

## Un approccio integrato ai diversi aspetti del fenomeno artistico

*Renzo Beltrame<sup>1</sup>*

Un fatto artistico è strettamente legato all'operare umano sia nel momento produttivo, sia in quello della successiva fruizione. È quindi possibile proporsi di descrivere l'attività svolta dalla persona in questione e il relativo percorso operativo. In passato, seguendo questo approccio, è stato affrontato con molta enfasi ciò che differenzia il fatto artistico da altri modi e prodotti dell'operare umano. In questo breve intervento vorrei mostrare come seguendo questo punto di vista si possano ricomporre unitariamente i vari elementi che intervengono nel fatto artistico, rendendo questo punto di vista fortemente preferenziale per la comprensione del fatto artistico stesso.

Del prodotto artistico consideriamo essenzialmente la fruizione, che del resto è presente come momento di verifica anche durante la produzione. Troviamo anzitutto che l'oggetto prodotto deve promuovere in chi lo fruisce un'attività mentale capace di durare per il tempo previsto dall'autore. La cosa è immediatamente evidente per l'opera cinematografica o teatrale, o per la composizione musicale; ma vale ugualmente per la poesia, per il racconto, per un'architettura, per un dipinto o per una scultura.

Il fatto artistico ha in comune questo aspetto con altri tipi di comunicazione e va dato per scontato che l'autore si sia preoccupato del problema. Non abbiamo cioè motivi per ritenere che il fatto artistico polarizzi automaticamente su di sé l'attività mentale del fruitore in nome di una qualche peculiarità che gli è propria. E questo rende pretestuale ogni ostracismo verso un'attività promozionale dell'autore. L'autore, poi, sceglie i modi e la misura in cui tener conto di questo aspetto, e noi, a nostra volta, abbiamo la libertà di discuterli.

Nella nostra cultura attuale vi è una larga tendenza a ritenere che non debba far parte della fruizione di un fatto artistico interrompere il rapporto con l'oggetto prodotto per passare ad altro. Si tratta di una scelta a proposito della quale troviamo notevoli oscillazioni quando prendiamo in esame ambienti e momenti culturali diversi. Essa equivale infatti a prendere posizione sulla dibattuta questione dell'autonomia dell'arte o del suo essere strumentale in vista di altro.

Anche scegliendo la soluzione dell'autonomia dell'arte, a fruizione completata non abbiamo motivi per rifiutare che il fruitore ponga in rapporto con le altre esperienze della sua vita quella compiuta con la fruizione del particolare fatto artistico. Da una scelta di autonomia dell'arte non discende infatti alcuna automatica adesione e valutazione positiva di qualsiasi fatto artistico. Dobbiamo anzi attenderci tutta la gamma delle possibilità, e trattandosi di solito di un'esperienza complessa e articolata, l'adesione e il rifiuto finiranno col riguardare aspetti particolari dell'esperienza fatta. Questo anche se una valutazione globale risulterà poi determinante perché la persona desideri tornare a colloquiare con l'opera. I motivi dell'adesione e del rifiuto saranno poi quelli che la personalità e la cultura del soggetto lo portano ad assumere nei confronti dei particolari aspetti di cui è questione in quel momento.

La fruizione può arricchirsi di elementi derivanti dall'esperienza del fruitore senza per questo contravvenire alla caratterizzazione proposta per il fatto artistico. Basta per questo che, anziché passare dall'elemento suggerito dalla fruizione a quello appartenente alla propria esperienza, appoggiandosi al rapporto che ne ha promosso l'associazione, il soggetto proceda nella fruizione considerando parte integrante di questa i due elementi posti in rapporto. In ogni caso si tratta di un gioco mentale abbastanza sofisticato, perché va eseguito dopo essere passati dall'elemento suggerito dalla fruizione a quello suggerito per associazione dalla memoria.

Non stupisce che l'autore tenda ad usare con molta oculatezza questa possibilità di arricchimento. Essa lo obbliga a rallentare e rendere meno serrato il procedere della fruizione, col rischio che il fruitore segua le proprie associazioni, abbandonando l'interazione con l'opera. Infatti troviamo un utilizzo relativamente più frequente di questa possibilità in poesia e in pittura, e meno frequente in architettura, nel teatro o nel cinema;

---

<sup>1</sup> CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE ISTITUTO CNUCE - Via Santa Maria 36 - I 56126 Pisa.  
email: r.beltrame@cnuce.cnr.it

dove l'autore deve prevedere un pubblico culturalmente meno omogeneo e condizioni di fruizione più varie.

