

**EZIO SAIA**

**Pensieri sull'arte**

**OASIS febbraio 2014**

## Indice

Indice.....	2
INTRODUZIONE.....	2
UNA TEORIA ESTETICA .....	4
<b>Introduzione</b> .....	4
Parte Terza - la genesi.....	6
L'arte per arrivare a noi è costretta a usare il linguaggio ossia l'arma del nemico del nemico.....	7
I cacciatori, la politica, il senso di sopravvivenza, il senso per altro .....	8
La redenzione del pittore dal sacerdote.....	11
Interazione, interfacce, bello, arte, menzogna .....	23
Il vero interno e il falso - creazione di mondi- cos'è il vero? .....	24
Il comparire del vero e del falso.....	25
Presenza del falso.....	26
La trasmissione delle conoscenze .....	27
Il bello classico, confusione tra bello arte. le forme in versi, l'artistico .....	29
Simmetrie.....	31
Memorizzazione.....	32
Le forme del bello.....	34
L'origine del romanzo.....	37
L'emancipazione del romanzo dalle sue cause .....	39
Quale verità? .....	40
Analogico e digitale .....	42

## INTRODUZIONE

Per il primo saggio del libro *Una teoria estetica* rinvio il lettore all'introduzione del saggio stesso. *Letteratura come teorie* e *Contesto di comprensione* esplorano la natura del romanzo, del suo linguaggio, del suo senso. Il primo attraverso l'analisi del dire e del mostrare, dell'intuizione e del suo rapporto col mondo delle teorie, il secondo indagando su storicità, razionalità,

linguaggio, unità in relazione alle avanguardie e alle concezioni di filosofi come Cassirer e Adorno.

*L'emergere dell'innovazione* è un saggio sul significato dell'arte e sul rapporto fra bello e artistico, come contributi alla teoria esposta in *Filosofia dei Paradigmi* che porta a definire le attività del singolo mortale e lo stesso singolo mortale come malattia dell'Essere immortale.

Particolari sono gli ultimi due saggi. *Il mondo come emersione digitale* tenta di dare una risposta al problema dell'emergere del mondo simbolico nella storia dell'uomo, mentre *Una storia di eresie*, centrato sulla crisi dei fondamenti nata agli inizi del secolo scorso, mostra quanto poco di meccanicità, quante invenzioni, quanti dubbi, quante eresie esistano in un mondo, quello matematico, che troppi ritengono rigido, formale, meccanico, non problematico e privo di fantasia. In se priva di pensiero originale, è stata scritta con l'intenzione di costruire uno dei tanti possibili ponti fra due culture, tra due mondi spesso presentati come rivali.

## UNA TEORIA ESTETICA

### INTRODUZIONE

Questo saggio si propone di rispondere a diverse domande riguardanti i problemi connessi alla definizione delle verità, indagando i rapporti tra il cosiddetto “vero” scientifico e il cosiddetto “vero” artistico. Lo scritto non fornisce una rassegna alle teorie passate e contemporanee che trattano questi argomenti ma intraprende un percorso in cui obiettivo principale è la contrapposizione tra la natura e il valore dell’arte e la natura e il valore delle teorie.

Contrapposizione tra teorie e romanzi dunque dove vengono ricercate le origini di questa contrapposizione, l’esistenza di questa dualità fin dalle nostre più lontane origini in connessione con la necessità di trasmissione del sapere, la natura di questo sapere, la natura delle teorie e del teorizzare, il senso del nostro teorizzare e del nostro raccontare. Il loro senso primario, legato alla sopravvivenza e l’eventuale senso *altro*..

Domande e itinerari non sono unici ma si frammentano in più obiettivi e più itinerari. Cercare ora di tracciare un itinerario in vista di uno o più obiettivi porterebbe solo a confusione, meglio parlare di una pluralità non precisata di obiettivi e di una pluralità non precisabile di percorsi. Comincerò con leggerezza dalla natura delle teorie.

In questo saggio molti capitoli sono comuni ad un altro mio saggio FILOSOFIA DEI PARADIGMI. Questa comunanza ha motivi filosofici e tecnici. Da un punto di vista Filosofico non posso che dire che la

concettualità espressa nei due testi è il larga parte convergente, da un punto di vista tecnico le motivazioni sono più complesse.

