

Casa della Cultura e Fondazione Corrente: confronto aperto e crescita

di *Nicola Vitale*

ex@nicolavitale.com

The author recounts his experience of collaboration with the Casa della Cultura and later with Fondazione Corrente, combining the autobiographical aspect with a critical analysis. It was an opportunity for comparison between practical knowledge of art and theoretical visions expressed in the academic field. Starting from specific experiences in various fields of artistic expression, the Author reports the controversy on the centrality of beauty, in the different perceptions and conceptions of art, touching on issues that are generally rarely addressed.

Keywords: Casa della Cultura, Fondazione Corrente, aesthetics

Ho cominciato a collaborare con la Casa della Cultura nel 2004 in occasione di una rassegna di poesia. Qualche anno dopo l'Università degli Studi di Milano pubblicava, su una rivista interna¹, un mio saggio breve. Proposi al direttore Ferruccio Capelli due conferenze inerenti l'argomento trattato.

Si cercava un certo rinnovamento, per cui Capelli avallò quasi subito la proposta, non senza un sottinteso: "Ti mettiamo alla prova". D'altro canto era compiaciuto che si incrementasse il discorso sull'arte, tra le tematiche dell'originario indirizzo banfiano dell'associazione.

Cominciava una nuova avventura, raggiunta la mezza età, doveva succedere qualcosa che non avevo previsto. Il confrontarmi con un ambiente di impronta scientifico-filosofica fu stimolante, ma che negli anni mi portò all'evidenza di una frattura difficile da affrontare.

¹ N.Vitale, *Apollineo e dionisiaco, lo stato attuale delle arti alla luce di vecchie categorie rivisitate*, in *Itinera*, Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, aprile 2008.

Il progetto di Antonio Banfi, fondatore della Casa della Cultura nel lontano dopoguerra, non è stato tradito, conservando quel razionalismo critico antidogmatico che porta tuttora a spaziare, favorendo un dialogo tra posizioni anche molto diverse per diversa vocazione.

Avvantaggiato da questa apertura ideologica, che si traduceva in disponibilità, ho potuto mettermi alla prova, confrontando la mia visione dell'arte con il mondo accademico, ma prima ancora con le aspettative del pubblico che frequentava l'associazione.

Esistono percezioni così dissimili, che fanno capo non solo a esperienze e orizzonti culturali diversi, ma a strutture di coscienza del tutto incompatibili, generanti incomprensioni di fondo.

Vi è una netta differenza tra coloro che hanno una particolare sensibilità per l'arte (in cui mi riconosco) che la vedono come un tentativo di rivelazione, incerto e sofferto, rivelazione che chiamiamo genericamente "bellezza". Emanuele Severino è tra quei filosofi che sposano questa visione², in netta contrapposizione con le posizioni scettiche che diffidano di ogni valore universale come di una pretesa oggi inaccettabile. Per costoro, meno sensibili alle forme ma più propensi ai significati, l'arte ha senso per ciò che esprime, per i suoi molti motivi tra contenuto e forma, suggestioni simboliche, funzioni e retroscena storici. L'estetica razionalista, osservando l'arte come "ente", si allinea con questa posizione, ponendo il bello piuttosto in una problematizzazione storica, vista come una sorta di supporto o orpello, amplificatore dell'idea estetica (come suggerisce Kant)³.

Viceversa per me è sempre stato il contrario: tutto ciò che costituisce linguaggio, rappresentazione, simbolo, significato l'ho sempre percepito come un mezzo, che non vale per se stesso, ma come parte di un organismo

² "L'arte e la bellezza (sono sinonimi perché un'arte non bella è un'arte non riuscita, una nonarte) [...]"

E. Severino, *Il bello*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 22.

³ Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, Rizzoli BUR, Milano 1995, p. 207 e ss.

complesso, la cui funzione è l'unificazione sapiente dei differenti livelli, in cui non si sintetizza un'idea, ma uno stile. Un linguaggio polivalente tenuto insieme dalle tensioni ritmiche come principio unificatore. "Unità nella varietà": a cominciare da Pitagora il bello dell'arte ha avuto una sua definizione, pur anche se astratta e sommaria. Come tutti i processi di unificazione, a partire da quelli biologici, quella sintesi produce piacere, che caratterizza appunto la percezione del bello (e dispiacere per le difficoltà del raggiungimento). Piacere ben lontano da essere gratuito edonismo, ma un indicatore di direzione verso una pienezza ontologica, a cui la coscienza partecipa per quanto può coordinarsi con le dimensioni inconse.

Insomma dai due punti di vista empirico e razionale, le stesse opere sono viste da prospettive opposte, in cui essenza e contingenza si scambiano di posto. Ma soprattutto si attribuiscono al bello caratteristiche molto diverse: da una parte empiriche e "costruttive", dall'altra si cerca di attribuirgli un'origine ideale, per farlo rientrare forzatamente nelle categorie soprasensibili della mente astratta.

Questa disparità è ciò su cui mi sono interrogato a lungo.

Ma prima di scendere nel dettaglio occorre che racconti brevemente il percorso formativo che mi portavo dietro alla Casa della Cultura.

Formazione sul campo

Mio nonno aveva donato alla mia famiglia l'intera opera dei *Maestri del Colore*⁴. Il primo fascicolo, con la dedica del nonno, era la monografia di Mantegna, tra le prime pagine stava il San Sebastiano trafitto. Quell'immagine a dodici anni mi turbava, e deve avere prodotto in me qualcosa che forse uno psicanalista potrebbe riconoscere. Non avevo ancora letto Bataille (come avrei potuto?), ma quel corpo nudo, così proporzionato e

⁴ AA. VV., *I Maestri del Colore*, XXVI voll., Fratelli Fabbri Editori, Milano 1964.

sensuale, trafitto in modo iperealistico da frecce geometricamente incrociate, lo sentivo prego di un morboso erotismo.

Era forse per questo che quando a tredici anni cominciai a praticare la pittura (a bottega dal pittore veneziano Eugenio Tomiolo) e l'anno dopo a studiare al Liceo Artistico, le immagini naturalistiche dell'arte mi ripugnavano, in quanto mi sembrava che recassero troppo "interesse" estraneo all'arte (come suggerisce Kant)⁵, che forse per me allora era proprio l'erotismo perverso del San Sebastiano.