Questo modo di operare diventa implicito se si pone tra i caratteri distintivi del fatto artistico una fruizione nella quale il modulo di costruzione mentale mette in gioco prima gli elementi e poi il rapporto che li lega a costituire un'entità più complessa<sup>2</sup>. Non voglio però prendere posizione qui sulle definizioni da adottare per i singoli fatti mentali. Per parlare del mentale abbiamo infatti bisogno di definizioni che consentano di stabilire quando si verificano i vari fatti mentali. Le definizioni, a loro volta, non sono né vere né false, per cui la loro scelta è motivata soltanto dalla maggiore o minore utilità per la discussione o la teoria che si sta sviluppando. E il taglio e la misura di questo intervento non consentono, qui come su altri punti, una discussione di questo tipo.

Nel caso dell'opera d'arte fa parte della nostra cultura pensare intenzionalmente voluto dall'autore oltre all'oggetto prodotto anche l'attività mentale che costituisce la sua fruizione. Si ha cioè una situazione analoga a quella della lingua parlata o scritta, dove non soltanto alla parte fisica, suoni o grafie, è attribuito un autore, ma allo stesso autore è attribuito anche il proporli come parole di una determinata lingua ed il significato che attribuiamo loro nella lingua in questione.

L'analogia regge anche per un altro aspetto. Come nel fatto linguistico le relazioni fra l'attività mentale svolta dal fruitore e quella che il fruitore attribuisce all'autore possono presentare una vasta gamma di possibilità. Ad un estremo troviamo il fruitore che attribuisce acriticamente all'autore tutta l'attività mentale svolta durante la fruizione. All'altro estremo troviamo il fruitore che introduce sottili e articolati distinguo basati sulle conoscenze storiche e filologiche che egli ha dell'autore, del suo tempo, e del momento di produzione dell'opera. Infatti di fronte ad opere a noi molto lontane, o perché molto antiche o perché appartenenti ad ambiti culturali assai diversi, abbiamo spesso la consapevolezza che è impossibile porsi di fronte all'opera nelle stesse condizioni dell'autore e dei suoi contemporanei. Spesso ne scaturisce un senso di mistero e di inaccessibilità che accresce il fascino dell'opera.

Se poi il fruitore ha una cultura sufficientemente sofisticata, sarà consapevole che un approccio filologico, per quanto spinto ed articolato, incontra un limite invalicabile almeno nei cambiamenti intervenuti sul suo sistema culturale. Un esempio per tutti: il cambiamento indotto nelle nostre operazioni percettive dalla prospettiva rinascimentale, ribadito per noi dalla fotografia e in larga misura dal cinema e dalla televisione. Percipire un'opera del passato - un bassorilievo egizio, un mosaico bizantino, una miniatura medioevale - come se la prospettiva rinascimentale non fosse mai esistita, ci è oggi precluso; per quanta filologia si ponga in atto.

Dall'accettazione dei due fatti: che l'attività mentale costitutiva della fruizione di un fatto artistico sia considerata anch'essa voluta dall'autore, e che non si accetti come costitutivo del fatto artistico il passare mentalmente ad un'altra cosa; discende che l'attività mentale costitutiva della fruizione configura sempre il fatto artistico come un'unità. Di questa unità mentale e dell'oggetto che la promuove si può voler descrivere come sono costruiti.

I modi e gli strumenti usati per questa descrizione sono ovviamente molto vari. Abbiamo correnti, come il moderno strutturalismo, che cercano modi di costruzione capaci di sfociare in un sistema assiomatico, e quindi in formalizzazioni analoghe a quelle delle matematiche. E abbiamo correnti in cui l'accento è posto sulle tecniche e sui modi per ottenere determinati risultati, con una commistione tra elementi connessi alla fruizione ed elementi legati alla produzione dell'oggetto che risulta assai stimolante. Queste ultime correnti hanno una lunga tradizione nella trattatistica sull'arte, e mi sembrano ancora assai vitali. Porrei infatti in questo filone l'attività didattica di Klee<sup>3</sup>, e per molti aspetti anche le *Lezioni americane* di Calvino<sup>4</sup>.

La descrizione di come è costruita l'opera, cioè la descrizione di quelli che sono stati per lo più indicati come gli aspetti formali del fatto artistico, è sempre possibile, ma è di solito successiva alla fruizione dell'opera. È tipica di un'analisi del fatto artistico condotta con finalità didattiche, oppure di indagine storico-critica:

<sup>2</sup> Si veda S. Ceccato, *La fabbrica del bello*, Rizzoli, Milano 1987. Si tenga presente che nel lavoro citato, per ragioni legate ad un preciso modo di intendere l'unità di coscienza, il rapporto è pensato sempre come una relazione binaria.

<sup>3</sup> Il materiale è raccolto in traduzione italiana in P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano, 1959; e Vol II, *Storia naturale infinita*, Feltrinelli, Milano, 1970.

