

Vinicio Serino

ARTE E ANTROPOLOGIA

L'arte come valore per la vita: alcune riflessioni antropologiche.

Vinicio Serino

Facoltà di Medicina e Chirurgia

Università Degli Studi di Siena

Centro Interdipartimentale di

Ricerca Educazione e Promozione della Salute

Via Aldo Moro

53100 - Siena Italia

Arte, una definizione possibile

Che cosa è l'arte? Una domanda non da poco, alla quale si possono dare tante risposte. Per esigenze di sintesi, ma anche per economia di spazio, mi terrò alla significativa definizione che ci offre il Dizionario Italiano Sabatini - Coletti, uno dei più compulsati, al momento. Dunque, per Sabatini e Coletti, l'arte può essere intesa in due modi diversi. E precisamente:

a) può consistere nella "attività dell'uomo basata sul possesso di una tecnica, su un sapere acquisito sia teoricamente che attraverso l'esperienza": in tale senso si parla dell'arte del fabbro, del ceramista *et alia*;

b) oppure è concepibile come "produzione di opere adeguate ai canoni estetici del bello, prevalente nei diversi periodi storici". (Sabatini F., Coletti V., 1997)

Come dire che l'arte si estrinseca in una abilità specifica del fare (a) e quindi dell'utile; ovvero con un'abilità specifica del rappresentare (b) e quindi del bello.

In ambedue i casi si tratta di una categoria che attiene rigorosamente alla dimensione dell'uomo e della vita.

A conferma della validità di queste affermazioni sta il significato vero della parola Uomo. Non riferibile, come riteneva lo scrittore romano Varone, alla parola latina *humus*, che significa terra

e che rimanderebbe ad antiche storie – come quella descritta nel Genesi – di una umanità creata "con polvere del suolo", o suscitata dal grembo della Grande Madre. Quanto piuttosto, come ritiene il linguista G. Semerano, da riconnettere all'accadico – remotissima lingua mesopotamica – *Ummanu*, col significato di competente, specialista, artigiano, sì che la parola *Humanitas* rimanderebbe all'idea della scienza, della erudizione, della capacità di operare (Semerano G., 1994). In questo senso, del resto, la intendeva Cicerone che la riferiva alla dimensione culturale: ed in questo senso possiamo parlare, con riguardo alla grande Rivoluzione del XV e del XVI secolo, di Umanesimo.

Sempre restando nell'ambito delle etimologie, la parola arte sarebbe da collegare alla parola latina *armus*, ossia articolazione, spalla e quindi alla radice *ar*, congiungere, adattare. Di qui il termine artiglio e, appunto, arte (Cfr. Dizionario etimologico Rusconi, 2004). Ma G. Semerano propone un'altra, più convincente – anche sul piano antropologico – spiegazione che, ancora una volta, rimanda all'accadico, alla parola *harsu*, ossia compongo, metto insieme, collegato al verbo greco *ararisko*, cioè lego e all'ebraico *haras*, nel senso di artigiano: ma anche all'aramaico *hars*, che designa l'abilità magica.

Tutto questo, in quanto riferito alla condizione umana, è straordinariamente significativo: l'arte esprime un'abilità che è connessa alla vita – è, anzi, un valore vitale – che attiene alle capacità di composizione, sia con fini di utilità pratica, quella propria dell'artigiano, sia come espressione di un *facere* che è di natura magica, e quindi, come tale, propria solo di chi è gratificato da qualche misteriosa – e non comune – *vis* ... (fig. 1)