Tra *I Maestri del Colore* privilegiavo i così detti "primitivi", tanto più bizantini o romanico-gotici, quanto più astratti. In parallelo cominciai subito un'attrazione per l'arte moderna: Van Gogh in prima fila.

Quale bellezza si cerca nei "primitivi" e nei moderni, se non è quella della "bella figura"? così ripugnante (allora per me), proprio perché richiamava le banali valutazioni quotidiane sugli esseri umani, allora già troppo riprodotte. L'arte era sicuramente altro. La mia fascinazione era verso i colori, i ritmi astratti delle forme che imitavano in modo semplificato le figure, le atmosfere surreali del Sassetta, di Simone Martini. Quindi sarebbe stata la scoperta, ad uno ad uno, dei grandi del Novecento. Dopo Cézanne e Gauguin, che avevano rivoluzionato la mia visione dell'arte: Munch, Picasso, Ernst, Chagall, Kandinsky, Sutherland, Klee, eccetera. Si trattava del "bello libero" che Kant contrappone al "bello aderente"⁶, il primo slegato necessariamente dal naturalismo del secondo. Qui si presenta il primo indizio di quella discrepanza tra sensibilità estetica e visione intellettuale. Infatti se Adorno afferma che l'arte moderna abbandona il bello, per una frammentazione drammatica del linguaggio espressivo⁷, ciò è contraddetto dalle testimonianze degli stessi artisti, protagonisti di quella svolta, che invece affermano di avere riscoperto il bello più autentico (appunto il bello libero), costituito di rapporti

⁵ I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., p. 151 e ss.

⁶ I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., p. 217 e ss.

⁷ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977, pp. 78-83.

tra linee, superfici e colori, ciò che chiamiamo “astrattismo”, più vicino alla bellezza musicale, che Kant, appunto, riunisce nella stessa categoria estetica⁸. Proprio da questo equivoco si intuisce come vi sia una netta differenza nella concezione del bello artistico, tra la sensibilità predisposta e coltivata di coloro che l’arte la praticano, e la visione categoriale di coloro che l’arte la teorizzano, in cui il bello rimane frequentemente legato allo stereotipo naturalistico della “bella figura”, cioè a quel bello aderente kantiano, che la filosofia rimanda giustamente a una concezione idealistica metafisica, attribuendogli una universalità abusiva.

In quello stesso periodo cominciava anche il mio interesse per la musica. L’ultimo anno del liceo tra i compagni si aggiunse Daniele Abbado, figlio di Claudio. L’amicizia fu immediata. Viveva in un mondo di conoscenze ed esperienze diverso dal mio. Il teatro e il cinema, di cui sapevo poco, furono una scoperta determinante. Ma la musica era al primo posto. Daniele era completamente immerso nel mondo del padre. Avevamo libero accesso ovunque. Ricordo le prove del *Simon Boccanegra* e del *Macbeth* alla Scala, dei concerti di Bach per violino, con Stern; al Teatro Lirico le prove di *Al gran sole carico d’amore* di Luigi Nono. In vacanza, in Sardegna, spesso era presente anche Claudio, impegnato a studiare partiture. Vi era confidenza. Pur se io fossi uno studente di diciassette anni e lui il direttore stabile della Scala, spesso si parlava anche di musica. Chiariva i miei dubbi, senza riserve. La sua visione della musica era quella per me più plausibile, più concreta, le cui suggestioni erano un’efficacia pratica. Non vi era nulla di intellettuale, la musica per Claudio era soprattutto suono. Ricordo una sua analisi delle differenze tra la Wiener, la London Symphony e la Scala. Scoprivo che un’orchestra, come uno strumento, ha un suo suono che la caratterizza, certe sottigliezze, reattività. Così come valutava i cantanti innanzitutto dalla

⁸ I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit. p. 219.

bellezza della voce. La bellezza insomma era al primo posto. Solo dalla bellezza del suono, dalla sua versatilità, emotività, poteva nascere quell'equilibrio, organicità e completezza che facevano una interpretazione profonda, interessante, e tutti quegli attributi oggettivi che possiamo dare a un'esecuzione. Di questo dovetti rendermi conto studiando il flauto alla Scuola Civica di Musica, in particolare in quelle poche esperienze dirette coi grandi maestri. Tutto cominciava dal suono, dalla sua bellezza e duttilità, che suggerivano potenzialità interpretative.

Così fu orientata la mia ricerca in pittura, e in seguito in poesia. Tutto doveva cominciare da una qualità primaria, sensoriale, formale.

I giovani poeti intraprendono di solito un iter di iniziazione con poeti esperti: i maestri. Per me furono Franco Loi, Milo De Angelis, Franco Fortini, Giovanni Roboni, Maurizio Cucchi. Ma anche Giuseppe Pontiggia, pur non essendo un poeta, seguì a lungo la mia ricerca. Interessante notare che anche qui in questa fucina letteraria, non si parla di letteratura: la critica è tutt'altra cosa. Ma di cosa si parla? Dell'efficacia di un verso, della coerenza interna e spessore ontologico dello svolgimento, del ritmo e delle cesure dei versi. Insomma si parlava sempre e solo di bellezza. Le poesie erano belle o inefficaci, e il travaglio più costruttivo doveva concentrarsi nel riuscire ad abbandonare gli automatismi intellettuali che ci impediscono di scrivere davvero. Cogliere un'essenza nel linguaggio poetico e una densità ontologica esistenziale, era la stessa cosa.

Fortini, da moralista qual era, contestava il mio orizzonte poetico, ma elogiava: "testa poetica, orecchio, capacità di linguaggio..."⁹ Così distante era il suo spirito drammatico volto alla "canaglia comunicante", dalla mia immersione nel largo fluire dell'essere in percezioni rallentate e dilatate. Ma anche per Fortini la bellezza era più importante dell'orizzonte poetico,

⁹ Da una lettera di Franco Fortini del 4 gennaio 1984.

ideologico, esistenziale: il vero universale che li conteneva e giustificava, l'unica via per dare senso e valore alla differenza.

