

La via della bellezza nell'arte contemporanea

p. Marko Ivan Rupnik

(pubblicato in *Path 4* [2005], 481-495)

Introduzione

Nel suo saggio “La bellezza nella natura”, Solov’ëv pone il problema fondamentale, cioè quanto la bellezza apporti un “miglioramento effettivo della realtà”. Per Solov’ëv, l’estetica della fine del XIX secolo – e dunque anche degli inizi del XX – vive una profonda crisi, sbandata tra due estremizzazioni: l’idealismo e l’utilitarismo. Intendere la bellezza come riflesso dell’idea assoluta nelle *realia* è certamente quella via che porta all’astrazione e dunque all’astrattismo della bellezza, senza una capacità di intervento nella realtà. Questo intervento potrebbe essere solo una specie di moralismo con il quale si vuole applicare e realizzare nella realtà il grande ideale. Sulla scia dell’idealismo filosofico dell’estetica, nascono diversi *-ismi* che fanno deviare dal vero senso della bellezza. L’utilitarismo o il formalismo sono solo alcune delle più clamorose conseguenze delle quali Solov’ëv ci avverte. «Il bene e la verità, per realizzarsi veramente, devono diventare nel soggetto una forza creatrice capace di trasfigurare la realtà e non solo di rifletterla».¹

Questa affermazione è per Solov’ëv fondamentale per la bellezza. La bellezza è una realtà nella quale la verità e il bene prendono corpo, cioè diventano veramente esistenti nella loro concretezza sensibile. Dunque è su un principio interattivo soggettivo e oggettivo che la bellezza è intrinsecamente legata alla vita e alla forza creatrice della trasfigurazione della realtà.

La bellezza² non è solo riflesso di una idea assoluta e nemmeno una semplice incarnazione di essa, ma è la realizzazione della verità e del bene. Per Solov’ëv la verità è la tuttunità della vita nel senso assoluto. La tuttunità è infatti il bene per tutto ciò che esiste. Perciò la bellezza viene intesa come un tessuto penetrato dalla verità che è tuttunità, e dunque che è la realizzazione del bene.

L’arte per Solov’ëv si inserisce a questo livello. Il suo discepolo Vjačeslav Ivanovič Ivanov spiega ancora più esplicitamente che nella storia l’arte, la “grande arte”, è proprio la creazione di questo tessuto comunione dove si esprime la realtà colta nell’aspetto della tuttunità, della comunione, della vittoria sull’isolamento, la realtà svincolata dall’autoaffermazione, dove il principio ecclesiale, cioè della comunione, vince sul principio soggettivo. Non si tratta di distruggere il soggettivo, ma di farlo vedere intrecciato in una trama di comunione.

Queste impostazioni squisitamente cristiane troveranno lungo gli ultimi secoli sempre meno spazio. Anzi, vedremo addirittura che l’arte finirà per non elaborarsi più intorno alla bellezza così come ne abbiamo ora parlato. Addirittura man mano che la bellezza – in qualsiasi senso intesa – viene

¹ V. SOLOV’ËV, *Il significato dell’amore e altri scritti*, La Casa di Matriona, Milano 1983, 224.

² Riguardo alla bellezza, si rimanda a M.I. RUPNIK, “Bellezza”, in *Dizionario di teologia*, a cura di G. Barbaglio-G. Boff-S. Dianich, , Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2002, 154-179.

estraniata dall'arte, l'arte si costituisce ormai come una realtà con un compito molto meno impegnativo, dando spazio prevalentemente alla espressività soggettiva. Ciò che è accaduto nell'arte tra il Rinascimento e la fine del XX secolo non si può semplicemente definire un cambiamento o un'evoluzione, ma si tratta proprio di una radicale metamorfosi che coinvolge i fondamenti stessi. Avviene una specie di sganciamento dalla verità e dal bene, o almeno da un certo modo di intendere sia il vero che il bene. L'arte si esclude dalla conoscenza, e dunque non è in grado di apportare qualcosa di significativo.

Un passaggio decisivo

Se prendiamo il Rinascimento come apertura di un'epoca nuova nell'arte, notiamo che in questa epoca avviene un certo passaggio, da un'estetica che coincide con la teologia e la liturgia a un'estetica basata sul ragionamento umano, dunque su una visione umana. Questa si nutre prevalentemente del recupero di un'intelligenza praticamente precristiana, greca e, in certi ambiti, anche latina. L'affermazione della terza dimensione esprime anche un radicale cambiamento nell'impostazione globale. Il mondo è dipinto così come lo vede l'uomo e l'occhio dell'artista è la sua mente, l'intelletto. Anche se si raffigura qualcosa di religioso, a ispirare non è più semplicemente ciò che dice la Scrittura o la liturgia, ma prevale la comprensione che l'uomo ha di questi fatti. In un certo senso, la terza dimensione fa vedere il mondo – anche quello religioso – secondo l'uomo. Il soggetto divino è sostituito dall'uomo. Mentre Dio è il soggetto che tiene uniti l'uomo e il mondo, quando l'uomo diventa il soggetto assoluto questa unità non regge più. Anzi, a causa della frantumazione sempre crescente, si spezza il concetto stesso di persona, considerandola anche come rete di rapporti ecclesiali, sociali, a vantaggio di una coscienza inquieta di sé e della voglia di libertà e di responsabilità.