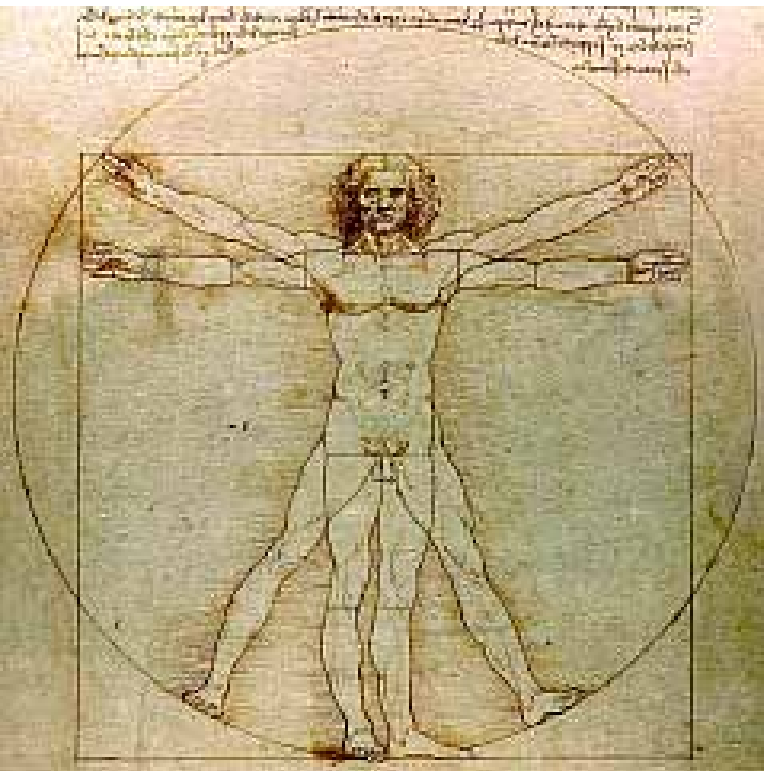


Fig. 1, L'Uomo Vitruviano

Alle origini

Le prime testimonianze di segni, gli "antenati" della rappresentazione artistica vera e propria, ammontano all'incirca al Paleolitico superiore (circa 35.000 a. C.). Si tratta di graffiti nella forma di "figure geometriche a carattere simbolico, associate alle figure animali sia nell'arte parietale paleolitica che nell'arte mobiliare ..." Appaiono organizzati, ovvero interpretabili secondo tre tendenze:

Segni sottili o a connotazione maschile;
Segni pieni, o a connotazione femminile;
Segni vari caratteristici di un "automatismo meccanico" più che di "grafismo deliberato". (Leroi-Gourhan A., 1991).

Va sottolineato l'aspetto geometrico delle figure, in quanto costituite da punti, linee (linea in sé, orizzontale e verticale, obliqua), curve e dalle loro combinazioni, come ad esempio la congiunzione di quattro linee, due orizzontali e due verticali, che generano un rudimentale quadrato. (Frutiger A., 1998). E' verosimile che ciascuna di queste figure tragga la propria motivazione nell'esercizio di facoltà connesse alla condizione di **Homo**: il punto, ovvero l'insieme

di punti, perché molto raramente considerato a solo, sarebbe forse servito per memorizzare delle quantità; la linea sarebbe servita come immaginaria giunzione tra l'occhio dell'osservante e l'oggetto osservato; la curva, infine, quale percezione della volta celeste. (fig. 2)

Secondo le riflessioni di Gottfried Semper, architetto tedesco attivo tra la prima e la seconda metà dell'800, molto attento alle tematiche etno-antropologiche, l'arte intesa come capacità tecnica costituisce la premessa dell'arte come vero e proprio linguaggio delle rappresentazioni spaziali (Semper G., 1992). Rifacendosi a questa intuizione, cinquanta anni dopo F. Boas evidenziava le modalità rappresentative dell'arte "primitiva", che riproduce la complessità di un oggetto, o di un animale, o di un uomo, non per quello che è davvero, nella dimensione del reale, ma per quanto serve "praticamente" alle esigenze del rappresentatore. Ad esempio, come fanno gli Indiani della Costa Nord Ovest, un animale viene raffigurato da più punti di vista contemporaneamente, con modalità che i nostri canoni artistici fanno molta fatica ad accettare. Se il semplice sguardo tende a semplificare la rappresentazione, questa rappresentazione, va molte oltre, "complicando" la visione dell'oggetto o dell'animale rappresentato, perché deve rammentare la complessità della presenza reale nel modo più completo possibile (Boas F., 1981). E, aggiungerei, da questo punto di vista, massimamente utile alla sopravvivenza. (fig. 3)

Per altro, le espressioni umane più remote di rappresentazione vera e propria, come quelle delle grotte di Altamira (riferibili ad un periodo compreso tra il 18.000 ed il 14.000 a.C.), sembrano "evocare", in qualche modo, i due concetti di arte come abilità fondata su di un sapere acquisito e come possesso di senso estetico proposti dalla definizione di Sabatini e Coletti. Si tratta, verosimilmente, di una forma di comunicazione, resa possibile per la presenza di una cultura, ossia di un "insieme di valori, di conoscenze e di comportamenti per i quali alcuni individui riconoscono la loro appartenenza ad una etnia e segnalano la loro differenza rispetto agli stranieri". (Leroi-Gourhan A., 1991). La cultura è l'elemento "sottile" di ogni aggregato sociale – a comincia-

re, appunto, da quello delle antichissime bande di cacciatori-raccoglitori – il collante che unisce una pluralità di individui – condizione, anche se non unica, del formarsi di una popolazione – consentendone l'utile coesistenza in nome dei vantaggi che si ricavano dallo stare insieme, in primo luogo attraverso il controllo dell'ambiente naturale. E, quindi, coscienza di sé e memoria collettiva, comprensiva di saperi tecnici, credenze religiose, espressioni estetiche, modalità di alimentazione. Tutto questo complesso di espressioni vitali si ritrova, appunto, nella grotta di Altamira, dove sono raffigurati bisonti, cavalli, cervi: sicuramente si tratta di immagini molto realistiche fortemente, indicative della capacità di rappresentazione della realtà acquisita da realizzatori che potrebbero aver inteso riprodurre qui, anche a scopo "didattico", le fonti prime della loro sopravvivenza fisica. (fig. 4)