<sup>4</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988.

con lo scopo, cioè, di confrontare l'analisi di diversi fatti artistici allo scopo di tracciare paralleli, derivazioni, o ascendenze, oppure per ricostruire un tessuto culturale.

Non va tuttavia escluso che entrino nella fruizione elementi tipici della descrizione di come è strutturata l'attività mentale che costituisce la fruizione dell'opera; cioè elementi usualmente riferiti alla forma dell'opera. E questo sia perché l'autore ha organizzato l'opera in modo da rendere facilmente evidenti questi elementi, sia perché il fruitore forza questo particolare punto di vista. Situazioni di quest'ultimo tipo risultano molto evidenti in musica, dove l'intervento dell'interprete rende pubblico ciò che in altri casi resta nella sfera privata dell'attività mentale del fruitore.

Incontriamo qui una questione ben presente nel dibattito teorico e comune ad altri aspetti del fenomeno artistico. L'attività mentale svolta dal fruitore risentirà della definizione di fatto artistico propria della sua cultura, e in ogni caso risulterà più o meno rispondente ai caratteri che le attribuisce. Nella misura in cui il fruitore è consapevole di questa rispondenza potrà parlare dell'opera precisando eventualmente in qual misura un punto di vista ne ha guidato la fruizione, oppure proporsi di tornare a fruire l'opera con un punto di vista modificato.

Gli elementi che di solito vengono indicati contenuti del fatto artistico, si ritrovano secondo questo punto di vista nel fatto che l'attività mentale costitutiva della fruizione si svolge secondo modalità che ai livelli più elementari trovano spiegazione nell'architettura biologica del fruitore. Senza ricorrere ad alcuna forma di innatismo, è ragionevole ritenere che a partire da certi modi percettivi, sino al significato di un certo numero di termini della lingua che usiamo, entri in gioco ciò che in psicologia chiamiamo memoria procedurale. Un apprendimento, cioè, che ha modificato la nostra architettura biologica al punto che questo è ora il suo modo di funzionare.

Una grandissima parte di questi modi non è specifica del fatto artistico, ma è comune ad altri modi di operare e per questa via il fatto artistico si apre a contenuti che sono appunto comuni ad altre esperienze di vita del fruitore. Abbiamo una vastissima gamma di possibilità, ricordo semplicemente dipinti in cui una parte delle persone è raffigurata con abiti in uso nel tempo e dipinti in cui per i contemporanei alcune delle figure erano di uomini o donne che essi avevano visto e conosciuto di persona; e che potevano venir visti in maniera simile a quella con cui noi oggi guardiamo in fotografia persone appartenenti alla cerchia delle nostre conoscenze. Persone appunto, e non personaggi come sono invece per noi, distanti nel tempo.

Persone e personaggi, a loro volta, sono montati dall'autore in un contesto e con una regia che attribuisce loro determinati ruoli e rapporti, e che è anche capace di suscitare nel fruitore precise reazioni emotive. Quest'ultimo aspetto è anch'esso considerato caratteristico del fatto artistico. La "sceneggiatura" dell'opera e della sua fruizione è una delle vie attraverso cui l'autore può prendere posizione sui fatti del proprio tempo, oltre che approfondirli. Nel fruitore questa presa di posizione innesca di solito un complesso gioco di adesioni e di rifiuti, che influisce notevolmente sull'accettazione o il rifiuto del fatto artistico nel suo complesso.

Vi è anche un altro modo di affrontare le possibili valenze ideologiche di un fatto artistico. Consiste nel chiedersi perché l'autore abbia scelto certi contenuti, e soprattutto perché li abbia presentati in un certo modo e li abbia posti in quei rapporti. È un modo di grande interesse per la storia dell'arte e per la storia civile. È però esterno alla fruizione dell'opera, in quanto interviene a fruizione avvenuta.

Come ogni attività svolta anche quella corrispondente alla fruizione di un fatto artistico lascia il fruitore in un particolare stato. Lo stato dipende dai processi fisici indotti dalla fruizione, poiché ogni attività mentale – dalla percezione, alla comprensione di un testo, alle emozioni provate – ha un corrispettivo di processi che si verificano nell'architettura biologica del fruitore. Nella nostra cultura lo stato finale in cui la persona viene a trovarsi a fruizione avvenuta, è qualcosa di cui lo si considera cosciente. Infatti riteniamo proprio del fatto artistico dar origine a qualcosa che appartiene al mondo delle sensazioni, e questo è indicato anche dall'etimologia del termine "estetico".