All'Accademia di Brera non avevo trovato quello che cercavo: una reale scuola di pittura, ma una serie di palliativi, tra studi classicheggianti della figura e pura manualità sui materiali, fino alla sperimentazione di linguaggi. Forse la pittura era considerata antiquata, forse non se ne sapeva più nulla. Quella pittura che avevo imparato a riconoscere nei maestri, tra antichi e moderni, e di cui Tomiolo mi aveva dato i rudimenti, unico mezzo per realizzare un linguaggio polivalente e unitario, cioè arrivare a quel grado di densità per cui la bellezza non è solo effetto superficiale o casualità, ma vitalità organica e relazioni sensibili (e soprasensibili) di una complessità. L'arte visiva, a differenza della musica e della poesia, si era maggiormente allontanata dai canoni tradizionali. Infatti anche se dagli anni cinquanta-sessanta la musica contemporanea, come tutte le arti, aveva preso la strada della sperimentazione, rimaneva tuttavia una diffusa conoscenza e sensibilità artigianale dovuta allo studio sugli strumenti tradizionali, e alla frequentazione del repertorio classico. Nella letteratura, in quegli anni, i modelli sono stati prevalentemente abbandonati (ma con un repentino recupero negli anni ottanta), causa l'allontanamento del grosso pubblico da testi in cui non riusciva più a riconoscersi.

La mia ricerca in pittura, parallela a quella poetica e musicale durò circa vent'anni. Si perviene lentamente a scoprire i reali valori dell'arte, ad assimilarne le sfumature, le coerenze dei linguaggi. Questo non può avvenire se non seguendo canoni che indichino il percorso, quell'iter di conoscenza nell'assimilazione di un valore. Valore che non può essere diverso dalla particolare sintesi estetica in cui convergono i vari piani espressivi del linguaggio, il "bello" appunto. Solo seguendo un modello è possibile lentamente scoprire le proprie aspirazioni espressive, il proprio orizzonte di senso, la propria concezione del bello, tanto particolare quanto universale, e attraverso di essa la propria visione del mondo. Nietzsche afferma: " [...] Non

attraverso la conoscenza, bensì attraverso l'esercizio e un modello noi diventiamo noi stessi"¹⁰.

Compresi che tutte le arti intese nel loro senso originario e autentico non possono prescindere dall'iter di quella pratica di riconoscimento, che man mano dischiude un orizzonte che diventa familiare. Il bello non è un dato di fatto ma un orizzonte di conoscenza e sensibilità coltivata, tanto più universale quanto difficile da conquistare, in quanto richiede una reale modificazione di se stessi: tempo, determinazione, pazienza.

Quella conoscenza delle arti, prettamente pratica, era però del tutto in contrasto con la visione intellettuale: estetica, storica, scientifica, che aveva una sua tradizione e un suo iter altrettanto impegnativi, ma diversi. Questo era il grande solco che divide due mondi, che alla Casa della Cultura io cercavo di interrogare.

Una lunga collaborazione

Dopo il riscontro avuto in quei due incontri sulla mia visione dell'arte, Capelli sembrava sempre più disponibile, così come il supporto della segretaria, Giovanna Lazzati, fu determinante per l'incoraggiamento, e la straordinaria cura con cui svolgeva (e svolge tutt'ora) il suo compito. Feci una conferenza su Edward Hopper in occasione della mostra a Palazzo Reale, che quando venne trasferita al Museo del Corso di Roma, replicai alla Biblioteca Casanatense. Destava interesse il fatto che opere, anche molto conosciute, erano viste con l'occhio di chi la pittura la pratica, che conosce le modalità espressive nel loro aspetto concreto. Quindi fu la volta di interi cicli sui capolavori del passato da Giotto a Delacroix¹¹.

¹⁰ F. Nietzsche, Frammenti Postumi 1879-81, Adelphi, Milano 1964 ss, p. 560.

¹¹ *Che cos'è un capolavoro? La qualità estetica in undici classici della pittura da Giotto a Goya*, ciclo di conferenze alla Casa della Cultura, Milano 2013. L'anno successivo comprendeva autori da Raffaello a Delacroix.

Continuava tuttavia ad arrovellarmi la distanza tra una visione intellettuale e le mie conoscenze legate alla sensibilità e alla pratica, quasi si trattasse di mondi diversi, tra i quali era difficile trovare un nesso, pur trattando il medesimo oggetto.

Occorre andare a fondo su tale questione che diventerà capitale, toccando la controversia che dagli anni sessanta era scaturita dall'allarme lanciato da George Snow col libro *Le due culture*¹², che aveva aperto un dibattito sulla scissione sempre più netta tra cultura scientifica e umanistica.

Se si è smesso di parlarne, mantenendo un sordo riserbo, ciò è stato all'insegna dell'incomprensione e dell'incomunicabilità. Ma tutto ciò nell'arte diventa emblematico, in quanto, in questo ultimo mezzo secolo, proprio per via di quella scissione, l'arte ha anticipato il progressivo dissolversi nel caos di un'intera civiltà.

È emblematico nell'arte in quanto se ci poniamo di fronte a opere d'arte del passato possiamo essere sicuri che si tratta di "arte", anche quando le scienze filosofiche, storiche e critiche, rilevano elementi molto diversi dalla sua origine artigianale. La realtà è una e può essere vista da infiniti punti di vista, che arricchiscono il nostro sguardo e la nostra consapevolezza del mondo. Ma non è del tutto vero. E proprio con questo dubbio che mi sono sempre più addentrato negli anni nella stretta collaborazione con la Casa della Cultura.

Non è del tutto vero, in quanto se lo sguardo scientifico diventa, come è diventato, l'unico modo riconosciuto di osservare l'arte, accade da una parte che l'intera collettività può arrivare a convincersi che quei dipinti custoditi nei musei siano rilevanti per infinite ragioni di cui non si riesce a venire a capo, in una continua ed estenuata problematizzazione. Ma dall'altra, se quelle opere non sono rilevanti per la loro bellezza, come è possibile costituire o riconoscere gerarchie sicure? Quali possono essere le ragioni per cui tra miriadi di opere dovremmo custodire nei musei e analizzare queste e non

¹² Cfr. G.C. Snow, *Le due culture*, Feltrinelli, Milano 1964.

quelle? Fino ad abbandonare ogni criterio valutativo, per darne ragioni al pari di qualsiasi altro documento storico, che pur esula dall'arte stessa.