Pensieri disinteressati ed idee sulla morte

Per altro, tali manifestazioni di "arte" inducono a ritenere che queste popolazioni, come hanno dimostrato gli studi di Claude Levi-Strauss, non siano semplicemente ed esclusivamente condizionate dalla copertura dei bisogni primari (Levi-Strauss C., 1964, 1971). Ma capaci anche di avviare un vero e proprio "pensiero disinteressato", che potremmo accostare alla categoria del pensare speculativo, ossia del cogitare fine a sé stesso, senza intenti pratici, in certo senso analogo a quello proprio di un "filosofo". Forse, proprio le rappresentazioni dei "pittori" della preistoria potrebbero essere le prime testimonianze della formazione non tanto di una primordiale idea di natura, quanto di acquisizione della idea di corporeità, della consistenza, della forma, della struttura di "cose" con le quali esiste, in qualche modo, una relazione. Potrebbe essere questo il sintomo della "consapevolezza" dello stare in una dimensione fatta di "viventi". Appartengono ancora al Paleolitico Superiore (30.000 a. C.) i resti del c.d. Uomo di Grimaldi, rinvenuti nei pressi di Ventimiglia, dove sono presenti, in cavità diverse, denominate Balzi Rossi, sepolture di uno o più individui. Poiché gli scheletri risultano quasi sempre riccamen-

te adorni di ornamenti di conchiglia, canini di cervo, vertebre di pesce, spesso cosparsi di ocre rosse, si è pensato ad un certo qual "atteggiamento di rispetto", forse indotto dalla paura del diverso "stato" conseguito e dalla non improbabile credenza che la diversa condizione non fosse necessariamente passiva. Durante gli scavi condotti ai Balzi Rossi da Louis Jullien tra il 1883 e il 1895 vennero alla luce anche una serie di statuette paleolitiche alcune delle quali sono state recentemente ritrovate in una collezione privata a Montreal in Canada, mentre altre sono



Fig. 2, Incisioni su pietra

conservate al museo di Saint Germain en Laye. Queste "Veneri", che vengono datate al Gravetiano - cultura paleolitica diffusa in gran parte dell'Europa e ricompresa tra 29.000 e 20.000 anni fa - potrebbero costituire tra i primi esempi di rappresentazioni c.d. iconiche. E' difficile ipotizzare una "spiritualità" degli uomini dei Balzi Rossi. Certo è che gli "apparati" di cui sono adorni gli scheletri fa pensare ad un atteggiamento se non di devozione, quanto meno di considerazione. Che, per altro nulla ci rivela per quando riguarda possibili credenze *ultra mortem*. Colpiscono comunque le fattezze delle "Veneri", che evidenziano la prominente dei seni e la ampiezza del bacino, quasi ad alludere

alla loro capacità di generare nuova vita. Non è chiaro però il loro rapporto con le sepolture ed è quindi rischioso, anche se non da escludere, ipotizzare una idea di (consolante) fertilità analoga, ad esempio, a quella che evocano i cippi itifallici della cultura etrusca. Si trattava forse di una primitiva forma di arte che evocava un significato ulteriore a quello della semplice rappresentazione? Un significato, dunque, che rimandava alla idea stessa della vita e dell'origine della vita? (fig. 5)

Potrebbe però anche trattarsi di altro: di una disponibilità ad accogliere il morto nel proprio grembo generoso che, da questo punto di vista, non sarebbe più quello di una "Venere", quanto, piuttosto, di una Grande Madre. La forma antropomorfa che evidenzia certi tratti anatomici legati alla dimensione della sessualità femmi-



Fig. 3, Maschera degli indiani Kwakiutl

nile potrebbe allora autorizzare ad ipotizzare una icona – nel significato proprio di immagine – che, richiamando la similarità della icona stessa col proprio referente, intende significarlo, ovvero rappresentarlo per renderlo "percepibile" al defunto. Pur sempre, comunque, una rappresentazione evocatrice, capace di rinviare a qualcosa altro, una sorta di rimando, secondo il principio ben noto ai filosofi della Scolastica dell'"*aliquid stat pro aliquo*".

Simbolo (ed allegoria)

Oltre al concetto di similarità che sembrerebbero esprimere le Veneri di Grimaldi sta – o potrebbe stare – il **simbolo**, parola greca – da *sunballein*, ossia gettare insieme, a designare, in origine, le due metà di un oggetto spezzato che, se ricomposto, diventa un segno di riconoscimento per chi lo possiede. Da qui discende l'idea di un *quid* che serve a rappresentare qualcosa, che sta in luogo di qualche altra cosa, non immediatamente ma mediamente comprensibile. Per capire il simbolo, per cogliere cioè il significato dell'oggetto, dell'animale, dell'essere rappresentato è necessario attivare un processo intuitivo che serve proprio ad "evocare ... un valore ulteriore, più ampio rispetto a quello che normalmente rappresenta." (Sabatini F. e Coletti V., 1997). L'arte esprime in questo modo, come avviene spesso nel mondo antico, un'utilità di significato: manifesta cioè una idea, un concetto, una "verità" significante, ossia dotata di un senso, di un contenuto, di un messaggio ...

Questa capacità evocativa si ritrova nell'arte etrusca, "quella che ha avuto la più grande tradizione ... nel corso del I° Millennio a.C." e molto spesso orientata da "modelli all'altro, introdotti da manufatti e maestri originari del Vicino Oriente o della Grecia o dell'Europa centro-settentrionale a seconda dei periodi", e "arrivati grazie alle ricchezze di cui disponeva l'Etruria per le sue risorse naturali." Si tratta comunque di opere che, molto spesso, nonostante l'originaria ispirazione, esprimono una certa qual creatività, "proponendo qualcosa di nuovo o qualcosa di noto in maniera nuova ..." Ma, pur sempre, ricorrendo ad "un linguaggio che va al di là dei limiti regionali o nazionali" e che lega "imprescindibilmente

te" quelle stesse opere " alle istanze ideologiche dei destinatari ... " (Camporeale G., 2004). A titolo di esempio si può citare la ricorrente riproduzione delle fatiche di Ercole che, ad imitazione di quanto fatto ad Atene dal governo dei Tiranni, ossia di Pisistrato e dei Pisistratidi, influenzavano anche l'immaginario di qualche magnate d'Etruria, che si compiaceva nella continua "citazione", presumibilmente *pro domo sua*, delle fatidiche dodici "stazioni". (fig. 6) L'arte, allora, come rappresentazione, pratica, di un eloquente messaggio politico ... Il magnate etrusco diventava così in qualche modo assimilabile, nella azione esercitata sul suo territorio, al grande e forzuto Eroe, figlio di Zeus e di Alcmena.

Un manifesto del XIV secolo e il trionfo della Chiesa (romana)

Il rapporto tra arte, significato, simbolo e dimensione della utilità politica emerge evidente nell'affresco del Buono e del Cattivo Governo, commissionato dalla Repubblica di Siena ad Ambrogio Lorenzetti e realizzato, tra il 1338 ed il 1339, nel Palazzo Pubblico della Città. Gli affreschi, significativamente definiti da G. Ortalli, "un sistema iconico pubblico, ufficiale e laico", "dispiegano una solenne argomentazione politica, inscenando il contrasto fra i principi del buono e del cattivo governo, affidati alla didascalica autorità dell'allegoria, e fra i rispettivi effetti 'vissuti' in città e nel contado, evocati, entro un orizzonte di ampiezza inaudita, con dovizia di sorprendenti dettagli." (Donato M. M., 1995) Si tratta, come sostiene larga parte della critica, di un vero e proprio manifesto, "una stupefacente novità, per densità di messaggi, perspicuità d'articolazioni, fulgore di immagini ..." Immagini davvero propagandistiche, che legittimano il Comune, ossia la *Res Publica*, e che "nell'ordine vigente indicano il bene da difendere, nei suoi nemici il male da stroncare ..." (Donato M. M., 2004). (fig. 7) Molto più che presso i magnati etruschi, il messaggio politico è qui enfatizzato: l'arte di Lorenzetti è un pretesto per amplificare e rendere ancor più comprensibile, rispetto alla scrittura, il messaggio che si intende trasmettere ... Significativamente Maria Monica Donato parla, con riferimento a quest'opera straordinaria, di



Fig. 4, Immagine dalla grotta di Altamira

"didascalica autorità dell'allegoria", obbligandoci quindi a soffermarci su questo (antico) procedimento retorico di ascendenza classica, la allegoria, appunto, (da *allos*, altro e *agouerein*, parlare) attraverso cui un testo o una immagine rimandano ad un concetto, ad un senso, ad un significato che è intelligibile solo attraverso una (complessa) opera di interpretazione. Qualche anno prima che Lorenzetti dipingesse il suo capolavoro Dante, nel *Convivio*, aveva individuato quattro sensi per "intendere ... le scritture." Il primo, afferma, è il letterale, "quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti." Il secondo, appunto, è quello allegorico: " e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veridade ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce faria mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e faria muovere a sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre."

Il terzo senso, continua Dante, "si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intensamente andare appostando per le scritture, ad utilidade di loro e di loro discenti..." " Si tratta di un insegnamento che serve egregiamente nella dimensione della socialità, della utilità pratica: l'esempio che viene proposto da Dante è quello della salita al monte della trasfigurazione, quan-

do Cristo è accompagnato solo da tre Apostoli, cosa che "moralmente si può intendere che a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia."

Infine il quarto senso, quello anagogico – dal greco *anà*, su e *agein*, condurre – che ricorre "quando spiritualmente si spona una scrittura", ossia quando si interpretano i passi della Sacra Scrittura alla luce delle verità ultime, cioè come canone ermeneutico utile per elevarsi verso le superiori dimensioni. Dante richiama, al riguardo, l'uscita del popolo di Israele dall'Egitto e dalla condizione di servaggio, riportata dal Salmo 113, per sostenere che il Libro esprime una verità letterale – appunto l'uscita dall'Egitto – e, al tempo stesso, una spirituale – ovvero anagogica – che richiama l'uscita dell'anima dalla schiavitù del corpo, avvenuta per effetto della morte



Fig. 5, "Venere" dei Balzi Rossi

fisica, e la sua conseguente libertà di accedere alla gloria eterna. (Alighieri D., 1952)

Significativo, nel contesto del Buono e del Cattivo Governo, il richiamo all'allegoria, più che al simbolo tout court. La differenza è sottile. "L'allegoria", sostiene A. Frutiger, "consiste in una rappresentazione puramente figurativa, di solito la personificazione di un concetto astratto, che ha lo scopo di fornire un'illustrazione naturalistica di fatti straordinari, situazioni eccezionali o qualità notevoli. La maggior parte delle figure allegoriche della cultura occidentale derivano dalla mitologia greca o romana e sono state dotate di attributi nel Medioevo o nel Rinascimento." Esattamente in questo modo funziona, secondo un significato autonomo che va ben oltre le apparenze, l'affresco di Ambrogio con lo scopo precipuo di rappresentare, per dirla con Frutiger, un *aliquid* di "qualità notevoli", in positivo, ossia il Buon Governo, in negativo, ossia il Cattivo Governo. E davvero queste figure provengono dalle antiche mitologie mediterranee: significativa, da questo punto di vista, la giustizia – dalle due declinazioni, la distributiva e la commutativa, secondo l'insegnamento tomistico – raffigurata con i "regolamentari" piatti della bilancia secondo un modello rappresentativo che risale all'antico Egitto, alla pesatura delle anime da parte del dio Anubi, giusto quanto riportato nell'antico "Libro della uscita alla luce del giorno", o "Libro dei Morti". (fig. 8, fig. 7).

Il simbolo, rispetto, all'allegoria, che si esprime di solito nell'ambito di un contesto più generale entro il quale le figure utilizzate sono, in qualche modo, "piegate" alle esigenze del senso, alla "veritade ascosa sotto bella menzogna" "alla quale corrisponde ... un unico significato" (Chelli M., 2003) è, invece, in certo qual modo, polisemico. Ossia, mentre "nel simbolo si parte dall'immagine per giungere al significato", un significato che non è univoco, ma che richiede "una certa creatività, una comprensione attiva", l'allegoria, invece, ha un significato univoco e "parte dal concetto per arrivare all'immagine ..." (Chelli M., 2003) Un solo esempio: Eracle, rappresentato come un uomo forte e nerboruto, con in mano la sua fatidica clava ed indosso la pelle del leone Nemeo è sempre simbolo di forza.

Ma questa forza può essere intesa, alla lettera, come forza brutta, come capacità di sopraffazione fisica. Oppure è concepibile nel senso di virtù - non a caso la parola *virtus* in latino designa proprio la forza - ossia come forza morale, forza d'animo, capacità di affrontare le difficoltà della vita sempre e solo obbedendo ad un imperativo categorico che impone di fare il bene senza aspettativa di alcun compenso, neppure minimo ... Lo stesso Eracle, inserito nell'ambito di una dimensione allegorica, ha invece sempre lo stesso significato, secondo la volontà espressa dal suo artefice-illustratore.

E' ovvio, comunque, che con Ambrogio l'arte registra un visibile cambiamento: diventa, appunto, uno strumento di utilità, nel caso specifico di utilità civica, addirittura, secondo quanto osserva Ortalli, di segno laico. Per altro questa "utilità" dell'arte si ritrova, per larga parte del Medioevo, anche nella rappresentazione di immagini sacre come pure, e forse più ancora, nella architettura. Significativamente, e con riferimento alla "rinascita" del post anno mille, E. H. Gombrich, illustrando la nascita delle prime cattedrali romaniche, parla di "Chiesa militante" che, sulla pietra, trasferisce il proprio messaggio. Ossia "il concetto ... che qui sulla terra sia dovere della Chiesa combattere le potenze delle tenebre finché col giorno del giudizio albeggi l'ora del trionfo." (Gombrich E.H., 1973). Un processo destinato a consolidarsi anche dopo quando, con lo sviluppo economico dei secoli successivi, la Chiesa, diventata "trionfante", utilizza pittura e scultura proprio per dare un senso ancora più esplicito - e comunque in larga misura di natura simbolica - al proprio messaggio.

In effetti, per tutto il Medio Evo la Chiesa fa largo ricorso alle immagini, con una funzione, al tempo stesso, culturale e politica. Le rappresentazioni sacre, con le quali si illustrano le storie della Bibbia, del Vecchio e del Nuovo Testamento, hanno, in primo luogo, una funzione "educatrice". Servono cioè a proporre - attraverso la citazione di vicende "devote" - modalità di comportamento valide per la vita di tutti i giorni e, ovviamente, coerenti col modello cristiano. La pittura, la scultura, l'architettura sono altrettanti strumenti che servono ad instillare, in primo



Fig. 6) Apoteosi di Eracle

luogo nel popolo analfabeta ed ignorante, il messaggio di Cristo. L'arte, insieme con la predica, che troverà un grande sviluppo con l'avvento degli Ordini dei Domenicani e dei Francescani, svolge dunque un ruolo primario che favorisce le "giuste" relazioni sociali. E, al tempo stesso, in quanto "ispirata" da chi commissiona il messaggio a pittori, scultori, architetti, è anche "politica", nel senso che favorisce il riconoscimento e quindi il consenso verso l'autorità, e non solo quella religiosa. Da questo punto di vista le grandi cattedrali gotiche assolvono egregiamente a questi due obiettivi - appunto il culturale ed il politico - offrendo uno straordinario condensato dove, come afferma alla fine del XIII secolo il Vescovo Guillaume Durand de Mende nel suo Razonale, si ritrovano in quantità "figure divine e di mistero" ognuna delle quali "trabocca di una dolcezza celeste", a condizione che sia osservata da "un uomo che le esamini con attenzione e amore, e che sappia trarre il miele dalla pietra e l'olio dalla più dura roccia." Guillaume, con la sua opera, una volta penetrato nella (segreta) cantina dove è custodito "il vino" della conoscenza, si impegna a "spiegare, in termini chiari e precisi, cosa significhino e cosa racchiudano tutte le cose che si riferiscono agli Uffici, agli usi e agli ornamenti della Chiesa, fissandone le regole dopo che questo mi sarà rilevato da colui che rende eloquente la lingua dei fanciulli e il cui spirito soffia dove vuole ... " (Durand de Mende G., 2000). E' ovvio che la

spiegazione di Guillaume è appannaggio di pochi, dal momento che la sua è una interpretazione anagogica, “che conduce dalle cose visibili a quelle invisibili”: ma testimonia comunque il forte valore simbolico delle diverse forme di rappresentazioni delle quali anche l’uomo comune, se è illuminato dalla grazia dello Spirito, riesce ad intuire il genuino significato ... (fig. 9)

Il taglio della Rinascenza ed ultra

Con l’arte Rinascimentale si registra un profondo cambiamento, che matura a partire dalla grande stagione dell’Umanesimo: si consuma, in particolare, la separazione tra la dimensione dell’utile e quella del bello, anche se altre volte nel corso della storia – ad esempio nella c.d. Arte del Socialismo reale – questa frattura sarà destinata a ricomporsi. Prevale dunque l’aspetto estetico della rappresentazione artistica, là dove con la parola estetica, da *aisthesis*, ossia sensazione, si designa, per dirla con E. Kant, “il giudizio che riguarda il bello e sublime nella natura e nell’arte” (Kant E., 1979).

E’ con la grande rivoluzione del ‘400, soprattutto in quel di Firenze, che il cambiamento si produce, quando le committenze delle opere sempre di meno provengono dal mondo ecclesiastico e sempre di più da ricchi e potenti borghesi. Che avvertono, forte, la necessità di un buon vivere in una cornice, appunto, della pura bellezza

estetica, processo vieppiù sviluppato da quella che Gombrich chiama “emulazione tra artisti”. Infatti “... la vera aspirazione di un architetto rinascimentale era di progettare un edificio senza preoccuparsi dell’uso cui fosse destinato, solo per la bellezza delle proporzioni, per la spaziosità dell’interno, e la grandiosità imponente dell’insieme.” (Gombrich E.H, 1973).

E’ dunque l’armonia che domina questo processo, “l’armonia raggiunta”, come appunto la definisce Gombrich, che trova in Leonardo una delle sue espressioni più alte. Leonardo, un uomo che, “non si fidava che dei propri occhi”. Che tutto investigava per carpire segreti alla natura, persino i segreti quelli più riposti, i segreti della vita che penetrava grazie alla vietatissime “anatomie”. “Le forme delle rocce e delle nubi, l’effetto dell’atmosfera sul colore degli oggetti distanti, le leggi che presiedono la crescita degli alberi e delle piante, l’armonia dei suoni, tutti questi argomenti formarono oggetto di una incessante ricerca che per lui doveva essere la base dell’arte”. (Gombrich E.H, 1973) (fig. 10)

In questo giocherà un ruolo fondamentale l’avvenuta scoperta della prospettiva, ossia la capacità di rappresentare oggetti tridimensionali su di una superficie bidimensionale, in modo che ci sia perfetta coincidenza tra immagine prospettica ed immagine data dalla visione diretta. Con questa straordinaria invenzione, che si deve al genio di Filippo Brunelleschi e che sarà



Fig. 7) A. Lorenzetti, Allegoria del Buon Governo

codificata da Leon Battista Alberti col suo celebre trattato *De pictura*, la scienza della rappresentazione penetrava nell'ambito della dimensione artistica.