Una delle sfide più importanti che si apre in epoca rinascimentale è la relazione tra il particolare e la totalità. Un problema serio a presentarsi sarà proprio l'elaborazione di una visione unitaria, la ricerca del principio dell'unità. Ma, cercandolo nell'ambito dell'umano, lo si propone nella maniera dell'elaborazione di un sistema universale di idee e di una dettagliata legislazione del diritto dell'individuo. Comincia un'epoca di affermazione dell'uomo che alle volte si esprime anche aggressivamente contro il divino e il religioso, alle volte semplicemente li ignora. Questa nuova epoca potrebbe essere chiamata l'epoca del "progetto uomo". E questo arriverà ad un antropocentrismo radicale, con dei risvolti drammatici, sia per l'uomo che per la società.

Come si è detto, il Rinascimento presenta anche un'apertura a tutto ciò che è stata la creatività umana classica precristiana, sia dell'antica Grecia che di Roma. Per dar spazio all'umano, liberato dal divino, dalla religione cristiana, bisogna attingere all'antichità, alla mitologia classica.

Prendendo in considerazione un pittore che influenzerà per molto tempo la pittura occidentale come Poussin, è evidente che questi non accetta le soluzioni artistiche del barocco, ad esempio, proprio a motivo della debolezza razionale di quest'epoca culturale. Poussin respira ormai una razionalità moderna, e dunque si aggancia all'antichità. Studia il Rinascimento, ma si ispira all'antico. Questa sua razionalità, filtrata dal classico, affascinerà più tardi tutto il movimento del neoclassicismo, soprattutto artisti come David, arrivando fino ad Ingres, un pittore complesso, dove si vede una pittura talmente perfetta dal punto di vista formale che persino l'aspetto tecnico, cioè il movimento del pennello, deve sparire senza lasciare tracce per esaltare tutta la perfezione delle forme. Si arriva a uno sfumato talmente raffinato che non si può negare la genialità anche manuale di questi artisti. La superficie è perfettamente chiusa. Nessuna pennellata imperfetta lascia intravedere la carne della pittura. In questo richiamo alla *forma mentis* classica che si cerca di far rivivere, l'ispirazione alla classicità determina forme di sviluppo così radicali che in qualche modo la classicità stessa viene contraddetta.

Il significato dell'antichità classica

Per comprendere il meccanismo mentale che sta a monte, bisogna in qualche modo recuperare il concetto dell'arte, dell'armonia, della bellezza della Grecia antica, dove senza dubbio tra le arti una certa preferenza era attribuita alla scultura e all'architettura, cioè al lavoro con una forte componente materica, all'intervento nello spazio come una sorta di divenire del cosmo, di cui l'architettura è come un prolungamento. Le forme ideali, perfette, i corpi di un'armonia inesistente in natura, i templi di una precisione ottica impeccabile mostrano il dominio dell'idea, quell'idea nella quale è celata la natura delle cose. Il processo della conoscenza permette di attingere a quest'idea e dunque di arrivare a capire come è il "progetto" del reale. Lo stesso primato dell'idea si afferma nella filosofia greca. Ma per i grandi greci – Socrate, Platone, Aristotele, ecc. – l'idea non è ciò che per noi è diventata nell'età moderna, soprattutto da Cartesio in poi. Per Platone l'idea è viva, agisce, si fa sentire. Il pensiero greco ci testimonia un certo divario tra l'idea, che rappresenta l'armonia – perciò l'eternità –, e la materia che è meno sicura, sia nella sua esistenza che nella sua forma e nel suo senso.