Anni dopo, a una presentazione a Fondazione Corrente di un mio saggio¹³, a cui avevo invitato Andrea Pinotti, Roberto Diodato e Gabriele Scaramuzza, lo stesso Pinotti, vistosamente contrariato dalla mia posizione, lo disse esplicitamente: “A me non interessa che si tratti di Velasquez o di un pittore della domenica”. A Pinotti, partendo da uno sguardo scientifico, interessava “sapere cosa aveva voluto realizzare l'artista”. Tutto ciò mi appare tutt'oggi difficile da capire. Non tanto per il fatto che delle intenzioni in arte non si tiene conto, ma contano le opere o, d'altro canto, che l'artista non è completamente cosciente di ciò che realizza (e qui sta la parte inconscia e più profonda dell'arte). La vera incongruenza sta nel fatto che se non valutiamo, non stiamo parlando di arte, ma semplicemente di estetica. Dunque leggiamo l'arte come se non fosse arte. Non solo confondiamo Velasquez con il pittore della domenica, ma anche con la vetrina della Rinascente e con l'arredamento della signora Pina: tutte manifestazioni estetiche, ma non tutte opere d'arte. Come se analizzassimo su un tavolo anatomico i corpi di un banchiere, un poeta, un tricheco e un sorcio di campagna. Sono tutti organismi di mammiferi! Questo atteggiamento antiumanistico era già dello strutturalismo, quando Roland Barthes faceva scandalo accostando con medesimi criteri di analisi le utopie socialiste di Charles Fourier, le mistiche di Sant'Ignazio di Loyola e i “chiavatori” di De Sade¹⁴. Ma occorre sottolineare che Barthes sottraeva quelle opere al contenutismo moralista (retaggio ottocentesco) con criteri di significazione che mostravano la meraviglia del sistema espressivo del linguaggio, prima di cadere in opache interpretazioni preconcepite. Dunque uno sguardo certamente linguistico, ma anche “sensibile”, prima ancora che letterario.

¹³ N. Vitale, *La “solarità” nella pittura. Da Hopper alle nuove generazioni*; Pref. E. Franzini, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni (MI) 2016.

¹⁴ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino 1971.

La differenza di cui parlavo tra estetica e teoria dell'arte, credo che sia proprio in questo. L'estetica per lo più non si occupa di arte o, se lo fa, usa quelle rappresentazioni per analisi sue proprie. Mentre il processo per cui un'opera diventa arte è sempre più abbandonato e misconosciuto. Potrebbe essere dunque la filosofia dell'arte ad occuparsene, questione in cui mi sono avventurato.

Tutto ciò mi è diventato evidente proprio quando ho cominciato a presentare i miei libri alla Casa della Cultura, interloquendo con filosofi di rango quali Franzini, Vercellone e in seguito a Fondazione Corrente, come anticipato, altri filosofi e docenti universitari come Pinotti, Diodato e Scaramuzza. Le stesse prefazioni di Maddalena Mazzocut-Mis che per prima, con generosità si era prestata a introdurre *Figura Solare*¹⁵, quindi Elio Franzini per *La "Solarità nella pittura"*¹⁶, sono state motivo di dibattito, che oggi sento ancora in parte difficile da affrontare, ma che proprio nelle obiezioni e contrapposizioni, mi ha costretto a confrontarmi radicalmente con la mia visione, approfondendo ulteriormente e mettendo alla prova elementi che davvo per scontati. E questo lo dico con riconoscenza per l'opportunità che mi è stata data.

Tuttavia qui non si tratta solo di una scissione tra cultura scientifica e umanistica, ma ben oltre. Per la stessa cultura umanistica sembra incompatibile l'approccio pratico, a fronte di conoscenze e ragionamenti che non si occupano tanto di comprendere perché un'opera d'arte diventa tale, ma di dedurne una conoscenza prima di averne afferrato l'essenza che la legittima.

Questa differenza mi si è resa nota nelle lezioni universitarie di Dino Formaggio, che sottolineava la differenza tra teoria e pratica, cioè, come recita

¹⁵ N. Vitale, *Figura Solare. Un rinnovamento radicale dell'arte*, Marietti 1821, Milano-Genova 2011.

¹⁶ N. Vitale, *La "solarità" nella pittura*, Cit.

il titolo di un suo libro: *L'arte come idea e come esperienza*¹⁷, ma, come ho già detto altrove¹⁸, impostando la sua pratica artistica di scultore, una volta che la nostra cultura ha dismesso i canoni tradizionali dell'arte visiva, con uno sguardo teoretico.

Questo tema si è fatto per me più esplicito leggendo un saggio magistrale degli anni Sessanta, *Retorica e Logica. Le due culture*¹⁹, di Giulio Preti, esponente di quella Scuola di Milano fondata dallo stesso Banfi. Libro ristampato recentemente a cura di Fabio Minazzi e presentato proprio alla Casa della Cultura con Sini, Franzini, Papi e Micheli. Dove Preti afferma che la poesia non è cultura, affermazione che possiamo estendere a tutta l'arte²⁰. Credo che questo sia il punto cruciale, ben al di là della divisione delle due culture, che peraltro lo stesso Preti considera inevitabile, affermando che cultura scientifica e umanistica collaborano indirettamente nella ricerca del senso, senza comprendersi, in quanto fondate su presupposti molto diversi²¹.

Siamo dunque ben al di là di questa scissione, in quanto Preti, affermando che l'arte non è cultura, la esclude dall'uno e dall'altro fronte. Vedeva l'arte diventare cultura il momento che veniva assunta nei paradigmi della critica, in modo da essere oggettivata, mentre l'opera degli artisti sembrava essere per lui come lo sbocciare dei fiori in primavera, un evento del tutto spontaneo e dunque una "natura". Lo stesso Pierre Restany, uno dei massimi critici d'arte del novecento, con cui ho avuto a che fare per qualche anno²², pur se il

¹⁷ Cfr. D. Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, Morcelliana, Brescia 2018.

¹⁸ Cfr. N. Vitale, *Problematizzazione, contesa e rivalutazione del bello nell'arte, tra relativismo filosofico, pratica artistica e senso comune*, in *Bello non Bello*, Materiali di Estetica n. 8.2, Università degli Studi di Milano, 2021.

¹⁹ Cfr. G. Preti, *Retorica e Logica. Le due culture*, Pref. F. Minazzi, Bompiani, Milano 2018.

²⁰ Ivi. p. 294

²¹ Ivi. p. 448.

²² P. Restany, a cura di, *Catalogo della mostra di N. Vitale alla New York University*, New York 1994.

Conferenza di presentazione della mostra di N. Vitale alla Galleria Dissemination, Milano 1994.

suo sguardo acuto fosse capace di spaziare oltre ogni ideologia, sosteneva che “l’arte senza un supporto scientifico non è una cosa seria”.

Qui l’enorme discrepanza di due posizioni, perché costituite non solo da idee diverse ma da strutture di coscienza del tutto dissimili, legate a una “fisiologia” psichica opposta. Una lunga esperienza pratica su più fronti, in rapporto con ambienti di esperti che l’arte la praticano, mi permette di sostenere che questa presunta dipendenza dell’arte dall’interpretazione, non è vera. Anzi: non era vera, fin tanto che i mondi delle arti avevano una loro autonomia, fin tanto che si trattava di tradizioni in evoluzione, comunità consolidate al seguito di canoni che impostavano il lavoro dell’artista-artigiano, da cui emergevano quelle opere che avevano una loro vita e senso autonomi, fondati sull’efficacia estetica, cioè sul bello. Opere che venivano, solo successivamente, studiate dalla scienza, in modo tanto più proficuo quanto si trattava di mondi autonomi.

Ma come dicevo il prevalere della mentalità scientifica ha svalutato la tradizione pratica fondata su canoni di bellezza, facendo svanire quei mondi, per portare gli artisti stessi a realizzare opere coi criteri della critica e della scienza.

Ciò mi è sempre sembrato un procedere al buio, come se la scienza possa studiare qualsiasi cosa come arte, anche se non lo è. Il non riconoscere l’essenza dell’opera, fa gli strumenti dell’analisi più importante di ciò che si analizza, tutto il senso passa allo strumento che conosce, mentre l’oggetto è nullo. La cosiddetta “arte contemporanea” nasce da questa inversione, da questo mettere il carro davanti ai buoi. Carlo Sini afferma in un’intervista: “È il lavoro del critico che autentica l’opera d’arte, non l’opera d’arte che viene prima del critico. È la logica della cultura storico-critica ridotta a minimalia che determina l’opera d’arte e non che viene dopo per farla conoscere”²³.

²³ AA. VV. *Appuntamenti con la filosofia 2*, AA.VV., G. Politi Editore, Milano 1996, p. 194.

Tutto ciò ha portato l'arte di oggi a diventare esperimento linguistico e denuncia sociale, e poi infine a diventare un "tutto possibile". Mario Perniola nel suo ultimo libro *L'arte espansa*²⁴, confrontando due biennali di Venezia, rileva pur indirettamente questo esito paradossale.

Il mio confronto con filosofi e docenti di estetica alla Casa della Cultura è stato prevalentemente di questo tenore. Ma avendo frequentato mondi di conoscenza sull'altro versante pratico (musica, pittura, poesia), ho sempre avuto l'impressione che quel tipo di conoscenza non fosse neanche presa in considerazione, come se non fosse una conoscenza (o cultura, secondo Preti), come se quell'affinamento lento e progressivo, quelle necessità pratiche che giorno dopo giorno portavano non solo a un saper fare, ma anche ad "aprire gli occhi" sul mondo, a cambiare nel profondo, non avessero alcuna legittimazione in ambito accademico, fossero volutamente ignorati, come se si trattasse di un processo biologico di produzione di oggetti, la cui vera conoscenza erano invece le categorie scientifiche in cui i suddetti potessero essere rilevati.

Ma la domanda inevitabile è: cosa è possibile percepire dell'arte se non la si conosce nel suo versante specifico, che è innanzitutto sensibilità coltivata? Vico nel Seicento anticipava questi temi oggi cogenti, affermando che si può conoscere solo ciò che si sa fare²⁵.

Da qui la impossibilità di fare distinzione tra cosa è arte e cosa non lo è, o meglio il considerare arte tutto ciò che vogliamo arbitrariamente considerare arte, perché ci è utile ad attivare i nostri processi conoscitivi. George Steiner denunciava in *Vere Presenze*²⁶ che dagli anni sessanta i romanzi della corrente *Nouveau roman*, venivano creati per essere analizzati dai paradigmi della critica strutturalista, e presi così in considerazione dalle Università. Questo

²⁴ Cfr. M. Perniola, *L'Arte espansa*, Einaudi, Torino 2015.

²⁵ Cfr. G. Vico, *De antiquissima Italorum sapientia* in *Opere filosofiche* a cura di P. Cristofolini, Firenze, Sansoni 1971.

²⁶ Cfr. G. Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1992.

processo, come dicevamo, ha portato infatti l'arte a essere realizzata con gli stessi criteri dell'interpretazione scientifica, conducendo a una grave tautologia: dal pensiero si va al pensiero, mentre la profondità dell'esperienza estetica è sempre più allontanata, tacciata di vecchio e stantio romanticismo, di idealismo inaccettabile. Sini nell'intervista citata continua:

A questo punto [...] succede quel che accade oggi, che l'arte diviene qualcosa di assolutamente minoritario, di assolutamente staccato dalla vita degli uomini, di assolutamente incomprensibile per le masse, comincia il fenomeno dell'avanguardia, [...] l'età della museizzazione, questa tremenda età nella quale ancora viviamo, l'età appunto nella quale si fanno i convegni, le mostre ecc. ecc., [...] dove l'arte è diventata puramente cultura e quindi non è più viva, è semplicemente chiacchiera sull'arte²⁷.