Al contempo, i tempi erano ormai maturi anche su un altro fronte. Quello dei soggetti riprodotti, che non saranno più solo quelli della tradizione vetero e neo testamentaria. Con la c.d. riscoperta dell'antico e quindi delle remote mitologie mediterranee è possibile sostituire le tradizionali immagini del Cristo, della Madonna dei Santi con quelle degli dei "falsi e bugiardi". E, soprattutto, delle dee, rappresentate in tutta la loro nuda e folgorante bellezza ... E' il tempo della secolarizzazione anche nel mondo dell'arte. (fig. 11)

Ancora un cambiamento si registrerà dal '500 in poi quando, proprio la ridotta importanza della categoria dell'utile contribuirà a generare il concetto di arte come disinteressata espressione del bello. E, quindi (Ronzon F, 2006) a determinare dei canoni estetici - operazione che inizierà col Manierismo - dai quali discenderanno vere e proprie scale di valori, imprescindibili termini di riferimento per esprimere un (attendibile) giudizio sulle diverse opere prodotte. Significativa, al riguardo, quanto scrive il Vasari che, nelle sue Vite, utilizza, a proposito delle opere di Leonardo, di Raffaello e di Michelangelo, le espressioni *maniera moderna* o *gran maniera* per designare il loro "stile" grazie al quale, afferma ancora il

Vasari, erano in grado di "ritrarre le cose più belle, e di quel più bello o mani o teste o corpi o gambe, aggiungerle insieme e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva". E questo lo fece specialmente Michelangelo, il quale "supera e vince non solamente a tutti costoro che hanno quasi già vinto la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che si lodatamene fuor d'ogni dubbio la superarono, ed unico si trionfa di quegli, di questi e di lei". (Vasari G., 1991). Osserva al riguardo Alessandra Doratti che, dopo questi grandi, "per circa un secolo di simili geni non ci fu nemmeno l'ombra, perciò la pittura, e in parte anche la scultura e l'architettura, si scatenò in quadri e quadroni in cui trionfavano il gigantismo, l'allegoria, le architetture strepitose: in cui i corpi erano immensi, i colli lunghi, le teste piccole, in cui i colori (arancioni vivi, gialli e azzurri stridenti, malva e grigio pallido) si mescolavano a luci artificiali; in cui i soggetti sacri erano quasi medioevalmente straziati: il tutto fino ai grandi interventi innovatori ed equilibratori di Caravaggio e dei Carracci, nonché dei fasti eleganti e fantasiosi del Barocco." Un'arte, non a caso, consistente nella (per alcuni eccezionale) capacità di imitare (Doratti A., s.i. d.). Sta proprio qui la novità che, ancora una volta, segna un cambio di passo nel modo di concepire l'arte, ormai non più *imitatio naturae* - secondo gli insegnamenti dei grandi del mondo antico - ma, appunto, *imitatio magistri*, da un



Fig. 8) La pesatura delle anime



Fig. 9) E. Prampolini, Ritratto di F. T. Marinetti

canone che rappresentava il punto di riferimento di quegli artisti che continuavano a battere, talora sviluppandola, talora esasperandola la lezione dei grandi maestri del Rinascimento. Si trattava di opere che, molto spesso, nascevano nell'ambito delle esigenti corti europee delle quali, appunto, venivano riflessi "i gusti fastosi e gli ideali estetici e di comportamento ... " secondo un vero e proprio "culto quasi ossessivo dello stile e dell'eleganza formale..." Ovvero, ancora "dall'aspirazione ad una 'artificiosa' bellezza cui, secondo le parole del Vasari, possa aggiungere grazia e perfezione la licenza che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola ... "

(Universale Garzanti, 2003)

Questo processo subirà una accelerazione soprattutto nel '700, con la nascita delle Accademie reali e la conseguente fissazione di termini di paragone "ufficiali", in grado di determinare il successo o meno dell'artista sulla base della congruenza o meno dei suoi lavori rispetto ai canoni così determinati.

In conclusione

Ma ad ogni reazione ne corrisponde sempre una eguale e contraria. Ed a partire dall'800, con processi – come lo stesso metodo democratico – che, attraverso la mobilità sociale, consentono la "irruzione" nel mondo dell'arte - e non solo nel mondo dell'arte - di categorie sociali in passato escluse per ragioni che M. Weber definirebbe " di ceto"– dunque con l'avvio di un vero e proprio processo di popolarizzazione artistica - tutto cambia ancora. Ed i canoni estetici possono essere anche "espropriati" dalla "legittimazione" accademica e fissati da altre, diverse "autorità". Come quelle espressi da scuole antagoniste quali gli Impressionisti, veri e propri "critici contrapposti", o le stesse avanguardie Futuriste, tanto per citare un fenomeno molto vicino a noi, destinato a "rompere" con la tradizione, e non solo nell'ambito dell'arte. "L'arte è per noi inseparabile dalla vita. Diventa arte - azione e come tale è la sola capace di forza profetica e divinatrice", affermerà appunto Filippo Tommaso Marinetti (Marinetti F. T., 1918) introducendo così un altro canone, anzi **il canone** per eccellenza, ossia , appunto la vita. "Abbiate fiducia nel progresso, che ha sempre ragione, anche quando ha torto, perché è il movimento, la vita, la lotta, la speranza", sosterrà appunto Marinetti (Marinetti F. T. 1966). D'altra parte, per lui, e per i Futuristi, gente che – come è riportato nel celebre Manifesto del 1909 - si compiaceva per il "movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno", "l'arte" non poteva essere che "questo prolungamento della foresta delle ... vene, che si effonde, fuori dal corpo, nell'infinito dello spazio e del tempo. (Marinetti F. T., Manifesto tecnico della letteratura futurista) (fig. 12)