Quando ho iniziato a scrivere di filosofia ero profondamente convinto che il testo del futuro in campo saggistico sarebbe stato l'ipertesto. L'ipertesto trasformava una successione di capitoli in un arabesco senza fine, inglobando, scritti, parentele, rinvii, note. Consentiva rinvii a brani musicali, a grafici, a fotografie. Si pensi quale ricchezza avrebbero acquisito le storie della musica e le storie dell'arte.

Sfortunatamente non è stato così, il web non è diventato la casa dei saggi e ha invece generato forme nuove di pubblicazioni leggibili anche su telefonino. Anche il mio ipertesto che comprendeva tutta la mia meditazione filosofica si è frazionato in più saggi tradizionali. Questo giustifica le parti comuni presenti nei vari testi.

## **Parte Terza - la genesi**

## **L'arte per arrivare a noi è costretta a usare il linguaggio ossia l'arma del nemico del nemico**

A domande del tipo: “Cos'è l'arte?” sembra impossibile rispondere. Ce lo dice la storia della filosofia e ce lo dice la riflessione già condotta sulla verità dell'informazione e sulla verità “ALTRA” che insinua come si possano scrivere romanzi o poesie e quindi presentare “verità altre” ma che nulla si possa dire sulla verità “altra” con il linguaggio dell'informazione; un'impotenza che ci fa pensare “Posso solo raccontare la mia esperienza” oppure dire “Quando ascolto *Il Rigoletto*, quando leggo *Guerra e pace* sento la vita. La sento e mi emoziono perché quella è la vita; la vera vita.” Sarebbe bello poter affermare che la sento al di là del tempo e dello spazio, ma in realtà non so neppure che significa sentire al di là del tempo e dello spazio.

Ma di quale verità si parla quando si parla di vita vera? Sembra che per la verità artistica si debba ripartire, percorrendo come si è fatto per la verità scientifica, la strada del vero come rappresentazione della realtà. Se la verità delle teorie è quella dell'informazione assimilante e non quella della raffigurazione reale, possiamo parlare di verità del romanzo come di verità raffigurante o addirittura come verità analogica?

Ad entrambe le domande dobbiamo rispondere negativamente anche se la questione dell'opposizione analogico/digitale in riferimento al romanzo dovrà essere ripresa.

Dobbiamo rispondere negativamente perché i romanzi parlano di personaggi, che, come Rigoletto, come Renzo, come Faust, sono inventati. Se al vero diamo il significato di realmente accaduto allora un romanzo presenta eventi mai accaduti e personaggi mai esistiti. Non a caso Aristotele (e non solo Aristotele) parla non di vero ma di “verosimile” ma neppure il verosimile regge. La nostra letteratura è piena di fate, gnomi, dei, miracoli, magie, forze misteriose, imperi galattici. Non solo non resiste il “verosimile” ma neppure la coerenza. Anche i fondamentali principi logici sono tranquillamente violati, anche se in ciò che leggiamo non si assiste a violazioni ma piuttosto a oltrepassamenti.

penso che sull’argomento “ il falso nell’arte raggiunge il vero” sia inutile aggiungere altre parole alle tante, inutili, monotone, tautologiche già scritte in passato in ogni ambiente culturale. forse è molto più utile cercare nel nostro passato, nella nostra storia, nella nostra storia biologica la possibile origine di questi fenomeni. se la prima parte aveva come oggetto la **verità** delle teorie, e la seconda **la funzione** del romanzo, la terza ha per oggetto **la genesi**.

### **I cacciatori, la politica, il senso di sopravvivenza, il senso per altro**

Per il fine che ci siamo proposti, dobbiamo brevemente ripensare e ripercorrere i comportamenti dei gruppi di cacciatori e raccoglitori che sopravvissero esercitando la caccia e la raccolta. Caccia e raccolta attuata da singoli individui che convivevano in tribù e collaboravano fra loro creando all’interno dei gruppi



rapporti di coordinazione e di subordinazione che non potevano certo limitarsi alle ore di caccia. La sopravvivenza dei singoli avvenne all'interno di questi gruppi di individui che interagivano collaborando nella preparazione delle strategie di caccia, nella loro attuazione, nella progettazione e costruzione delle armi e nella distribuzione dei compiti. Tutte operazioni che consentivano ai singoli di formare unità capaci di portare a buon fine la caccia e, più in generale, la sopravvivenza, come se il gruppo fosse una singola entità di esseri/organi collaboranti in sincronia.

La pressione selettiva agì sui gruppi e, attraverso questi, sui singoli. Le varianti incapaci di accettare la collaborazione o di collaborare non sopravvissero. Non sopravvisse il *singolo individuo percepente* tanto caro ai filosofi ma l'uomo sociale, l'uomo bifronte capace di divenire parte di un organismo-gruppo efficiente.

Per l'interagire e l'agire per il successo, che non fu ovviamente limitato alla caccia, ma che si estese, più in generale, alla sopravvivenza, fu fondamentale il formarsi di una serie di comportamenti che si esprimevano e concretizzavano in azioni coordinate di collaborazione in condizione di parità e in operazione di subordinazione, decisione, comando, con stabilizzazione del concetto politico di organigramma. Questa interazione di soggetti in contrapposizione/armonia fra loro si caratterizza come attività politica.

Gli individui accedevano alle varie posizioni secondo leggi emerse da quell'interagire di sopravvivenza. Lotte politiche quindi! Esibizioni, valutazioni, duelli

che seguivano le leggi esistenti per accedere alla scala gerarchica, lotte politiche che contestavano le gerarchie e, più in generale, le leggi generatrici di quelle gerarchie.

Interazione fra uomini, interazioni di valutazione, interazioni di resistenza, di contestazione, di difesa; creazione di nuove forme, elaborazioni concettuali e linguistiche che dovevano sopravvivere con l'operare sociale lungo il percorso di sopravvivenza nella convivenza.

Prima di parlare col linguaggio, così come lo conosciamo, gli uomini interagivano in maniera comunicativa fra loro e continuavano a interagire succedendosi nelle generazioni tra i vincoli e i pericoli dell'ambiente. La pressione selettiva s'esercitava sui singoli e sulle tribù dove la linfa vitale aggregante e salvifica, tanto dei singoli come dell'organismo-gruppo, era proprio la cultura. Dal trattamento, alla divisione del cibo, dall'organizzazione della caccia all'identificazione e comunicazione dei pericoli, dall'acquisizione delle conoscenze, alla loro trasmissione. Tutte queste attività contrassegnavano la cultura con il *sensu generale di sopravvivenza*.

Noi possiamo chiamare politica tutto l'insieme delle interazioni degli individui che li portavano a organizzarsi gerarchicamente in gruppi più o meno stabili e ordinati: interazioni di stabilità e mutamento fra individui e fra individui e gerarchie.

Così intesa la politica interesserebbe tutto il comportamento umano e ciò è accettabile in senso allargato in quanto essendo l'uomo bifronte, singolo e

sociale, tutto è necessariamente politica, ma non si deve trascurare la possibilità che proprio il continuo interagire, possa produrre significati del tutto innovativi e in particolare possa produrre attività che nell'evolversi non solo si riscattano dal politico, ma conquistano col tempo e con le continue interazioni una esistenza autonoma, configurandosi come mondi a sé, dotati di chiusura e completezza e capaci di produrre autosufficienza di significati secondo una vera emancipazione dalle proprie cause anche se più che di cause si dovrebbe metaforicamente parlare coacervo di significati.

### **La redenzione del pittore dal sacerdote**

La tribù non genera solo una gerarchia ma una pluralità di gerarchie e di catene del potere. Nascono, con l'organizzazione, un potere politico strutturato e altri poteri in concorrenza coordinazione tra cui quello religioso; nascono i miti, i compiti, le specializzazioni, gli incarichi, le abilità di coordinazione e subordinazione, i riti, le leggi di sostituzione nelle gerarchie, le ribellioni alle leggi, alle decisioni, ai miti, ecc.

La religione, l'arte e, all'interno del generico termine 'arte', la rappresentazione raffigurativa di oggetti animati o inanimati, visibili o invisibili può essere studiata come caso esemplare di attività capace di emanciparsi dalle proprie origini.

Di pittura, scultura, raffigurazione si deve parlare, però, nel senso molto più ampio del termine comprendendovi non solo le pitture raffigurative di

animali, di armi, di cacciatori, di oggetti, ma anche quelle più o meno stilizzate, i simboli riconoscibili o volutamente criptici, le raffigurazioni permanenti dipinte, incise o scolpite sulle pareti, sugli altari, sul legno, quelle volutamente simboliche e magiche, quelle i totem, temporanee tracciate sulla terra o nell'aria, quelle trasportabili su armi, su emblemi e sul proprio corpo, le figure del ballo, quelle delle cerimonie religiose espiatorie. propiziatorie ecc.

Una varietà pressoché inesauribile con caratteristiche multisignificanti in cui intervengono motivazioni animistiche, religiose, magiche, politiche. Le figure, i simboli assumono di volta in volta funzioni di evocazione, di possesso, di potere magico-religioso capaci anche di rendere accessibili gli oggetti di cui sono immagini (animali da cacciare, da temere, ecc.).

Assodato come la cultura attribuisse alle immagini (ma anche ai nomi) delle cose una sorta di dominio di origine magico-animistica sulle cose stesse, il disegnatore venne a trovarsi in ambigua simbiosi con il sacerdote circa l'evocazione di quei poteri capaci di facilitare le pratiche di sopravvivenza come la caccia o l'allontanamento dei pericoli. Una posizione di potere in concorrenza al potere del sacerdote e non certo a lui gradita.

E' naturale che costui cercasse di disaccoppiare i poteri del sacerdote da quelli del pittore disaccoppiando le funzioni pittoriche da quelle sacrali. E' naturale che venisse affermato che l'immagine di per sé non aveva alcuno di quei poteri che solo la sacralità del sacerdote poteva attivare con le sue funzioni e i suoi poteri. E' altrettanto naturale che questo disaccoppiamento con

desacralizzazione dell'immagine e della capacità di produrla potesse avvenire solo con successive stilizzazioni delle immagini stesse fino a ridurle a semplice schema simbolico che non richiedeva alcuna capacità rappresentativa e che era quindi facilmente tracciabile dallo stesso sacerdote. Un simbolo schematico o una raffigurazione che non avevano, comunque, come l'immagine, alcun potere se non attivato dalla sacralità del sacerdote.

Emergono quindi funzioni, capacità, differenziazioni e disaccoppiamenti. La capacità di un disegno di rappresentare, un oggetto, un animale, una caccia viene privata di ogni potere magico o religioso di evocare o di dominare l'oggetto. Sono i poteri e le formule dei sacerdoti a rendere efficaci le immagini, sono essi ad avere la capacità, le formule, i riti. Le immagini non hanno potere di per sé, ma lo acquistano se sacralizzate da apposite cerimonie del sacerdote. I prodotti del disegnatore perdono valore sacrale e diventano inerti. La funzione del disegnatore, e con essa le sua capacità, si disaccoppia dal sacro e diventa laica.

Ma se da una parte perdono una serie di capacità, dall'altra diventano oggetti godibili da chiunque. Il disegnatore, persa ogni aura politico-religiosa, diventa produttore di oggetti godibili e commerciabili in quanto tali; tanto più godibili quanto più esteticamente 'belli', impressionanti, meravigliosi, evocativi, celebrativi. Tanto più apprezzati e preziosi se utilizzabili dal potere come attestazioni del potere stesso

Senza voler ripercorrere un possibile modello di

sviluppo, è però chiaramente intuibile come le continue e continuate interazioni all'interno della tribù, modificano gradualmente i significati e le funzioni. La rappresentazione grafico-pittorica, prima attiva in un crogiuolo onnicomprensivo di significati, si emancipa da questo crogiuolo mitico, politico, religioso, emancipando contemporaneamente la funzione pittorica, la figura del pittore, la capacità pittorica. La pittura si è emancipata dal crogiolo dalle sue cause.

L'emancipazione è innanzitutto un superamento che assume un significato culturale. Ma superare non significa perdere i legami con le proprie origini. Origini come il mondo esterno sono comunque presenti. Bisogna pensare all'emancipazione come la creazione di un mondo a sé, autosignificante nel senso di Cassirer, ma anche a un sistema 'chiuso' in senso cibernetico dove chiusura non significa assenza di contatti. Così i confini non furono definitivamente superati ma mantennero legami in tensione verso l'evasione e il superamento. I pittori e le opere mantennero una tensione bipolare; da una parte verso il mondo e la società in cui operavano (che era verso di loro più o meno esigente, più o meno severa e prescrittiva) dall'altra in direzione dell'affermazione della propria autonomia.

Non una dipendenza strutturale, ma neppure il permanente raggiungimento di una completa emancipazione. L'emancipazione è non solo un progredire del superamento ma un percorso sempre in fieri, discontinuo e con possibili ritorni rivitalizzanti verso un qualcosa che deve essere ripristinato ripristinando le fonti (si pensi alle maschere lignee di

Picasso).

Questo qualcosa, questo alimento vitale è naturalmente il senso. l'emancipazione di senso è un passaggio dalla fonte di senso primitiva a un'altra fonte che si alimenta di se stessa: un superamento e un nuovo equilibrio verso l'autonomia di senso. Non più quindi, arte per qualcosa, che arte non è e in cui trovare canoni regole, oggetti, criteri di giudizio, valutazione ma arte autonoma capace di trovare in sè, nella sua storia, canoni, criteri e giudizi per il proprio senso.

### *L'evoluzione e la riserva*

Anche se pressione selettiva ed evoluzione agiscono in maniera molto complessa, esse vengono spesso sbrigativamente ridotte a uno schema secondo cui:

- 1) variazioni individuali del codice genetico sopravvivono in maniera casuale,
- 2) su queste mutazioni l'ambiente seleziona le variazioni capaci di sopravvivere e trasmettere le mutazioni.

Pur consci della semplificazione non ci scosteremo da questa versione elementare perché sufficiente allo scopo. Una teoria più complessa, più scientifica complicherebbe solo la discussione senza mutare i risultati a cui si intende pervenire, che riguardano esclusivamente un concetto che identificheremo fin d'ora come Riserva di significati

E' evidente che variazioni favorevoli alla sopravvivenza, sopravvennero e continuano a sopravvivere, a strutturarsi, a coordinarsi con organi e funzioni, in maniera tale da risultare, nello stesso tempo, altamente funzionali alla sopravvivenza nella

sua funzione fondamentale ma del tutto estranee ad essa per altre funzionalità rese possibili dall'avvenuto strutturarsi delle funzioni vitali.

Per meglio comprendere si può pensare, ad esempio, al complesso al complesso delle dita, delle mani e delle braccia con relativi snodi e articolazioni delle dita, del polso, del gomito e della spalla, che certamente furono premiate dall'evoluzione del primate uomo, perché lo dotarono di capacità vitali quali arrampicarsi, cacciare, raccogliere frutti, difendersi, ecc.

La pressione evolutiva premiò queste capacità. Nondimeno quelle stesse mani, quelle stesse articolazioni delle mani, del polso, del gomito, della spalla, capaci di coordinarsi così bene fra loro, sono quelle stesse che gli permettono di suonare la chitarra, il violino, la fisarmonica ed altri strumenti musicali. Sono quelle stesse che gli permettono di scrivere, che gli permisero nel passato di produrre suoni sfregando corde, battendo tamburi traendone e apportando piacere al gruppo, alla tribù, al singolo.

Naturalmente noi non possiamo sensatamente affermare che l'evoluzione premiò le estremità prensili perché permettevano di produrre una molteplicità di suoni, sfregando o pizzicando delle corde tese e neppure che le premiò perché permisero di costruire strumenti musicali.

Pensiamo alle memorie e al software necessari per far girare un programma sofisticato come Word e a quanti altri programmi si possono far funzionare con quello stesso hardware e con quello stesso software. Se immaginiamo che Word sia A, gli altri programmi possibili B, C, D, eccetera, allora possiamo



immaginare che ad un certo punto dell'evoluzione la capacità A si sia dimostrata vincente e selettiva, trascinando con sé anche le potenziali capacità B, C, D, ecc., anche se del tutto indifferenti per la sopravvivenza.

La pressione selettiva premiò senz'altro la capacità di programmare, di escogitare soluzioni, di superare difficoltà e pericoli, di risolvere problemi sempre più complessi e difficili. Tutte queste capacità sopravvennero e furono premiate sia in campo mentale, dove la capacità di sostenere programmi di calcolo, riconoscimento, decisione ecc., presuppone l'esistenza di strutture cerebrali adeguate, con memorie, connessioni e dimensioni adeguate ai programmi, sia in campo più specificamente materiale (abilità manuali, ecc.) creando così possibilità di abilità manuali e programmi capaci di utilizzare queste capacità sia in funzione di sopravvivenza che con significati del tutto diversi.