Solo nella mitologia si è risolto il passaggio tra questi due mondi. In qualche modo, il pensiero greco rimane tragico, non riesce a superare il divario tra idea e realtà. Il corpo è tragicamente condizionato dal destino del cosmo, cioè dal tempo, dal cambiamento. Per evitare l'aspetto tragico, occorrerebbe rendere il corpo conforme all'idea, perfetto, strappato alla corruzione del divenire e dell'imperfezione. Ma questo è fuori dalla nostra portata e perciò non rimane che la via del disprezzo della morte, via percorsa da tutti gli eroi greci che sfidano la morte, convinti che le loro

idee rimangono. E' proprio su questo divario abissale tra idea e realtà concreta che sorge l'arte. Se non si può passare da un mondo all'altro, tuttavia sulla base della conoscenza si può intervenire sul mondo, conformandolo all'idea che di per sé giace in esso. Così come si distinguono diverse scuole di pensiero, ci sono anche diverse sottolineature nell'arte greca, ma la questione in sostanza è questa. Si idealizza, ossia si vede secondo l'idea. Non solo. Si corregge, si abbellisce, si perfeziona sulla base dell'idea conosciuta.

Il rischio dei modelli

Appaiono subito evidenti le trappole di questo modo di pensare. La prima sta nel fatto che quest'arte, di per sé, svolge il ruolo di modello, e il modello porta sempre inquietudine, sia nella società che nell'individuo: si è conformi al modello oppure no? E, a parte la conformità al modello, prima o poi nasce la domanda: chi ha stabilito il modello? Chi dice che la realtà sia veramente così? Sulla base di che cosa? Per Platone, infatti, la categoria incaricata della vera conoscenza è quella dei filosofi e non degli artisti, troppo soggettivi.

L'altra trappola sta nel fatto che, in un modo o in un altro, abbellendo e perfezionando la materia, cioè la sua forma, rimangono latenti due tentazioni: quella del formalismo e quella del potere della materia. Il formalismo come criterio sempre più universale, ma basato semplicemente sull'elaborazione dell'esteriorità, con sempre meno attenzione all'interiore, cioè al contenuto, scivola ben presto nell'apparire. Rispetto al potere della materia, la trappola sta nel fatto che la forma più perfetta è il cerchio e quando io arrotondo la materia, la rendo forte, potente. Così infatti è la scultura della fine dell'ellenismo, dove si accentua la massa muscolare e allora, pian piano, il criterio scivola nella forza fisica.

L'idea diventa più importante della persona viva

Queste impostazioni di fondo trovano un terreno fertile nel neoclassicismo, dove la razionalità comincia un dominio sempre più esplicito e totale, trovando le sue facili traduzioni anche in una forma sociale, culturale e addirittura nel galateo. E il "buongusto", elaborato ed esplicitato anche in una norma, diventa espressione dell'estetica come scienza dell'opera d'arte. Si fa strada sempre di più la divisione tra genio e gusto, artista e spettatore che da allora dominerà in maniera massiccia l'arte occidentale e la relegherà al ruolo di un oggetto che soddisfa una speciale facoltà della mente. L'unità originaria dell'opera d'arte si è lacerata tra giudizio estetico e soggettività artistica senza contenuto. Ormai l'idea e il ragionare si richiamano all'antichità, ma in realtà se ne distinguono radicalmente. L'idea non è più considerata una realtà viva, il ragionamento non è più inteso come la complessa attività di conoscenza delle idee eterne, con sbocchi persino spirituali, il pensare non ha

più il senso di servizio alla verità, al contenuto, ma è sempre più inteso come ricerca dei mezzi al servizio dei fini che si adottano in un determinato momento.

Possiamo veramente parlare di una sorta di cappa di piombo che comincia a calare su questo “progetto uomo” e sulla nuova epoca inaugurata dal Rinascimento, perché la scoperta dell’individuo, del soggetto, dell’uomo, è vittima di un cattivo uso dell’intelligenza e della razionalità i cui esiti perversi si cominciano sempre più a vedere nel primato dell’idea sulla persona stessa. Un amore esasperato per la ragione porta ad un uso riduttivo dell’intelligenza e l’uomo viene ridotto a semplice mezzo. Non è possibile distinguere la struttura della cosa conosciuta da quella della conoscenza e quest’ultima dall’attività dominatrice del soggetto conoscente. Ma una conoscenza vera

«postula tra il conoscente e il conosciuto un rapporto nel quale siamo uniti a vicenda non in modo esteriore e casuale, non nel fatto materiale della sensazione e nella forma logica del concetto, ma in un nesso essenziale e interiore, nei fondamenti stessi del loro essere, ossia in ciò che è assoluto in ambedue. Questo assoluto non riducibile né al fatto della sensazione, né alla forma del concetto è necessario, e nell’oggetto della conoscenza, e nel soggetto conoscente».³

Ora il limite alla manipolabilità delle cose non sta più nella loro natura che le regola e le ordina, ma è l’uomo che si arroga questa funzione regolatrice.