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Dizionario etimologico Rusconi*, Rusconi libri, Santarcangelo di Romagna 2004;
- ALIGHIERI D., *Convivio*, con note di G. R. Ceriello, Rizzoli, Milano 1952
- BOAS F., *Arte primitiva. Forme simboli stili tecniche*, Bollati Boringhieri, Torino 1981;
- CAMPOREALE G., *Gli Etruschi. Storia e civiltà*, UTET, Torino 2004;
- E. CASTELNUOVO (A CURA DI), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Electa, Milano 1995;
- CHELLI M., *Manuale dei simboli nell'arte*, EDUP, Roma 2003;
- DONATO M. M., *Quando i contrari son posti da presso ... sta in Il Buono e il cattivo Governo: rappresentazioni nelle arti dal Medioevo al Novecento*, a cura di Pavanello G., Marsilio, Venezia 2004;
- DORATTI A., *Il manierismo, ovvero l'arte di imitare*, sta in www.artericerca.it/, s.i.d.;
- DURAND DE MENDE G., *Manuale per comprendere il significato simbolico della cattedrali e delle chiese*, Arkeios, Roma 2000;
- FRUTIGER A., *Segni & simboli*, Stampa alternativa/ Graffiti, Roma 1998;
- GOMBRICH E.H., *La storia dell'arte*, Einaudi, Torino 1973;
- KANT E., *Critica del giudizio*, Laterza, Roma- Bari 1979;
- LEROI-GOURHAN A., (a cura di), *Dizionario di preistoria*, vol. I°, Einaudi, Torino 1991;
- LEVI STRAUSS C., *Il totemismo oggi*, Feltrinelli, Milano 1964;
- LEVI STRAUSS C., *Il pensiero selvaggio*, Il saggiatore, Milano 1971;
- L'UNIVERSALE GARZANTI, *Arte*, Garzanti, Milano 2003;
- MARINETTI F. T., *Crollo di filosofi e storici, sibille a rovescio*, sta in *Democrazia futurista: dinamismo politico*, Facchi, Milano 1918;
- MARINETTI F. T., *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1966;
- RONZON F., *Antropologia dell'arte*, Meltemi, Roma 2006;
- SABATINI F., *Coletti V. (a cura di), Dizionario Italiano*, Firenze 1997, Gruppo Editoriale Giunti;
- SEMERANO G., *Le origini della cultura europea*, tomi 2, Olschki, Firenze 1984;
- SEMPER G., *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche*, Laterza, Bari-Roma 1992;
- VASARI G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton-Compton, Roma 1991.

Chi può pubblicare?

Professori, ricercatori, giornalisti, professionisti e studiosi che si occupano di filosofia, politica, psicologia, educazione, antropologia, ambiente e scienze sociali possono inviare i loro articoli, ricerche e contributi affinché vengano pubblicati online sulla rivista Imana.

Cosa succede al mio articolo?

Gli articoli verranno valutati per la pubblicazione dalla nostra redazione, se ritenuti idonei verranno resi disponibili per la consultazione sul sito imanaonline.com

Come fare?

1. Effettua la registrazione. [Registrati]
2. Dopo esserti registrato riceverai una email con tutte le informazioni necessarie per pubblicare i tuoi contributi. Potrai inviarci il tuo articolo allegato in un file di testo oppure accedere al tuo profilo personale ed inviare i tuoi articoli per la revisione direttamente dal pannello di amministrazione. Per qualsiasi necessità non esitare a contattarci. [Contattaci]

Condizioni generali

Inviando i suoi contributi l'autore deve accettare le seguenti condizioni generali:

1. Tutti i contributi possono essere soggetti a revisione redazionale.
2. La presentazione di un articolo per la pubblicazione NON comporta il trasferimento del diritto d'autore all'editore.
3. Tutti i documenti sono pubblicati sotto Licenza Creative Commons.
4. È responsabilità dell'autore ottenere il permesso di riprodurre immagini, tabelle, ed altro materiale protetto dalla legge vigente in materia di diritti d'autore.

Norme redazionali

Per i contributi che dovranno essere impaginati in pdf – da allegare all'articolo online – si prega di seguire le indicazioni riportate sulle norme redazionali. [Scarica pdf - <http://imanaonline.com/wp-content/uploads/norme-redazionali-imana.pdf>]

> www.imanaonline.com

31.07.2010

Imana

l'uomo, la natura
e il tempo

**Rivista di divulgazione
scientifica online**

