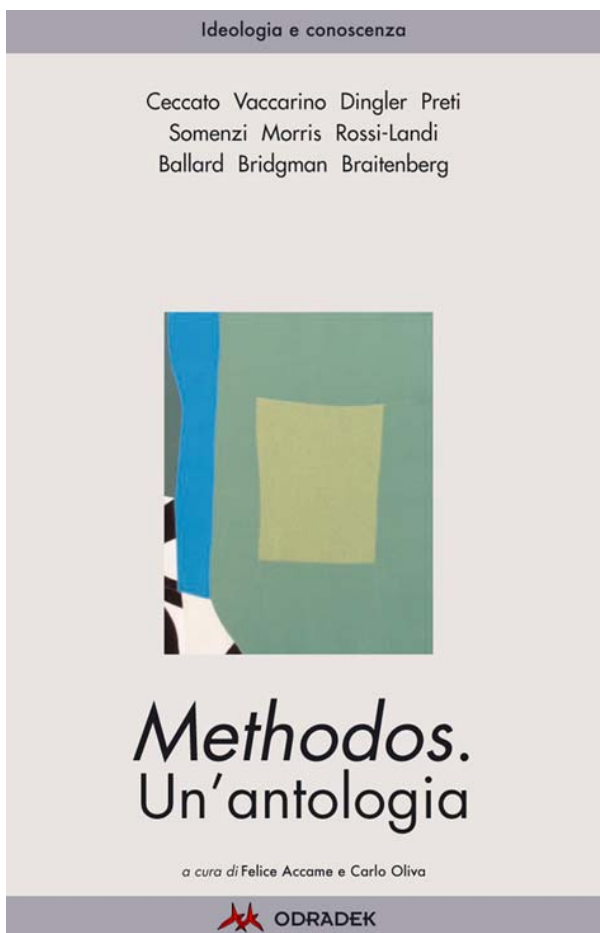
(continua)

Notizie

- * Venerdì 23 ottobre, alle ore 12, a Vicenza, si è svolta la cerimonia inaugurale di via Silvio Ceccato ("Scenziato, filosofo").

- * Volumi pubblicati: Felice Accame **Firma altrui e nome proprio**, Odradek Edizioni, Roma 2009. Felice Accame e Carlo Oliva (a cura di) **Methodos. Un'antologia**, traduzioni a cura di Nicoletta Colombini e Carlo Oliva, Odradek Edizioni, Roma 2009.

- * Il 20 novembre p.v., alle ore 18, presso la libreria Odradek, via Principe Eugenio 28, Felice Accame, Renzo Beltrame e Carlo Oliva presentano **Methodos. Un'antologia**, Odradek Edizioni, Roma 2009.



E' in funzione il sito Internet della *Società di Cultura Metodologico-Operativa* all'indirizzo:
<http://www.methodologia.it>