La modernità comincia allora a vivere in modo tragico le prime gravi contraddizioni. Il sogno di un’umanità riconciliata sia con se stessa che con il mondo, armonizzandosi spontaneamente con l’ordine universale, comincia a vedere sparso il sangue degli uomini in nome di grandi idee. Una razionalità passionale, nucleo dell’ideologia, schiaccia lo spazio di libertà che il Rinascimento ha certamente aperto. Idee addirittura umaniste fanno milioni di morti, a partire dalla Rivoluzione francese, questo primo grande tentativo di applicare al campo umano una pianificazione razionale, dove la società deve essere trasparente come il pensiero scientifico.

Una razionalità che vuole abbracciare tutto e gestire tutto secondo norme che essa stessa produce, evidentemente non concede troppi spazi a quanto in se stesso è legato alla libertà, come le relazioni interpersonali, l’amore, espressioni come il simbolo e la metafora.

Una razionalità passionale, riduttiva, che sfocia addirittura nel culto di se stessa, emargina intere dimensioni della vita ed esclude anche le persone che fanno appello a delle realtà che la norma e il sistema non prevedono. Una lunga lista di intellettuali e di artisti europei sarà bandita e molti di loro addirittura si ammaleranno. Non è più possibile evitare la questione di fondo: in che cosa consiste realmente la nuova sensibilità, la scoperta del soggetto, l’intelligenza dell’umanesimo, il progetto uomo, se davanti a questo sviluppo non c’è più la possibilità di opporsi?

³ V. SOLOV’EV, *La critica dei principi astratti*, La Casa di Matriona, Milano 1971, 197.

«[...] la richiesta di una libertà assoluta conduce l'uomo alla più dura servitù. Il padrone della macchina ne diventa lo schiavo e la macchina diventa nemica dell'uomo. La creatura si rivolta contro chi l'ha creata: singolare replica del peccato di Adamo! L'emancipazione delle masse sfocia nel terrore della ghigliottina. Il nazionalismo porta inevitabilmente alla guerra. L'ideale assoluto della liberazione conduce l'uomo all'autodistruzione. Alla fine della via per la quale ci si è incamminati con la rivoluzione francese si trova il nichilismo».⁴

Alcuni esempi significativi

Emblematico in questo contesto è certamente il dipinto di Delacroix *La libertà che guida il popolo* (1830), ispirato alla rivoluzione parigina del 1830 che portò alla destituzione di Carlo X e del suo regime assolutistico, instaurato dopo la messa al bando di Napoleone. La libertà è rappresentata in quest'opera come un'ideologia (la bandiera in primo piano, cioè un sistema ideale convenzionalmente accordato; il petto nudo, cioè la carica passionale con la quale viene sostenuto questo sistema) che avanza marciando sui cadaveri. La constatazione è che non si tratta semplicemente di avere idee buone, ma che bisogna essere buoni, altrimenti, cercando di realizzare le idee, ci troviamo di fronte ad una “eterogenesi dei fini” inaspettata, dove la contraddizione tra la natura programmata e pianificata della propria strumentazione e quella incontrollata dei suoi esiti diventa insormontabile. La dittatura del bene ad un livello ideale diventa dittatura sull'uomo in modo concreto.

«E poiché la nostra natura non è un bene in se stessa e la legge morale della nostra mente, benché buona per la sua qualità concepibile, è tuttavia impotente nel darci il bene in realtà, allora bisogna o separarsi del tutto dal bene, oppure riconoscere che esso esiste indipendentemente dalla nostra natura e dalla nostra ragione, cioè riconoscere che esso esiste per se stesso e da se stesso si comunica a noi. Questo Bene esistente, cioè l'essere che possiede per se stesso la pienezza e la fonte della grazia, è Dio».⁵

E' proprio questa la profonda contraddizione degli ultimi secoli: da un lato l'affermazione del soggetto, porta a scoperte importanti per la vita dell'uomo e favorisce una cultura che per certi versi è davvero “umanesimo”, ma d'altra parte l'assenza della spiritualità come unica luce e arte che riesce a garantire il discernimento, la purificazione tra intelletto e passione, fa sì che l'antropocentrismo radicale rischi di soffocare davanti ai cadaveri che esso stesso produce. E infatti qualche tempo più tardi, ma ancora nel XIX secolo, nella pittura simbolista e poi in quella che immediatamente precede l'impressionismo francese, comincerà a farsi strada la nostalgia dello “spirituale” e affioreranno diversi tentativi di creare delle spiritualità su uno sfondo pagano.

La zattera della Medusa di Géricault, nata sullo sfondo storico del naufragio di un'imbarcazione francese davanti alle coste africane, mostra che il pittore lascia spazio pure ad altre chiavi di lettura,

⁴ D. BONHOEFFER, *Etica*, tr. it. (orig. tedesco München 1949), Milano 1969, 86-7.

⁵ V. SOLOV'EV, *I fondamenti spirituali della vita*, Lipa, Roma 1998, 33.

vivendo ormai d'altra parte in un tempo in cui si cominciano a sentire nell'aria i flussi romantici, dove è abituale che la natura divenga portavoce degli stati d'animo. E non è difficile immaginare quali stati d'animo possa esprimere una zattera in mezzo ad un mare agitato, ormai prossima ad affondare con i naufraghi che già ricompongono i primi morti. La nave all'orizzonte che determina tutta la composizione piramidale, ma con un taglio in diagonale, esprime questa attesa spasmodica della salvezza che non arriva perché in un mare così agitato, una nave di quell'epoca avrebbe impiegato troppo tempo per raggiungere la zattera e trovare i superstiti. Tante possibili letture vengono suggerite da questo dipinto. Una può essere l'irreversibilità della catastrofe. La salvezza, che pure esiste, ormai non è più a portata di mano. Un'altra lettura potrebbe essere invece che quella barca lontana sull'orizzonte potrebbe ancora miracolosamente farci scampare alla tragedia.

Si tratteggia dunque uno sfondo all'utopia che infatti trova posto nel pensiero europeo e in quest'ambito maturerà il suo pensiero uno dei padri del più massiccio movimento della modernità: Engels. Nella parte posteriore della zattera sta seduto, rivolto indietro, un personaggio che tiene la mano sul corpo morto di un giovane che potrebbe essere suo figlio. Molte pagine sono state scritte su quest'opera, ma qui ci interessa solo un aspetto: evidentemente il periodo aperto dalla Rivoluzione francese in qualche modo è un trauma, perché è il primo tentativo di una globalizzazione in senso laicista, quindi agli estremi antipodi di ciò che avrebbe voluto essere la globalizzazione medievale. La domanda se la direzione presa abbia un esito positivo oppure si vada incontro al naufragio è dunque legittima. Sono gli accenni all'inizio di una prima riflessione critica, forse addirittura il bisogno avvertito dell'"altro".

Veemente sarà la reazione contraria che sale dall'Olanda, con un doloroso richiamo a tutto ciò che nei secoli precedenti era stato soffocato e oppresso. Un forte richiamo al sentimento, al simbolo, alla metafora, alla libertà della persona umana. Van Gogh si fa portavoce drammatico di un'umanità senza cittadinanza nella compagine europea di quel tempo. Lui e Gauguin diventano certamente i padri del più clamoroso dissenso sull'andamento post-rinascimentale. Ma sono da esso stesso condizionati. Senza la modernità la coscienza del soggetto non sarebbe così viva. Ma allo stesso tempo loro la sperimentano come qualcosa di non considerato nella sua integralità. L'arte diventerà sempre più un'espressione diretta dello stato d'animo dell'artista. L'artista esprimerà se stesso. L'arte si avvia così su una strada della multiformità di linguaggi perché multiformità di espressioni, ma tutto questo come una esistenziale reazione al formalismo e al fondamentalismo razionalista che si è dimostrato una grave riduzione, sia dell'intelligenza che dell'uomo stesso.

Un pendolo interessante

In Cézanne e van Gogh riconosciamo i due estremi di quel movimento pendolare che è cominciato con il rinascimento e con il barocco. Anche se in forme ormai molto derivate, vediamo in Cézanne una ricerca del classico, del razionale, dello strutturato, mentre in van Gogh l'indagine si volge all'interno, al personale, al sentito, al libero. Da un lato un principio più oggettivante, e dall'altro uno più soggettivo. Queste oscillazioni tra oggettivo e soggettivo, per come le conosciamo anche dall'ambito del pensiero filosofico, attraversano tutta la nostra storia negli ultimi secoli. In un certo senso, il XX secolo non supererà i due estremi del pendolo. Piuttosto, il movimento diventerà sempre più serrato e frantumato. Se le prime due onde, come il fauvisme e il cubismo, sono ancora due realtà abbastanza circoscritte ed identificabili, in seguito il ritmo si farà sempre più veloce, impazzito, fino ad una sorta di atomizzazione dell'espressione, del linguaggio e dei riferimenti.

Espressione del soggetto

Ma quello che il XX secolo ci fa constatare è che l'arte diventa comunque prevalentemente un campo di espressione e di affermazione del soggetto. Il motto "dipingo come mi sento, mi esprimo come mi sento" ingloba anche quei movimenti artistici che di per sé si rifanno ad un principio più oggettivo. Il concettualismo arriva ad un ermetismo forse addirittura meno comunicabile di un espressionismo informale.

E il cubismo con le sue evoluzioni, soprattutto in Picasso, non è meno ermetico di un *action painting*. Dunque, anche i movimenti che di per sé vorrebbero affermare un aggancio più al classico, al razionale, all'oggettivo – come l'iperrealismo – lo fanno in modo soggettivo. Il mondo del soggetto riconosce praticamente come oggettività solo lo stato d'animo, e questo diventa un clima sempre più generale, lasciando che il sentimento interiore trovi degli sfoghi ancora più immediati.

Se nel manifesto surrealista si continua a fare appello ad un percorso psicanalitico e l'arte diventa quasi una terapia di liberazione dalle angosce e dagli incubi di cui il soggetto è popolato – perché la storia e la società glieli provocano –, nella pittura di Mathieu la mano del pittore diventa quasi un sismografo e l'artista prende direttamente il tubo del colore, saltando il pennello o la spatola, proprio per poter esportare sulla tela con più radicale immediatezza la percezione di sé.

Nelle leggere pennellate di Hartung, che ricordano quasi l'antica grafica giapponese, ogni gesto, ogni espressione diventano un'opera d'arte.

Rauschenberg prende gli oggetti, perfino gli animali impagliati, e cerca di includerli in un'unica espressione artistica. Il colore rosso steso con la spatola su un animale diventa un'espressione del sentire dell'artista che sconfinava di per sé il proprio mondo, ma dall'altro lato non fa altro che vedere tutto attraverso il suo stato d'animo, tanto da intervenire con questo sulle cose.

Jasper Johns prende degli oggetti poveri come una scopa, ad esempio, e li inserisce nella pittura. La *pop art* più tardi riempirà l'opera d'arte di oggetti di consumo. In qualche modo si entra in un circolo vizioso: l'uomo vive soprattutto le cose che si pubblicizzano, e la pubblicità fa sì che l'uomo senta costantemente le cose come desiderate.

Ecco allora l'opera di Hanson *Donna con carrello della spesa (Supermarket Lady)*, dove si mette in rilievo in modo quasi ironico la decadenza e il degrado dell'uomo, del suo spirito, ma anche dell'arte stessa.

Allo stesso modo di una cultura da supermarket, si pubblicizzano la salute, il benessere, l'apparire in forma e giovani. Si crea tutta un'arte nel senso convenzionale, ma anche nel senso lato, della culinaria, delle diete, con un'attenzione particolare al benessere psicosomatico, alla linea. Si promuove così una sorta di "cultura dell'OK". Tutto deve essere OK e tutto deve godere di buona salute.

Forse all'inizio del secolo Duchamp aveva già intuito il destino di un'arte che si è sottomessa ad estetiche elaborate filosoficamente, sociologicamente, o psicologicamente, e fa vedere con ironia che ogni oggetto portato in galleria diventa automaticamente opera d'arte. Dopo che si è cercato di afferrare l'autentica realtà dell'opera d'arte con le regole dell'estetica ed essersi resi conto che questa non si fa definire, allora si demanda alla galleria la dichiarazione di ciò che è arte e di ciò che non lo è. La galleria dovrebbe così avere la straordinaria magia di cambiare le cose in arte. Ma, come Duchamp stesso ha fatto vedere, le cose hanno diversi significati e alla fine tutto diventa relativo: un orinatoio può stare in un museo e si può usare un Rembrandt come asse da stiro.

In Tàpies l'opera d'arte è il terreno dei segni, delle tracce che testimoniano il passaggio dell'uomo. Negli spruzzi di Pollock, la sua voglia di esprimersi è quasi un fatto corporeo, fisico, che mette più l'accento nel gesto con il quale lancia il colore che in ciò che succede sulla tela.

Tentativi degli ultimi anni

Nella Biennale di Venezia del 1993 il padiglione spagnolo con Tàpies presenta un'opera concettualista, ma di sconvolgente eloquenza. Si tratta di un'intera parete, di bianco perfetto davanti alla quale è posta una sedia, anch'essa bianca. Sulla parete un ipotetico spettatore trovava disegnato in nero, all'altezza della sua testa, uno scarabocchio, un segno indecifrabile. Si può intravedere un richiamo allo zen, quindi all'esercizio mentale di una contemplazione prolungata e ripetuta fino al dischiudersi di un qualche significato. Inquadrando quest'opera negli anni della creatività di Tàpies, penso che esplicito sia un altro messaggio: l'uomo si esprime, lascia le sue tracce, segni, ma non c'è più nessuno che li accolga. La sedia rimane vuota e l'espressione dell'uomo, troppo soggettiva nel suo linguaggio, non è più una comunicazione ma semplicemente un'espressione. Che cosa è l'uomo

se non può più comunicare e se nessuno ascolta più la sua comunicazione? Come se fossimo giunti al capolinea di un cammino dell'espressione di se stessi. Si finisce in una pressante solitudine. Nella Biennale del 1990 Verjux presentava un'opera ancora più sconvolgente: lo spazio previsto per l'opera d'arte era vuoto, ma nel raggio del faro che illuminava lo spazio espositivo veniva inclusa una finestra soprastante, aperta. Ormai non esiste più l'opera d'arte, ma bisogna salire e uscire da sé, ci vogliono aperture, ci vuole un incontro con l'altro, con il quale si scopre il contenuto e si ha una voglia nuova di comunicarlo.

L'arte del XX secolo testimonia una profonda sconfitta dell'estetica prodotta dalla filosofia agli albori della modernità.

Di che bellezza possiamo parlare se infatti si voleva creare un'opera liberata dalla bellezza? La testimonianza del secolo appena concluso per quanto riguarda la bellezza è il grido della sua assenza. Tanto è vero che le grandi correnti e i grandi artisti del XX secolo nella stragrande maggioranza non cercavano di fare delle opere belle, ma cercavano di esprimere, ciascuno secondo la propria espressione, il disagio dell'uomo nella nuova situazione che in questi ultimi secoli si è andata a creare. Le arti nel senso convenzionale – per quanto ancora sono sopravvissute –, sono nella loro creatività una trama dolorosa e inquieta di una vera e diretta confessione del cuore umano in quest'ultimo scorcio della modernità. Sono una coscientizzazione del dolore, del travaglio vissuto. Se questo viene riscoperto in un'ottica spirituale, potrebbe trattarsi di una vera apertura alla partecipazione al martirio di Cristo, fondamento della bellezza, perché è realizzazione dell'unità del divino e dell'umano e dell'umanità intera.

Ma un'espressione feroce e violenta del dolore e del disagio non può essere automaticamente intesa come bellezza in un senso cristiano. Si può ideologizzare e teorizzare sugli stati laceranti dell'uomo e della sua espressione, ma quello che tocca a noi cristiani non è questo. Non è neanche, ad ogni costo, con un'estetica elaborata nella modernità, cercare di sviscerare le opere create nell'ultimo secolo. Non si tratta di appiccicare ad ogni costo una realtà come la bellezza (che oggi è tornata di moda) a ciò con cui essa non voleva avere niente a che fare.

Attualmente, la stragrande maggioranza dell'arte è entrata nel mondo digitale e virtuale. Lì il senso del bello viene ormai costituito dagli effetti dell'informatica. Si crea una grande piattaforma comune dell'informazione, ma la comunicazione è prevalentemente virtuale, dunque non reale, non coinvolgente. Ancora una grande illusione?

Conclusion

Considerando che il motto di tutta l'arte degli ultimi tempi è l'espressione del soggetto, creando addirittura propri linguaggi con codici soggettivi, bisogna avere pure il coraggio di avvertire del

rischio che non si tratta solo di una frantumazione e di una incomunicabilità, ma che si può prestare il fianco alle tentazioni del male vero e proprio. E infatti non sono isolati gli esempi di un'arte che è un vero e proprio culto dello smembramento, della perversione, di un atteggiamento ludico sconfinato che gioca persino con i cadaveri umani. Una situazione così lacerata testimonia della perdita della visione dell'insieme, quella che era in grado di custodire anche l'integralità della persona umana. Come oggi è smarrita nell'arte, lo è ancora più drammaticamente nella scienza. Forse è la mente stessa, cioè la ragione alla quale negli ultimi anni si vorrebbe fare appello, quella che rappresenta la patologia più grave. E l'incapacità di riorientarsi verso il vero. Ma se la bellezza sono il vero e il bene realizzati, allora oggi non si può nascondere la preoccupazione di fronte a ciò che narrano le arti contemporanee. Anche in questo caso estremamente appropriate sembrano queste parole di Solov'ëv:

«Ogni male può venir ridotto a una violazione della solidarietà reciproca e dell'equilibrio fra le parti e il tutto; e sostanzialmente si può operare la stessa riduzione anche per ogni menzogna e per ogni deformità. Quando un elemento particolare o singolo afferma se stesso nella propria singolarità cercando di escludere o di schiacciare l'essere altrui, quando degli elementi particolari o singoli vogliono, insieme o separatamente, prendere il posto dell'intero escludendo e negando così la sua unità autonoma e, con ciò stesso, anche il nesso comune che li collega fra di loro, e quando, al contrario, in nome dell'unità viene compressa o eliminata la libertà dell'essere particolare, non abbiamo altro che un'autoaffermazione esclusiva (egoismo), un particolarismo anarchico e un'unità dispotica, cioè, in altre parole, ciò che deve essere definito *un male*. [...] Le stesse caratteristiche essenziali che determinano il male nella sfera morale e la menzogna nella sfera intellettuale determinano la deformità nella sfera estetica. Deforme è tutto ciò in cui una parte si amplifica smodatamente e prevale sulle altre, ciò in cui non c'è unità e integrità e infine ciò che non possiede una libera varietà di forme.»⁶

La scomposizione, la rottura, lo squilibrio, l'isolamento delle parti sono innegabilmente il linguaggio consolidato e acquisito in molte correnti dell'arte contemporanea. E parlare della bellezza all'interno di un tale ambito è più o meno come parlare della solidarietà e della carità all'interno di un mondo individualista, dove ognuno è preoccupato per il benessere di se stesso. L'arte contemporanea voleva essere una piena affermazione della libertà del soggetto, e ciò che annuncia è difatti la tragedia del cuore umano se sgancia la libertà dall'amore che è la sua essenza e verità. Non esiste nessun bene per l'uomo se non fa parte della verità dell'uomo.

«La pienezza di questa libertà esige che tutti gli elementi particolari trovino se stessi gli uni negli altri e nell'intero, che ciascuno ponga se stesso nell'altro e l'altro in sé, e che senta nella propria particolarità l'unità dell'intero e nell'intero la propria particolarità: in una parola si tratta dell'assoluta solidarietà di tutto quanto esiste, di Dio che è tutto in tutte le cose. Una piena realizzazione sensibile di questa solidarietà universale o unitotalità positiva, cioè la bellezza perfetta intesa non soltanto come idea riflessa dalla materia ma come idea effettivamente presente nella materia presuppone innanzitutto un'interazione profondissima e strettissima fra l'essere interiore o spirituale e l'essere esteriore o materiale.»⁷

⁶ V. SOLOV'ËV, *Il significato dell'amore e altri scritti*, cit., 225-226.

⁷ *Ivi*, 226-227.

Una piccola minoranza dell'arte contemporanea cerca di attingere alla memoria e alla tradizione, recuperando l'arte che ancora lavora sulla materia, cercando di dare alla propria espressione un linguaggio che coinvolge il personale, ma allo stesso tempo è aperto ad una reale condivisione con gli altri. Dunque un'arte che recupera la missione del servizio, un'arte che tesse le relazioni tra le persone, perché comunica qualcosa che supera semplicemente uno stato d'animo del soggetto. Attraverso una tale arte, si riapre la possibilità di recuperare la bellezza come una realtà penetrata dall'amore. E, recuperando una tale bellezza, si apre la possibilità di recuperare una grande parte dell'arte caratterizzata dal grido e dalla lacerazione dei nostri tempi.

Ma è necessario prima capire se i cristiani se la sentono di impegnarsi in tale missione, in quanto anche noi, cioè la Chiesa, siamo in un certo senso entrati nella trappola soggettivista. Non è giunto forse il tempo in cui siamo chiamati a costruire delle chiese nelle quali si articoli in modo sensibile, attraverso l'architettura e l'arte, la grande memoria, la sapienza e la vita spirituale della Chiesa che accoglie in ogni tempo chi varca la sua soglia? Non è forse il tempo stesso che mette in ridicolo i nostri spazi disabitati, vuoti, deformati, troppo spesso in perfetta conformità ai gusti delle correnti che non hanno e non la cercano la bellezza in senso teologico?

La vera bellezza non può essere confusa. “Quindi andammo in Grecia, e i greci ci condussero agli edifici dove adorano il loro Dio, e non sapevamo più se eravamo in cielo o in terra. Poiché in terra non c'è tale splendore o tale bellezza, e non sappiamo come descriverli. Sappiamo solo che Dio abita tra quelli uomini, e la loro liturgia è più bella delle cerimonie delle altre nazioni. Perché non possiamo dimenticare una tale bellezza”.⁸

⁸ S.H. CROSS – O.P. SHERBOWITZ-WELTZOR, *The Russian Primary Chronicle. Laurentian Text*, Cambridge, Mass.: The Mediaeval Academy of America 1953, 110-1.

Sommario

La bellezza nel senso teologico è la realizzazione della verità e del bene. E' dunque una forza creatrice e trasformatrice del mondo. Il principio della bellezza è l'incarnazione di una solidarietà universale. La bellezza è un mondo penetrato dall'amore.

Un excursus attraverso gli ultimi secoli della storia dell'arte, arrivando fino ai nostri giorni, fa vedere che l'arte è stata estromessa dalla conoscenza, in quanto la verità è stata assegnata al mondo concettuale e non ha bisogno della bellezza. Questo ha portato all'astrattismo della verità e ad una progressiva deformità nell'arte. L'arte è stata rinchiusa nel mondo del sentimento e del soggetto, perciò è diventata un'espressione sempre più soggettiva, fino alla frantumazione del linguaggio stesso. Si avverte proprio attualmente una forte necessità nell'arte di passare dalla mera espressione alla comunicazione.