Queste discussioni che ho portato avanti proprio alla Casa della Cultura e poi a Fondazione Corrente, spesso con sconcerto da parte dei filosofi che si prestavano o arrischiavano a interloquire. Ma la cosa importante è che ho potuto portarle avanti, non so se ciò mi è stato concesso all'insegna dell'interesse per le differenze come arricchimento, o semplicemente era tolleranza di un democratico inclusivismo. In un modo o nell'altro, se c'è un futuro per la nostra cultura è solo in questa direzione, abbandonando i partiti presi, i dogmi intellettuali e gli interessi di comodo, per continuare quel aperto dibattito che la Casa della Cultura ha inaugurato a Milano nel dopoguerra e in cui persevera.

Il crollo del soffitto e l'arte esplosa

Gli effetti del "tutto è arte", che ormai hanno investito la nostra contemporaneità, si sono fatti evidenti anche quando è crollato il controsoffitto. Fortunatamente in Via Borgogna 3 a quell'ora non c'era nessuno, e i danni si sono limitati alle cose. Ma che danni! Per evitare di chiudere i battenti Ferruccio Capelli ha lanciato un appello organizzando una

²⁷ AA. VV., *Appuntamenti con la filosofia 2*, cit., p. 195.

grande mostra. Ci siamo dati da fare, abbiamo procurato più di un centinaio di quadri e sculture donati da artisti di ogni parte e ogni genere, per risanare il danno. Ma la cosa sorprendente era la varietà di cose che con Giorgio Seveso e altri, ci siamo trovati ad appendere al muro. C'era davvero di tutto, dai concettuali più freddi ai romantici più caldi, da installazioni pensili a quadretti da cavalletto. Perniola parla di *Arte espansa*, ma oggi dobbiamo dire che ci troviamo davanti a qualcosa di talmente frammentario e diseguale, che sembra più un' "arte esplosa".

Più di metà mostra è stata venduta, dunque si ribadisce qualcosa che oggi sostituisce i criteri di universalità ormai tramontati, quelli del mercato. L'intersoggettività kantiana²⁸, e l'ontologia dell'arte promulgata da Dino Formaggio: "Arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte"²⁹, passano inesorabilmente al mercato, permettendoci di coniare un nuovo criterio ontologico: "Arte è tutto ciò che si vende come arte".

In un modo o nell'altro quella mostra ha permesso alla Casa della Cultura di superare uno scoglio imbarazzante. Forse non ancora quello culturale della scissione scientifico-umanistica, ma sicuramente quello economico dell'emergenza.

Se è dunque il mercato che oggi regge ancora l'arte, c'è da chiedersi, quando ci sarà la crisi del capitalismo (sospettata imminente) quali saranno i criteri di senso che sostituiranno quelli di mercato?

Arte, bellezza e politica

Arriviamo ora a toccare il punto più delicato e controverso, di cui quanto finora affrontato, costituisce la premessa. Il rapporto tra arte, bellezza e cultura non può infatti non toccare le ideologie politiche. La Casa della Cultura è nata in un clima fortemente politicizzato, quella sinistra illuminata

²⁸ E. Kant, *Critica del giudizio*, cit. p. 169.

²⁹ D. Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, cit., p. 11.

che fa capo a Gramsci, alla lotta, nel dopoguerra, a quella che egli chiamava l'“egemonia”, cioè l'influenza determinate delle classi dominanti, che imponevano un luogo comune ideologico, politico e morale, diffuso trasversalmente come pensiero unico, prevalentemente orientato dall'idealismo di Croce e Gentile. Banfi ha impostato la Casa della Cultura con un razionalismo critico, superando sia i relativismi, sia le determinazioni dogmatiche di verità monolitiche.

All'illuminismo rivoluzionario della Comune di Parigi segue un secolo e mezzo di lotte, restaurazioni e rinascite di valori totalitari, che hanno dato i frutti che conosciamo e che nel dopoguerra costituivano la ferita più grande, che ha segnato i decenni successivi di antifascismo, per una lotta politica che ha visto l'importante ruolo delle sinistre per un dibattito democratico.

Dobbiamo sicuramente ringraziare l'impegno politico e culturale di generazioni di uomini e donne che non si sono risparmiate per raggiungere, pur con tutte le riserve, un equilibrio sociale e liberà che in altro modo non avremmo avuto, ma dobbiamo anche renderci conto degli effetti collaterali che ogni cura necessaria produce. Il dibattito culturale è stato segnato da ideologie che, se erano create per scalzare i luoghi comuni dell'egemonia idealista, applicate a volte grossolanamente hanno prodotto altrettanti luoghi comuni, che hanno a loro volta egemonizzato la cultura italiana ed europea. In particolare nelle arti, se da una parte si imponevano tematiche legate alla lotta di classe, poetiche realiste inerenti il dramma sociale, dall'altra si boicottavano ricerche culturali di straordinario valore, etichettate sommariamente come cultura di destra, solo perché facevano capo a sensibilità, interiorità, sentimento, spiritualità, o perché richiamavano i miti, le forze inconsce che sempre dominano l'uomo proprio quando non le si conosce. Era demonizzato tutto un aspetto vitale della coscienza umana e della cultura, tanto necessaria quanto gli aspetti razionali e scientifici. Non so se come si dice “a mali estremi estremi rimedi” per cui tutto ciò è stato necessario. Ma in questo “ghetto”, non dobbiamo dimenticare che

appartengono autori come Proust, Tomas Mann, Kafka, D'Annunzio, Rilke, Hesse, Eliot, Pound, Musil, De Chirico, Dalì e decine di altre figure di primo piano. Bene o male che sia, necessario o meno, questa “cura” è stata in parte uno degli elementi che hanno acuito la scissione tra cultura umanistica e scientifica, che hanno privilegiato l'ideologia sulla sensibilità e sulla libertà della ricerca. Per quanto riguarda l'arte ad essere penalizzato è stato proprio il bello, valore specifico e inderogabile, da cui l'arte non può prescindere, che trascende ogni ideologia.

La Casa della Cultura ha sempre conservato quell'apertura democratica, che negli ultimi decenni si è sempre più affrancata dalle ideologie più restrittive, così come gli intellettuali più profondi come Massimo Cacciari si sono resi conto che occorre superare quei pregiudizi.

Le vicissitudini dell'ideologia di sinistra le conosciamo, tuttavia rimane (in modo sempre più blando) nella cultura europea un luogo comune di fondo in cui intellettuali e artisti hanno dogmaticamente impostato i criteri di senso. Che negli anni è diventato una maniera, un automatismo della convenienza, sempre più stanco, ma con ancora una sua efficacia censoria e nichilista, perché quella che un tempo era l'élite culturale, oggi decaduta, non ha trovato valide alternative di senso. Evitare il “bello” è una di quelle scelte convenienti, per cui è meglio scrivere romanzi realisti, storici, del tutto scabri, intrisi di drammaticità ideologica. È meglio realizzare opere visive con materiali poveri che alludano ai problemi sociali più discussi: l'emigrazione, lo sfruttamento, ecc.

Ma è proprio qui che si manifesta il grande equivoco culturale, dove alla ricerca di un senso dell'esistenza profondo, a una reale e autentica espressione di sé e della propria percezione del mondo, che dovrebbe essere il vero fine della cultura e dell'arte, si antepone lo schermo opaco dell'ideologia (manierata e decaduta) che diventa l'automatismo di mode culturali perseguite per convenienza sociale.

Questo equivoco ha portato l'arte a subire, da ormai mezzo secolo, un processo degenerativo, una china senza fine da cui emergono sterili controversie e situazioni paradossali.

Ritornando alle esperienze della mia giovinezza, mi sono trovato immerso in tutto ciò, proprio in quel momento per me così importante e formativo, quando cominciavo uno studio approfondito su più fronti e frequentavo l'ambiente musicale milanese, in particolare la famiglia Abbado. L'estate in cui con Daniele stavamo preparando l'esame di maturità, sarei stato ospite da loro in Sardegna. Claudio venne a prendermi all'aeroporto di Fertilia. Il giorno prima avevo votato, ed egli mi chiese per quale partito: "Il Manifesto". "Male!" mi redarguì bonariamente, "non bisogna disperdere i voti". Ricordo quelle parole con nitore.

È nota l'adesione di Claudio Abbado al Partito Comunista. Si sa d'altro canto che in quegli anni per gli artisti non iscritti a quel partito, difficilmente vi era possibilità di carriera. Ma la mia impressione era che Claudio ci credesse davvero. Era politicamente impegnato: quante cose ha fatto sentitamente per il sociale, quante orchestre giovanili ha attivato e incoraggiato. Ma aveva anche un lato aristocratico, un senso del valore interiore, della grandezza. Se spesso il suo orientamento politico lo portava a impegnarsi anche nelle scelte di autori e brani legati a ideologie politiche, queste non lo toccavano minimamente per quanto riguardava il repertorio, le modalità di esecuzione, le scelte di collaborazione. Lì c'era solo la musica, che doveva essere eseguita al meglio cioè, come mi sono soffermato a lungo, con la massima bellezza, che era un aderire profondamente al senso musicale specifico di ogni autore. Tutto era dominato dalla magnificenza dell'esecuzione: Brahms, Beethoven, Mahler, Mozart, Tchaikovsky, Ravel, Berlioz. Anche quando si trattava di opera lirica spaziava da Verdi, Rossini a Bizet e Berg, da Musorgshij fino a Wagner. Per Abbado, un grande autore rimaneva universalmente grande, anche quando il suo pensiero politico o

visione esistenziale assumevano caratteristiche così repulsive da dover essere indubbiamente rifiutati, come nel caso di Furtwängler o Wagner. Argomento discusso su più fronti per più di mezzo secolo, e recentemente approfondito, riferendosi a esempi concreti, da Gabriele Scaramuzza nel suo saggio *Scelte*³⁰. Aggiungo una mia considerazione: solo il “bello” è in grado di compiere questa reversione, in quanto anche le ideologie più inaccettabili, l’animo più contorto e perverso di certi autori, che destano in noi repulsione, si trasfigurano quando entrano in una prospettiva estetica profonda, cioè quando si pongono in relazione con un ampio spettro di sfaccettature della coscienza di cui il linguaggio artistico è costituito in funzione del bello. In questa relazione tra piani così diversi, quei contenuti perdono la loro opacità facendo emergere il substrato autentico. Ad esempio il senso di grandezza eroica e purezza che troviamo in Wagner, non è necessariamente un’aberrazione, sorge da un autentico valore umano e spirituale, ma che se vissuto e interpretato attraverso ideologie malate, separato dalla concretezza dell’esistenza e calato dall’alto, può assumere la forma più malvagia e spaventosa, può diventare nazionalismo violento e razzismo. Ogni istanza autentica dell’uomo, isolata e atomizzata è soggetta a facili aberrazioni e strumentalizzazioni del nostro io “interessato”. La ricerca del bello è la ricerca della unità in cui ogni funzione e contenuto della coscienza, in tensione con gli altri, si trova equidistante dal Centro, da cui riceve il riverbero di legittima autenticità.

La consapevolezza di Abbado di queste problematiche era evidente, da lui espressa, più che in termini filosofici, con quella sapienza empirica che lo caratterizzava, ma troviamo anche diverse testimonianze in interviste più o meno recenti.

Questa possibilità unica, propria della vera arte, di neutralizzare l’opacità della soggettività è il motivo per cui nel mio procedere nella scoperta del bello ho potuto apprezzare anche quelle opere naturalistiche dei pittori

³⁰ G. Scaramuzza, *Scelte*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni (Mi) 2021, p. 47 e ss.

rinascimentali che prima disprezzavo. In quanto la raffigurazione così smaccatamente “reale”, che spesso risultava repulsiva per l’eccessiva dose di quotidianità contingente, si relativizzava assorbita dai magnifici organismi delle opere. Il “bello (o il brutto) aderente” era legittimato dal “bello libero” compresente in tutte le opere che toccavano l’essenza. Così, raggiunta una percezione estetica più profonda e universale, anche il San Sebastiano di Mantegna mi appariva diverso: la morbosa sensualità, così ingombrante e repulsiva, passava in secondo piano, diventando la tonalità psicologica di una grande opera d’arte, che in essa era assorbita, come fosse quell’aspetto che non ci piace delle persone che amiamo. Ma che amiamo in quanto ne conosciamo l’essenza profonda, in cui quella differenza stonata è stemperata e neutralizzata.