Benché il fruitore ricordi spesso lo stato finale in cui lo ha lasciato la fruizione di un fatto artistico, una descrizione di questo stato, ad esempio a parole, risulta tutt'altro che agevole. Abituamente, infatti, le nostre descrizioni sono guidate dai paradigmi su cui regoliamo il nostro comportamento quotidiano. Per svolgere questa funzione, i paradigmi debbono essere relativamente pochi; e questo a fronte di azioni dell'ambiente sul nostro organismo che hanno invece una probabilità pressoché nulla di ripresentarsi in complessi identici. Nei

paradigmi prevalgono allora le categorie mentali, la nozione degli oggetti e delle situazioni è ridotta agli elementi indispensabili per porre i rapporti che hanno determinato il formarsi del paradigma, e le azioni dell'ambiente intervengono come condizioni che fanno scattare la categorizzazione.

Possiamo così intravedere quello che la relazione dell'amico Parini ci farà toccare con mano. Un racconto o una rappresentazione guidati da questi paradigmi risulteranno fortemente stereotipi; e un'educazione alla creatività mirerà a far coglier e utilizzare proprio ciò che di solito non interviene nei paradigmi.

Come si è detto, noi oggi riteniamo che non debba far parte della fruizione di un fatto artistico interrompere il rapporto con l'oggetto prodotto per passare ad altro. E i paradigmi ci propongono – correttamente, tenuto conto delle ragioni per cui sono nati – di interrompere la fruizione per seguire il rapporto che intercorre tra due elementi della fruizione, o tra un elemento e noi, o tra questo e altri oggetti dell'ambiente. Sotto questo profilo la fruizione di un fatto artistico si pone in alternativa alla dinamica dei paradigmi di cui è intessuta la nostra vita pratica. E l'alternativa è tra un'attività mentale in cui prevalgono le categorie, i rapporti, le deduzioni e le previsioni che ci sono suggeriti dalla cultura, e un'attività mentale in cui prevale invece ciò che è promosso dalle azioni esercitate dall'ambiente su di noi.

Il fatto artistico contribuisce al bilanciamento di questi due modi di operare, favorendo il secondo. Per il resto non troviamo differenze essenziali, perché i contenuti possono essere banali e ripetitivi, o estremamente originali e sofisticati, tanto seguendo l'uno che l'altro modo di operare. Inoltre tra paradigmi e fatti legati alla memoria procedurale troviamo una continuità di situazioni intermedie, che possiamo incontrare in entrambi i modi di operare. Vorrei infine ricordare che, nella fruizione di fatti artistici diversi, la presenza di tutti gli aspetti di cui abbiamo discusso è una conseguenza della nostra predisposizione a coglierli nella fruizione. E questa predisposizione consegue dal modo di pensare il fatto artistico che è caratteristico della nostra cultura. Il bilanciamento, poi, con cui questi aspetti si presentano nei diversi fatti artistici è di solito molto differente, e insieme alle predilezioni tematiche caratterizza un periodo, un autore, o un suo particolare momento.

Mi sembra d'obbligo chiudere con un breve esempio, in cui ricorran i vari aspetti sin qui discussi. Lo prendo, parole tra parole, dalla letteratura; da *Le città invisibili* di Calvino<sup>5</sup>:

Dopo il tramonto, sulle terrazze della reggia, Marco Polo espose al sovrano le risultanze delle sue ambascerie. D'abitudine il Gran Kan terminava le sue sere assaporando a occhi socchiusi questi racconti finché il suo primo sbadiglio non dava il segnale al corteo dei paggi d'accendere le fiaccole per guidare il sovrano al Padiglione dell'Augusto Sonno. Ma stavolta Kublai non sembrava disposto a cedere alla stanchezza. - Dimmi ancora un'altra città, - insisteva.

- ... Di là l'uomo si parte e cavalca tre giornate tra greco e levante... - riprendeva a dire Marco, e a enumerare nomi e costumi e commerci d'un gran numero di terre. Il suo repertorio poteva dirsi inesauribile, ma ora toccò a lui d'arrendersi. Era l'alba quando disse: - Sire, ormai ti ho parlato di tutte le città che conosco.

- Ne resta una di cui non parli mai.

Marco Polo chinò il capo.

- Venezia, - disse il Kan.

Marco sorrise. - E di che altro credevi che ti parlassi?

L'imperatore non batté ciglio. - Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome.

E Polo: - Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia.

- Quando ti chiedo d'altre città, voglio sentirti dire di quelle. E di Venezia, quando ti chiedo di Venezia.

- Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia.

- Dovresti allora cominciare ogni racconto dei tuoi viaggi dalla partenza, descrivendo Venezia così com'è, tutta quanta, senza omettere nulla di ciò che ricordi di lei.

<sup>5</sup>. I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 93-94.

L'acqua del lago era appena increspata; il riflesso di rame dell'antica reggia dei Sung si frantumava in riverberi scintillanti come foglie che galleggiano.

- Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, - disse Polo. - Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco