

TANT PIS POUR VOUS! TESTI ANTICONFORMISTI SULL'ARTE (I)

DENIS DE ROUGEMONT

LA MISSIONE DELL'ARTISTA

A CURA DI DAMIANO BONDI



La progressiva e sciagurata resa – complice o rassegnata – di critici e teorici dell'estetica di fronte al sistema di promozione globalizzata di prodotti privi di qualità autonoma chiamato «arte contemporanea» (AC), non è stata così unanime, come vorrebbe il conformismo mediatico.

La riflessione sul significato dell'arte fu composta invece di molte voci, e le posizioni indipendenti, per lungo tempo inevitabilmente appartate, suonano oggi, di fronte al disastro, le più avvertite e profetiche.

I testi che via via presenteremo in questa serie di Speciali, con un criterio non sistematico, ma di loro insufficiente diffusione e/o accessibilità, vogliono riportare la discussione al nucleo vivo, alla verità dell'arte come risorsa condivisa, che interessa tutti e che da tutti può essere amata e compresa. Il loro linguaggio limpido, a confronto dell'arzigogolata ermetica vuotaggine dei teorici dell'AC è un altro segno di una superiorità morale prima che intellettuale.

Al saggio di Denis De Rougemont che apre la serie seguiranno, nei prossimi numeri, alcuni testi di Jaime Semprun ed un'antologia da Sigfrido Bartolini. (red.)

INDICE

- 1 *Damiano Bondi. Ouverture a Denis De Rougemont.*
- 4 *Denis De Rougemont. La missione dell'artista.*



Ouverture a Denis De Rougemont.

DI DAMIANO BONDI

Denis de Rougemont (1906-1985) ha avuto la sfortuna di scrivere un grande libro. La fama di *L'Amour et l'Occident* (1939), infatti – come scriveva un suo grande amico – ha finito per soffocare ingiustamente altre sue opere degne di altrettanta importanza¹. Fine teologo, filosofo personalista di primo rango, egli fu invero una delle personalità più importanti nel panorama socio-politico del secolo scorso: fu il relatore della commissione culturale al congresso dell'Aia, nel 1948; fondò e diresse a vita il Centro europeo della cultura, da cui si originerà l'odierno CERN di Ginevra; nel 1952, infine, fu il primo presidente del Consiglio d'Europa. Rougemont considerava quella dell'intellettuale come la propria missione, la propria ragion d'essere, la propria vocazione, e vi restò fedele per tutta la vita. La sua produzione è vastissima, per quantità e campi d'indagine: i suoi interessi spaziano dalla letteratura alla filosofia, dalla politica alla religione. La riflessione estetica, all'interno dell'impianto

¹ A. Marc, "Denis de Rougemont, un homme à-venir", in *Cadmos*, 9, 33, primavera 1986, p. 27.



complessivo del suo pensiero, non riveste in realtà un ruolo primario: vi sono soltanto sporadici accenni e brevi articoli sul tema della bellezza e della produzione artistica. Quello che qui pubblichiamo, però, è interessante sotto molteplici punti di vista: l'analisi è ben condotta, lo stile è sferzante, la proposta del tutto originale e stimolante. Inoltre, come per Kierkegaard nell'ouverture del Don Giovanni di Mozart si potevano riscontrare, prefigurati, i motivi di fondo dell'opera nella sua interezza, così in questo breve articolo si ravvisano i temi fondamentali del pensiero di Rougemont, quasi fosse un'ouverture alla sua opera.

Il testo, pubblicato nel 1963 in *The Christian Opportunity*, fu in realtà redatto tredici anni prima, in occasione di una conferenza ecumenica sui rapporti tra arte e religione tenutasi al castello di Bossey, in Svizzera, nel maggio 1950. Rougemont fu invitato a parteciparvi in qualità di intellettuale rappresentante l'universo protestante più vicino alla teologia barthiana. Il titolo della conferenza era "La Mission de l'Art, en tant qu'expression créatrice de l'esprit humain". Questa espressione al nostro non andava proprio giù: nella versione dattiloscritta del testo, che ho avuto modo di consultare presso il Fonds Rougemont di Neuchâtel, egli corresse a penna il titolo, aggiungendo il suffisso "iste" al termine "Art". Non più "la missione dell'Arte", bensì, significativamente, "la missione dell'Artista": solo un uomo può avere una missione, non una sua astrazione. Né la storia, né la passione, né la ragione: la persona soltanto è chiamata a qualcosa, e gioca la sua vita nella risposta a tale appello.

✠ UN RILIEVO, UNA CRITICA E UNA SUGGERZIONE.

Lasciando al lettore la possibilità di gustare appieno il succo agrodolce del discorso rougemontiano, ci soffermiamo soltanto su alcuni punti specifici.

1) Rougemont, nel 1950, annoverava la fotografia tra le non-arti (qual è – si domandava – «la differenza tra l'uomo che fa un poema, uno spartito musicale, un quadro [...] e l'uomo che fa una macchina, un prodotto chimico o una foto?»). Oggi ciò non sarebbe più concepibile. Cosa è successo? È successo che la fotografia, nata inizialmente per garantire più oggettività della pittura realistica nel render conto del mondo che ci circonda, ha acquisito col tempo uno statuto artistico sempre maggiore: significa che sempre di più conta chi fa la foto, e cosa egli vuol comunicare con tale foto, piuttosto che il mero dato fotografato. Questo, sia detto per inciso, farà sì che forse l'arte pittorica, confinata nell'ultimo secolo – anche a causa della fotografia – nell'ambito dell'astrattismo sempre più vacuo, ritorni ad essere almeno parzialmente figurativa.

2) Rougemont svaluta "teologicamente" la nozione di bellezza in quanto, sostiene, essa non è biblica: «la Bibbia ci parla di verità, di giustizia, di libertà e d'amore, ma poco o nient'affatto di bellezza. Essa non ci dice che Dio è Bellezza, ma che è Amore. Neppure Cristo ci dice che è la bellezza, ma la via, la verità e la vita: via non bella, ma impervia e dolorosa; verità non bella, ma liberatrice; vita che non si sviluppa in belle armonie, ma che passa per la porta stretta della morte». La prosa felice, quasi poetica, di questo passo, non deve esimerci dal rilevare che in realtà la Bibbia parla di bellezza. Non solo lo fa profusamente e "profa-

namente” nel Cantico dei Cantici, bensì anche in riferimento diretto a Dio nei Salmi (ad esempio, nel Salmo 27, si canta la “bellezza del Signore”), e addirittura in riferimento a Cristo, che, letteralmente, dice di sé: “io sono il pastore, quello bello” (il testo originale greco di Gv. 10, 11 recita infatti “ego eimi o poimen o kalos”). Certo, dovremmo capire di quale bellezza parli la Sacra Scrittura. È la stessa domanda, del resto, che l’ateo Ippolit pone al principe Myskin nell’*Idiota* di Dostoevskij: “quale bellezza salverà il mondo?”. (Una delle frasi letterarie più citate di sempre: eppure ci si dimentica spesso di ricordare che nella sua forma originale essa è una domanda, non un’affermazione). È lo stesso Rougemont che ci aiuta a rispondere, quando più avanti afferma che «chiamiamo “bello” tutto quel che amiamo con intensità». Dunque è l’amore – quale amore? quello disposto a compatire il dolore, quello agito più che sentito – a portare con sé un’idea nuova di bellezza, una concezione nuova dell’armonia, che è comunione e non semplicemente proporzione. Il Dio cristiano non è l’Essere pieno e rotondo – “armonico” – di Parmenide, bensì questa comunione d’amore che si incarna in Suo Figlio: chi sarà più bello di lui?

3) Rougemont era convinto del fatto che «tutti, senza saperlo, viviamo in una confusione di religioni mai del tutto morte»². In questo senso egli, in *L’Amour et l’Occident*, rilesse la concezione moderna dell’amore passionale alla luce dell’influenza esercitata dalle dottrine catere spiritualiste sul definirsi dell’ideale dell’amor cortese (ideale

che poi avrebbe irrimediabilmente segnato tutto lo sviluppo della letteratura occidentale). Ora, se in quel volume tale metodo era applicato alla letteratura, in questo articolo del 1950 esso viene fatto valere per l’arte in generale: Rougemont, infatti, prospetta la possibilità di pervenire ad una vera e propria «critica teologica dello sviluppo delle arti», da condurre sulla base della dottrina trinitaria: «sappiamo che la maggior parte delle eresie nascono da interpretazioni abusive, eccessive oppure deficienti di un punto della dottrina trinitaria. È possibile immaginare che le deviazioni o gli eccessi rappresentati da tale o tal altra scuola artistica riflettano queste eresie e forse procedano da esse, sia pure all’insaputa di coloro che le rappresentano? [...] Mi sembra che tentativi in questo senso varrebbero la pena di essere arrischiati – e prima di tutto dai laici». Da laico, raccolgo la sfida, e propongo una critica teologica di due “opere d’arte” del nostro tempo. Da una parte, mi chiedo, la suprema “eresia” musicale di John Cage, che in 4’33” (non) compone un brano musicale di silenzio totale, non potrebbe essere letta “teologicamente” come un’eresia spiritualista, ovvero come l’ispirazione creativa che raggiunge il suo estremo negativo, non “incarnandosi” più in niente? E, dall’altra, l’opera di Damien Hirst *Mother and Child divided*, in cui vengono esposti i cadaveri sezionati di una mucca e di un vitello, non potrebbe essere considerata come un’eresia “materialista”, nel senso che quei cadaveri non significano più niente, non veicolano più alcun oltre artistico, bensì rimangono fatalmente se stessi, come il cadavere di un Cristo crocifisso privo della sua natura divina, ridotto ad un essere solo umano, troppo umano? (D. B.)

² D. de Rougemont, *L’Amour et l’Occident*, PLOU, Paris 1939, 1956², 1972³, trad. it. *L’Amore e l’Occidente*, Bur, Milano 2006 (RCS 1977¹) p. 163.

La missione dell'artista.

DI DENIS DE ROUGEMONT

Alcuni anni or sono fui invitato a parlare della “Missione dell’Arte come espressione creatrice dello spirito umano”. Non avrei accettato se non fosse stato perché il soggetto era da trattarsi in una conferenza di studi ecumenici che riuniva assieme alcuni artisti e scrittori con teologi protestanti, anglicani ed ortodossi. Mi pareva che questo titolo, dato che era stato proposto specificamente da cristiani e non da umanisti di ispirazione vaga e indistinta, meritasse una seria messa a punto.

“Missione dell’Arte”: per me suona falso. L’“Arte”, con la maiuscola, è una di quelle allegorie ufficiali che abbiamo ereditato dall’Ottocento e dal Romanticismo (con tutta la sua ammirazione per Wagner e Baudelaire), ma che i nostri antenati condannavano e si proponevano di cambiare. Questa allegoria segnala l’esistenza di una specie di “religione dell’Arte”, nata nelle confraternite e nelle sette romantiche – preraffaellite, simboliste ecc. – che ha perduto ai nostri giorni la sua sacra virulenza, pur sussistendo sotto forma di un pregiudizio molto diffuso, nella borghesia, nel popolo, a Hollywood e nei discorsi d’inaugurazione. L’Arte con la maiuscola è qualcosa di ideale, di indistinto, che è vagamente in rapporto con l’Infinito, che non serve a niente, che è rispettabile, che interessa le donne più degli uomini, che è l’affare di certi specialisti, che ci permette di sottrarci per alcuni momenti alle preoccupazioni troppo reali della vita quotidiana, che eleva l’anima ed addolcisce i costumi; in breve, essa è del tutto simile all’idea che la maggior parte dei nostri contemporanei si fa

della religione cristiana. Questo non è serio, se si ammette con Talleyrand che «tutto ciò che è esagerato manca di serietà». Nessun serio artista dice che fa dell’“Arte”, se non per difendersi contro l’esattore o il poliziotto sospettoso. D’altra parte, la parola “arte” è un termine comodo, che designa l’insieme delle attività artistiche e degli oggetti che ne risultano.

In entrambi i casi, si tratti di una esagerazione romantica o di un termine generico, è evidente che l’arte, con o senza maiuscola, non può avere alcuna “missione”. Un falso dio o una semplice parola non possono avere una missione. Soltanto un uomo può riceverne una.

Oltre a ciò, ho qualche dubbio sull’aggettivo “creatrice”, così come appare nel titolo che mi è stato proposto.

L’uso del verbo “creare” in relazione all’attività umana è, credo, piuttosto recente. Questa maniera di parlare dell’atto umano comparandolo, o addirittura uguagliandolo, all’atto divino, non dipende soltanto originalmente da una dottrina sinergica che richiede d’essere presa in esame, bensì coincide storicamente con l’indebolimento o la perdita della credenza in Dio Creatore, nell’epoca moderna. Io non sono affatto sicuro che l’uomo sia capace di creare nel vero senso del termine, vale a dire di produrre un cambiamento assoluto, una novità assoluta nell’universo. Ciò che correntemente è detto “creazione”, al giorno d’oggi, è in realtà soltanto un assestamento un po’ diverso di elementi conosciuti, secondo leggi conosciute o conoscibili. Dunque è una composizione. Prima del Romanticismo ci si limitava a dire che un musicista “componeva” un’opera e che un pittore dipingeva o “componeva” un quadro. Oggi si dice che

“crea” una sinfonia, che “crea” delle forme. Nessuno può provare che un uomo crei qualcosa, poiché nessuno conosce la totalità delle cose esistenti, delle loro strutture e dei loro rapporti. Atteniamoci dunque al termine classico di “composizione”, parlando delle opere d’arte.

Ciò premesso, consideriamo adesso qual è la missione – se una ce n’è – degli uomini che compongono libri, quadri, partiture musicali, statue, giardini, poemi; e, prima di tutto, qual è la natura della loro attività, e quali sono i suoi fini.



I.

Ogni specie di persona fa cose, oggetti e strumenti: *homo faber* designa una gran parte dell’umanità: operai, artisti, intellettuali, legislatori ed artigiani.

Domandiamoci che differenza c’è tra l’uomo che fa un poema, uno spartito musicale, un quadro, una facciata, e l’uomo che fa una macchina, un’equazione, una legge, una scarpa, un prodotto chimico o una foto.

Da circa due secoli si è abituati a rispondere a tale questione in un modo apparentemente semplice. Gli artisti, di pensa, fanno degli oggetti inutili (*gratuits*, come si dice in francese), mentre gli altri fanno degli oggetti necessari alla vita quotidiana, cioè utili. Non si può fare a meno di un rasoio elettrico, dice l’uomo moderno, ma si può a rigore – e anche senza troppi sacrifici – fare a meno di un quadro o di una statua. I prodotti dell’arte sono un lusso, mentre gli altri prodotti sono una necessità. Tutta la nostra educazione ci porta a crederlo, e se occorre giustificare questa opinione diffusa, i

nostri professori ricorrono a certe interpretazioni di Kant, secondo cui un oggetto d’arte è fine a se stesso e non serve dunque a nient’altro che ad essere contemplato, ovvero onorato di un colpo d’occhio quando ci si passa davanti per entrare in sala da pranzo.

Questi criteri di utilità e necessità da una parte, e di gratuità e inutilità dall’altra, sono inconsistenti e assolutamente superficiali. Essi non ci dicono niente sulla natura dell’opera d’arte, tuttavia ci insegnano qualcosa sulla natura e sull’attitudine della società che li accetta: e cioè che questa società ha perso il senso del sacro. Sono esistite, e forse esisteranno, molte civiltà per le quali una pietra o un pezzo di legno, scolpiti in un certo modo, sono infinitamente più “utili” dei nostri rasoi elettrici. Questi oggetti sono ritenuti eminentemente utili perché detengono un potere, una virtù esaltante o terrificante, un significato; essi sono presi sul serio dai popoli che credono che il senso della vita, la paura della morte e l’angoscia davanti al potere sacro siano cose serie, mentre noi consideriamo come serio, e quindi utile, ciò che permette di andare sempre più velocemente, poco importa per quale motivo e verso quale fine.

Il fatto che in teoria noi consideriamo l’opera d’arte come priva d’utilità diretta prova semplicemente che l’arte non risponde al desiderio più forte dell’uomo moderno; che egli potrebbe quindi farne a meno, che non ne ha veramente bisogno (giacché si dice utile ciò di cui si ha bisogno); e che non crede di doverla rispettare, se non in virtù di una specie di pregiudizio. Donde si potrebbe dedurre, sia detto per inciso, la vanità totale dei tentativi attuali di volgarizzare l’arte e di pubblicizzarla. È il biso-

gno dell'arte che occorrerebbe risvegliare. E, per questo, si dovrebbero attutire quei bisogni che soffocano il bisogno dell'arte. Occorrerebbe quindi modificare tutto l'atteggiamento, l'orientamento dell'uomo moderno, prima di mettersi a distribuire riproduzioni di Van Gogh!

Dopo aver scartato il criterio dell'utilità, come troppo relativo, mobile e soggetto a mutar di segno secondo lo stato religioso di una società, mi trovo di fronte la questione iniziale: in che cosa l'attività artistica si distingue dalle altre attività dell'uomo?

Proporrei quanto segue: a differenza di ogni altro prodotto dell'attività umana, l'opera d'arte è un oggetto la cui ragion d'essere necessaria e sufficiente è quella di "significare", organicamente e con i mezzi della propria struttura.

Consista in una struttura di suoni, di forme o di idee, l'opera d'arte ha per funzione quella di captare l'attenzione, di calamitare la sensibilità, di affascinare la meditazione, ed al tempo stesso di orientare l'essere verso qualcosa che trascende i sensi e le forme o le parole riunite. È un "laccio", ma un "laccio" orientato.

È vero che un'equazione è un oggetto che non ha altra funzione se non quella di significare. Tuttavia, la sua struttura resta interamente analizzabile e riducibile ai suoi elementi, che possono essere raggruppati in altro modo – come mostra il segno "=", uguale – senza distruggerne il significato; questo invece non avviene con l'opera d'arte.

Ma se, indagando la natura dell'opera d'arte, l'ho definita un "laccio orientato", è perché la conoscenza della sua natura è legata a quella del suo scopo: un laccio è fatto per prendere qualcosa. Nell'opera d'arte,

natura e scopo, essenza e fine, sono inseparabili. Si tratta di una sola e medesima funzione, che è quella di significare qualcosa con mezzi sensibili.



II.

Si penserà forse che io non dia il debito valore alla bellezza, e che le mie definizioni vadano contro alcune concezioni classiche e idee correnti. Queste, infatti, vogliono che lo scopo dell'arte sia la bellezza, e che la funzione propria dell'artista sia di "creare la bellezza", come si dice. Confesso che non ne sono convinto, e vi proporrò su questo punto tre osservazioni, d'importanza assai diseguale.

La prima è un semplice riconoscimento di fatto, che porto nel dibattito senza giudicare. I principali artisti della nostra epoca, siano Picasso o Braque, Joyce o Kafka, Stravinskij, T.S. Eliot o André Breton, non cercano di fare il bello, e senza dubbio si rifiuterebbero di dire che la bellezza è lo scopo delle loro opere. Che esse siano belle o brutte, affascinanti o repellenti per i sensi e lo spirito, poco importa loro: il loro scopo è di esprimere, di descrivere alcune realtà, a qualunque prezzo, anche a prezzo del brutto, se necessario. Solo gli artisti accademici, i falsi artisti, cercano ancora di fare ciò che è bello, ciò che lusinga.

La seconda osservazione è più grave. Mi sembra che la bellezza non sia una nozione, né un termine biblico. La Bibbia ci parla di verità, di giustizia, di libertà e d'amore, ma poco o nient'affatto di bellezza. Essa non ci dice che Dio è Bellezza, ma che è Amore. Neppure Cristo ci dice che è la bellezza, ma la via, la verità e la vita: via non bella, ma

impervia e dolorosa; verità non bella, ma liberatrice; vita che non si sviluppa in belle armonie, ma che passa per la porta stretta della morte.

Dobbiamo forse pensare – come qualcuno ha scritto – che si tratti in questo caso di una “terribile lacuna” della Bibbia? Lacuna che l’ideale greco sarebbe venuto a colmare, amalgamandosi alla tradizione cristiana, per poi distinguersene nuovamente all’epoca del Rinascimento? O non dobbiamo, al contrario, chiederci se la nostra nozione di bellezza non sia soggetta a serie revisioni?

Infine, la terza osservazione, del tutto indipendente dalle prime due, prende la forma di una confessione. Io mi sento incapace di fare uso del concetto di bellezza in sé. Evidentemente mi capita spesso, come a tutti gli altri, di esclamare: “Com’è bello!”, davanti alle cose più svariate, come un paesaggio o un edificio, un essere umano o un’opera d’arte, un aeroplano, una vittoria sportiva, un frutto, un gesto, un sentimento... Ma questa enumerazione, proprio perché eteroclita, mostra che la bellezza non è un carattere specifico dell’opera d’arte. Non importa cosa può essere descritto come bello. È una qualificazione soggettiva, un termine comodo ma vago, un’esclamazione. Se esclamo che un’opera è bella, è facile vedere che questa “bellezza” che io le attribuisco si risolve, se analizzata, in realtà molto diverse. Dicendo: “Com’è bello!”, volevo dire e dovrei dire: “Come è ben fatto!”, “Come sono esatte le proporzioni!”, “Come ci si sente più liberi e più forti per aver visto questo!”, “Come è appassionante o di grande interesse!”, o semplicemente: “Come l’amo!”, perché chiamiamo “bello” tutto quel che amiamo con intensità. Così, dietro alla parola “bellezza” si ritrovano in

definitiva la giustizia, la verità, la libertà o l’amore.

Mettere da parte il concetto greco di bellezza non è quindi negare l’arte. Affermare che la Bibbia parla poco di bellezza non è dire, neppure per un istante, che la Bibbia escluda l’arte; e, similmente, asserire che gli artisti moderni non cercano la bellezza in se stessa e prima di tutto, non significa affatto dire che sono cattivi artisti. Al contrario, tutto questo equivale a dire che l’arte è qualcos’altro che la ricerca della bellezza, e che colui che fa un’opera d’arte si prefigge uno scopo diverso.

Credo che lo scopo, cosciente o no, di ogni vero artista sia quello di comporre oggetti significativi; dunque di “significare”, di rendere attento al senso del mondo e della vita.

Ben inteso, ciò che l’artista arriva a significare non ha nessun bisogno di essere da lui conosciuto prima dell’opera stessa. Non c’è prima un certo significato e poi una volontà d’illustrarlo in un’opera. Ma è attraverso l’opera, ed in essa sola, che un certo significato si manifesta o si rivela. I critici e il pubblico, e talvolta l’artista stesso, cercheranno in seguito di “liberare” questo significato o di isolarlo dall’opera con uno sforzo di traduzione o d’astrazione. Ma in realtà il significato è legato ad ogni dettaglio come al tutto dell’opera – se essa è buona – ed esiste soltanto in essa. Se il significato si fosse potuto esprimere con altri mezzi, l’opera perderebbe la propria ragion d’essere.

Qualificheremo quindi come “grande” quell’opera che impone l’attenzione più imperiosamente e il più a lungo possibile, quella che porta più lontano la meditazione dell’uomo sul suo destino e sull’ordine delle

cose. E diremo “duratura” quell’opera che adempie il suo ruolo di “laccio” efficace per un gran numero di generazioni e di popoli. L’espressione corrente: “Sono stato preso da quest’opera” è del tutto esatta e rivelatrice, da questo punto di vista.



III.

Se tali sono la natura e lo scopo dell’opera d’arte, possiamo ora domandarci a quali condizioni un artista possa adempiere la sua missione particolare.

Ne vorrei indicare due anzitutto, in modo quasi semplicistico. L’artista adempie bene la propria missione:

nella misura in cui è un buon artigiano;

nella misura in cui le sue opere significano in una maniera efficace.

Ciò esige, naturalmente, alcune spiegazioni.

Buon artigiano è colui che è padrone dei propri mezzi, che gioca bene secondo le regole del proprio gioco particolare, in breve, colui che costruisce esattamente e con astuzia i “lacci” per il sentimento, la riflessione e l’immaginazione. Tutto questo, cioè l’insieme dei procedimenti del mestiere e delle regole di composizione, lo possiamo chiamare retorica: essa ci insegna a far uso degli artifici. Ma è precisamente il rispetto degli artifici, l’amore del loro uso appropriato e delle loro leggi, che distingue innanzitutto il vero artista dal dilettante, vale a dire dal primo venuto che si sente ispirato o commosso e crede di poter sostituire alla retorica la sincerità. Non ricordo se è Fargue o Valéry che ha scritto: «Il borghese è colui che crede che ci sia al mondo qualcosa di più importante di una convenzione». Citia-

mo anche Baudelaire:

«È evidente che la retorica e la prosodia non sono invenzioni arbitrarie o tiranniche, ma una raccolta di regole reclamate dall’organizzazione stessa dell’essere spirituale; mai le prosodie e le retoriche hanno impedito all’originalità di manifestarsi e di distinguersi. Al contrario, è infinitamente più vero che esse hanno aiutato lo schiudersi dell’originalità».

La sincerità non ha quasi senso in arte. Essa non ne ha certamente nessuno quando si tratta del mestiere dell’artista, poiché questo mestiere è, per definizione, artificio. I moderni su questo punto hanno commesso uno strano errore, quando, in seguito al Romanticismo e ai suoi sottoprodotti, hanno creduto di doversi mettere, come dicono loro stessi, “alla scuola della Natura”, non accettando più altre guide all’infuori della sincerità, anzi dell’ingenuità. Ritengo che un uomo, colto dal bisogno di esprimersi o di esprimere qualcosa mediante un’opera d’arte, sia assolutamente incapace di esprimere sinceramente ciò che prova, se prima non si è impadronito della propria retorica. Quando Jean-Paul Sartre dà ai suoi discepoli il precetto di non “scrivere” – vale a dire di esprimersi non importa come, senza cercare di “scrivere bene” – egli dà la formula del “pompiersmo” moderno e, di più, priva i suoi discepoli dei mezzi per esprimere veramente il loro messaggio. Notiamo anche, a proposito del termine “messaggio”, di cui tanto si abusa – e non solo negli ambienti cristiani – che è impossibile “liberare un messaggio” (come spesso si dice) fin tanto che non si è divenuti padroni dei propri mezzi d’espressione al punto di poterli adattare, farli servire, orientarli – e questo anche nei minimi det-

tagli – nella direzione e secondo il senso di ciò che si desidera comunicare. Esprimere un messaggio di verità, ma “non importa come”, è quasi certamente esprimere tutt’altra cosa del messaggio in questione; è essere indifferenti al disordine del linguaggio, all’assenza di coerenza interiore, e, infine, alla verità stessa. È dimenticare che nell’opera d’arte si percepiscono prima di tutto i mezzi: le parole, i colori o le forme, i suoni ed i loro rapporti o raggruppamenti. Certamente, anche se si conoscono tutte le regole del gioco e le si applica con cura, non si è mai sicuri di guadagnarci; in altre parole, l’artista non è mai sicuro che il pubblico percepisca veramente ciò che ha voluto dire, ma è necessario almeno mettergli in conto il massimo della probabilità. Si potrebbe obiettare che il pubblico percepisce in primo luogo, in un’opera, non i mezzi tecnici in sé, ma lo stile dell’autore.

Se io non ho menzionato lo stile come terza condizione affinché la missione dell’artista sia ben adempiuta, è perché, a mio parere, lo stile nasce dal conflitto tra la prima condizione – il mestiere, i mezzi – e la seconda – ciò che si vuol significare, il messaggio. Se non c’è stile in un’opera, è perché non c’è dramma tra i mezzi d’espressione e ciò che si vuol esprimere, tra la tecnica ed il significato, tra la retorica e il messaggio. E, se non c’è dramma, vuol dire che uno dei due termini è fortemente deficiente, o perfino assente. In questo caso, allora, non c’è arte propriamente detta. C’è solo una forma pressappoco vuota – ed è l’accademismo – o un messaggio informe – ed è la comunicazione quotidiana – che non ha nulla a che fare con l’arte, e giustamente. Oppure: se i mezzi non sono messi in questione (o sottoposti a tortura) da un signifi-

cato molto esigente, si ricadrà in ciò che viene chiamato “pura retorica”, nell’eloquenza e nel formalismo; se, d’altra parte, il significato che si vuol esprimere è troppo intenso ed imperioso rispetto ai mezzi di cui si dispone, si ricadrà dell’oscurità o nel pressapochismo o nel grido inarticolato.

Veniamo alla seconda condizione: il significato del messaggio.

Su questo punto sarò breve e mi limiterò a poche formule. Io penso che un artista (supposto che sia un buon artigiano) adempia la propria missione nella misura in cui le sue opere provocano negli spettatori, lettori o uditori, un’impressione di liberazione; rendono sensibile una verità; manifestano il vero; evocano l’ordine del mondo e le leggi del destino dell’uomo; edificano o rivelano strutture nelle sensazioni, nelle immaginazioni, o nelle idee; nella misura in cui, infine, inducono ad amare maggiormente.

Una sola osservazione su questo punto. È evidente che un’opera d’arte classica, ad esempio un’opera di Bach, crea ordine nell’uomo, evoca l’ordine del mondo, rende sensibili ed amabili le sue leggi. Altre opere, del tutto diverse, che sembrano non avere altro oggetto se non quello di evocare il disordine presente, il caos e l’assurdità, il rumore ed il furore delle cose svuotate di senso e raccontate da un ubriaco – penso a certe parti dell’opera di un Joyce, a *The Waste Land* di T. S. Eliot, ai romanzi di Faulkner, alla pittura di Picasso – queste opere, dialetticamente, nostalgicamente, nella rivolta e nella sfida, danno ancora una testimonianza dell’ordine perduto di questo mondo, perché l’arte, ogni arte degna di questo nome, non ha mai avuto né può mai

avere altro oggetto.

Essendo queste le due condizioni che un artista deve soddisfare per essere all'altezza della sua missione, è chiaro che la critica, la valutazione delle opere d'arte, deve tener conto, da una parte, dell'abilità nel mestiere e nell'uso dei mezzi, e, dall'altra, del significato e del valore delle realtà captate e rivelate con quei mezzi. La critica, cioè, dovrebbe essere allo stesso tempo tecnica da un lato e metafisica o etica dall'altro, ovvero, in fin dei conti, teologica.



IV.

Sono consapevole del fatto che, parlando di una critica teologica delle opere d'arte, urterò non solo la grande maggioranza dei miei contemporanei, che fanno parte del pubblico, e molti artisti, ma anche i teologi. Diranno che non è affar loro, poiché debbono occuparsi dei dogmi della Chiesa. D'accordo: si noti, non dico che la critica teologica dovrebbe essere necessariamente occupazione dei teologi. Spesso essi vi sono mal preparati da una mentalità fortemente didattica – molti di loro sono dediti all'insegnamento – e in questo caso il problema principale sarebbe quello di sviluppare prima di tutto un potere di comprensione dell'arte, e poi di nutrirlo con un'esperienza vissuta della stessa. Ma si potrebbe forse proporre che coloro che si dedicano alla critica d'arte – ed ogni artista più o meno rientra in questo numero – facciano uno sforzo per superare lo stadio di totale ignoranza teologica in cui li vediamo oggi.

È in questa prospettiva che mi arrischio a suggerire non una scala di giudizio, né una dottrina, né un canone delle arti, ma

un tema di meditazione che forse potrebbe essere utile al fine di motivare meglio i giudizi dati sulle opere d'arte, rendendoci più attenti alla situazione spirituale dell'artista.

Effettivamente, cosa fa l'artista? Nel linguaggio altisonante tramandatoci dal Romanticismo, che ben tradisce mancanza di riflessione sulla portata delle parole, si usa dire nel ventesimo secolo:

- 1) che l'artista crea;
- 2) che egli incarna nelle sue opere certe realtà;
- 3) che egli è ispirato.

Lo ripeto, questi tre verbi sono assurdi e meritano il più giusto rimprovero da parte dei teologi. Ma lo stesso abuso suggerisce la possibilità di un uso fedele e sobrio. I tre verbi correnti, appena citati – creare, incarnare, ispirare – evocano irresistibilmente gli attributi della SS. Trinità.

Se si è potuto dire che l'artista crea, non è soltanto per effetto di una stima esagerata, prometeica o luciferina, dei poteri umani. Quando l'uomo compone, facendo uso di ciò che ha compreso del mondo e di ciò che è interiormente, un'opera esteriore a se stesso, egli imita simbolicamente l'atto del Creatore che forma il mondo e il primo uomo, Adamo. Certamente dobbiamo chiederci se quest'opera umana aggiunga al mondo qualcosa che prima non c'era. L'uomo può soltanto comporre ciò che Dio ha creato *ex nihilo*. Ma nell'amore dell'artista per l'opera che stacca da sé – non nell'opera in sé – c'è una parabola del gesto paterno, c'è un tentativo di amare la creazione come il Padre l'ha amata. Così, la meditazione del mistero del Padre – perché Egli separa il mondo da sé? perché e in che modo Egli lo ama? In che senso ne è distinto? Quali reciproche autonomie ne derivano? –

può condurre a capire meglio, allo stesso tempo, l'atto dell'artista, e i suoi limiti o la sua relatività.

In secondo luogo, abbiamo visto che l'artista, componendo un'opera d'arte, tende a significare qualcosa che non sarebbe percepibile altrimenti. Non diciamo che egli incarna una realtà, perché non si tratta di carne. Ma egli rende questa realtà sensibile, leggibile, udibile attraverso mezzi fisici. Cosa accade allora dalla parte dello spettatore, del lettore, dell'uditore? Accade che l'espressione vela ciò che esprime, manifestandolo allo stesso tempo ai nostri sensi. Ciò che è espresso, infatti, non è separabile dai mezzi di espressione, se non facendogli violenza. Ciò che rivela è allo stesso tempo ciò che nasconde. Il significato di un quadro, ad esempio, non è distinto dai colori, dalle forme, dalle proporzioni, dallo stile, grazie ai quali, ma anche nei quali, esso esiste. Si può dunque vederlo e non vederlo. Agli occhi della ragione i mezzi restano essenzialmente eterogenei rispetto alla realtà che esprimono – perché essi e non altri? – eppure non sapremmo nulla di questa realtà senza di essi... Non insisto, dovendomi limitare ad indicare qualche punto da cui potrebbe prendere avvio una dialettica che mirasse a trovare il suo modello, e forse le sue norme, nella dottrina della seconda Persona della Trinità e nella meditazione del suo mistero.

In terzo luogo, l'artista è qualificato correntemente come ispirato. Gli avversari più accaniti del Romanticismo, come Valéry, non hanno mai negato che l'impulso primitivo di un'opera d'arte sia (come egli dice) un «dono degli dèi» – un singolo verso, ad esempio, o la visione di una forma, da cui prenderanno il via le operazioni della

tecnica. L'ispirazione, sia che agisca in ogni momento, sia che intervenga solo all'inizio e per un solo istante, è un fatto d'esperienza innegabile. Ma da dove viene? Ciò che Paul Valéry chiama “gli dèi”, senza comprometersi, sarà per alcuni lo Spirito Santo, e per altri un messaggio dell'inconscio. Talvolta si immagina che questa visione istantanea abbia rivelato in un lampo l'esistenza di un cammino segreto che occorre poi soltanto seguire; talvolta si ha l'impressione di inventare il cammino avanzando. Questo problema, si noti, non tormenta soltanto l'artista, ma anche, e più coscientemente ancora, lo scienziato di oggi. Invento, egli si chiede, o piuttosto scopro una realtà? Proietto nel cosmo le strutture del mio spirito, o piuttosto sposo con il mio spirito le strutture oggettive del reale? E l'uomo che riceve una vocazione vive in questo dubbio, talvolta sino all'angoscia. Credo forse a qualche oscura determinazione del mio desiderio, oppure rispondo veramente ad un appello venuto da altrove? Donde viene la voce? Chi parla? Io, o l'Altro? Questa è la situazione che crea nell'uomo l'intervento dello Spirito Santo.

Ancora una volta il mio proposito qui è soltanto di suggerire direzioni possibili per una riflessione. Mi limito a sottoporre questa idea: la meditazione cristiana sull'atto e sull'opera dell'artista può approfondirsi, informarsi ed istruirsi nel quadro di una meditazione sulla dottrina ed il mistero della Trinità; e la meditazione cristiana troverà nel vocabolario e negli argomenti dialettici impiegati per quasi venti secoli dai teologi trinitari l'insieme complessivo di una teoria che ci introdurrà meglio di qualunque altra al mistero umano dell'atto artistico.



Aggiungerò un ultimo suggerimento. Sappiamo che la maggior parte delle eresie nascono da interpretazioni abusive, eccessive oppure deficienti di un punto della dottrina trinitaria. È possibile immaginare che le deviazioni o gli eccessi rappresentati da tale o tal'altra scuola artistica riflettano queste eresie e forse procedano da esse, sia pure all'insaputa di coloro che le rappresentano? E non vi sarebbe qui il principio di una critica teologica dello sviluppo delle arti? Certo, se così fosse, si potrebbe finalmente superare lo stadio dei giudizi arbitrari sui gusti e sui colori, o sul valore o no delle opere d'arte, giudizi che solitamente si fondano sulla moda dell'altro ieri, sulla prudenza borghese o sulla rivolta contro di essa. Mi sembra che tentativi in questo senso varrebbero la pena di essere arrischiati — e prima di tutto dai laici.

V.

Per terminare, cercherò di riassumere in due frasi la concezione che mi faccio dell'arte, sulla quale mi sono basato nello scrivere queste pagine.

L'arte è un esercizio di tutto l'essere umano, non per competere con Dio, ma per coincidere meglio con l'ordine della Creazione, per meglio amarlo e per ristabilirvi noi stessi. Dunque l'arte si manifesta come un'invocazione (il più delle volte inconscia) all'armonia perduta, e come una preghiera (il più delle volte confusa) che fa propria la seconda richiesta del Padre Nostro: "Venga il tuo Regno".

DENIS DE ROUGEMONT

Trad. di Damiano Bondi.



Giovanni Lanfranco Sant'Agostino medita sul mistero della Trinità (1615)