Tornando alla musica e ad Abbado, l’unica volta che avvertii una discrepanza paradossale nella tensione tra l’universale estetico e i contenuti “difficili da digerire”, fu nell’esecuzione dell’opera *Al gran sole carico d’amore* di Luigi Nono, messo in scena al Teatro Lirico nel 1975, con l’orchestra della Scala, direzione di Abbado e regia di Lubimov, regista sovietico. Opera fortemente politicizzata, volutamente angosciante, in quanto Nono scriveva musica atonale per apparecchiature elettroniche. Il suo abbandono del bello seguiva le teorie di Adorno, per il quale dopo Auschwitz la bellezza sarebbe risultata un’offesa alla sofferenza dell’olocausto³¹. Paradossale, per me, era proprio quel sodalizio tra Abbado e Nono. Mi sembrava stridente che la musica elettronica atonale di quell’opera fosse accompagnata dall’orchestra della Scala, un mondo di strumenti, conoscenze e procedure predisposte per la realizzazione del bello, affinato in modo superlativo nel repertorio classico, per eseguire invece un’opera che intendeva negarlo. Peraltro, anche le scene di Borowskij erano magnifiche, la cura dei colori, delle luci nell’effetto

³¹ Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977.

scenografico e coreografico. Nonostante la musica, seguendo le vicende narrate, negasse il bello uscendo dalla tonalità con suoni elettronici, dall'altra l'orchestra della Scala e lo stesso Abbado non facevano che sforzarsi di dare ai suoni la massima pienezza estetica, e così era per l'allestimento. Tutto ciò dava vita a quell'effetto paradossale, che nasceva dall'unione tra arte e ideologia, ma mostrava anche come il bello, nel nostro essere uomini e artisti, ci costituiva, aderiva con forza e spettacolarità anche alla sua stessa negazione.

Quella necessità ontologica, per cui non c'era altro modo di eseguire musica che all'insegna del bello, mi ha fatto riflettere a lungo sull'arte in generale, ma, in modo ancora più vasto, sulla stessa esistenza umana.

Se riusciamo a fare uno sforzo e superare ogni possibile distinzione e misura che possiamo attribuire al bello, ci accorgiamo che questa esigenza di armonizzare, di tenere insieme e unire, di dare pienezza e splendore, piuttosto che forza e incisività, è pervasa la nostra vita, si costituisce come il substrato di quella realtà in cui viviamo, di cui non possiamo fare a meno, quasi avessimo bisogno, come un antidoto, di riavvicinarci costantemente a quella pienezza e unità dell'essere che la nostra capacità analitica, dall'altra parte, continua a separare e dividere. Indispensabili entrambe.

Nota bibliografica

AA. VV., *Appuntamenti con la filosofia 2*, G. Politi Editore, Milano 1996.

AA.VV., *I Maestri del Colore*, XXVI voll., Fratelli Fabbri Editori, Milano 1964.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund, *Teoria estetica*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann; trad. it. E. De Angelis, Torino, Einaudi 1977.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino 1971.

FORMAGGIO, Dino, *L'arte come idea e come esperienza*, Morcelliana, Brescia 2018.

KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, de Gruyter, Berlin 1968; trad. it. di L. Amoroso, *Critica del Giudizio*, Rizzoli, Milano 1995.

NIETZSCHE, Friedrich, *Frammenti Postumi 1879-81*, Adelphi, Milano 1964.

PERNIOLA, Mario, *L'arte espansa*, Einaudi, Torino 2014.

PRETI, Giulio, *Retorica e Logica. Le due culture*, prefazione di F. Minazzi, Bompiani, Milano 2018.

SCARAMUZZA, Gabriele, *Scelte*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2021.

SEVERINO, Emanuele, *Il bello*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

SNOW, Charles Percy, *Le due culture*, Feltrinelli, Milano 1964.

STEINER, George, *Real Presences*, University of Chicago Press, Chicago 1991; trad. it. C. Béguin, *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1992.

VICO, Giambattista, “De antiquissima Italorum sapientia”, in *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Firenze, Sansoni 1971.

VITALE, Nicola, *La “solarità” nella pittura. Da Hopper alle nuove generazioni*, prefazione di E. Franzini, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2016.

—, *Figura Solare. Un rinnovamento radicale dell'arte*, prefazione di M. Mazzocut-Mis, Marietti 1821, Milano-Genova 2011.

—, “Problematizzazione, contesa e rivalutazione del bello nell'arte, tra relativismo filosofico, pratica artistica e senso comune”, *Materiali di Estetica*, 8.2, 2021, pp. 381-407.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Akademie Verlag, Berlin 2001; trad. it. G. C. M. Colombo, *Tractatus logico-philosophicus*, Fratelli Bocca editori, Roma-Milano 1954.

Nota biografica

Nicola Vitale (Milano, 1956) è poeta, pittore e saggista. Presente alla 54° edizione della Biennale di Venezia (Padiglione Italia). Ha pubblicato diverse raccolte di poesia in prevalenza nella collana “Lo Specchio” di Mondadori. È presente nelle antologie nazionali di poesia di Mondadori e Bompiani. Ha pubblicato diversi saggi di estetica con le case editrici Marietti, Moretti e Vitali, Mimesis. Collabora dal 2001 con la Casa della Cultura di Milano, con relazioni inerenti l’arte visiva. Ha pubblicato alcuni saggi di estetica sulla rivista «Itinera» dell’Università degli Studi di Milano. Nel 2014, nell’ambito della cattedra di Filosofia del Professor Giordanetti, presso l’Università degli Studi di Milano, è stata discussa una tesi di laurea inerente una tesi originale trattata nel suo saggio *Figura Solare* (Marietti, Genova-Milano 2011): G. M. Bevacqua, *Dalla Nascita della Tragedia, una “configurazione esplicita” del dualismo apollineo e dionisiaco in un’interpretazione attuale*).