Possiamo allora, almeno provvisoriamente, concludere che in noi si sono stratificate surplus, riserve, capacità, che potremmo indicare come riserve di significato, delle quali la pressione selettiva dell'evoluzione non è stata il diretto attore.

L'evoluzione, la storia biologica e culturale dell'uomo non sono tutte ugualmente riducibili al senso fondamentale legato alla sopravvivenza. Il senso di azioni, passioni, comportamenti non è riconducibile unicamente al senso primario di sopravvivenza, tutta la complessa articolazione dei desideri con tutte le relative connessioni non è unicamente riconducibile al senso primario del sopravvivere-

In quanto altro dal sopravvivere la riserva ha un senso connesso al vivere, non all'ottusamente ciecamente sopravvivere, ma al vivere in comunità come individuo singolo e mortale. In quanto tale, la riserva di senso è connessa al finito, al limitato, al senso storico che si storicizza nelle storie dei mortali.

*Riserva di senso*

L'evoluzione, la storia biologica e culturale dell'uomo non sono riducibili sempre e direttamente al senso fondamentale legato alla sopravvivenza.

Ciò è vero innanzitutto perché sono sopravvenute una gran quantità di variazioni indifferenti ai meccanismi di pressione selettiva e in secondo luogo perché varianti salvifiche da sole o in interazione con il sistema possono costituire strutture complesse con grandi potenzialità di azione e significato al di fuori del meccanismo selettivo di sopravvivenza, ossia al di fuori dell'Essere destinalmente immortale e al suo cieco, ottuso progredire, in eterno conflitto/accettazione con gli esseri singoli mortali che dall'Essere sono vissuti.<sup>1</sup>

Si è parlato delle articolazioni delle mani e delle braccia che ci rendono in grado di suonare strumenti a corda, di scrivere, di battere a macchina, di costruire quegli stessi strumenti, ma il fenomeno lungi dall'essere limitato a qualche funzione è tanto vasto da investire tutto il nostro vivere quotidiano

Con le mani costruiamo utensili funzionali alla sopravvivenza ma anche zuffoli, trombe, flauti che poi

---

1

suoniamo non solo con le mani ma anche con la modulazione del fiato. L'uso combinato dei due mezzi ci permette di alzare e abbassare il volume, di modulare le note e gli accordi, consentendoci di emettere note e suoni isolati, note e suoni coordinati in un sistema di contemporaneità e di successione: canti, sinfonie, concerti, ritmi, musica da ballo, ecc. Sia il ballo che il canto avvengono articolando l'uno la voce e l'altro le mani, le gambe, il corpo e le braccia. Benché, braccia, corde vocali polmoni siano tutti organi vitali, altrettanto non si può dire di loro prodotti come il ballo, il canto, il suono degli strumenti a fiato, i concerti, le sinfonie. Analoghe considerazioni si potrebbero fare in relazione alla pittura, alla scultura, alla composizione di poemi, liriche, romanzi, ecc.

Abbiamo dunque tutto in insieme di abilità, possibilità, attività connesse alla sopravvivenza e un'altra serie di abilità, attività, potenzialità che ci derivano da quella riserva indicata come riserva di potenzialità, che non è oggi, come non è stata in passato, legata alla sopravvivenza e che non trae oggi come nel passato il proprio senso da questa.

Suonare, comporre, cantare, scrivere poesie o romanzi, disegnare e commentare vignette, fare teatro non sono funzioni necessarie a sopravvivere o, per lo meno non lo sono e non lo sono state in un senso così universale e totale come il respirare, il cibarsi, il coprirsi, il lavorare per procurarsi cibo, vestiario, cure per le malattie, cibo per i figli ecc. e, soprattutto, non sono state determinanti per la nostra sopravvivenza in quanto uomini. Lo sono state in un senso secondario poiché il

moto, la distrazione, il riposo, l'evasione si sono, a loro volta, dimostrate salvifiche e la selezione ha premiato il riposo e l'evasione. Ma non hanno trovato nel loro sviluppo mai un legame diretto né sono state progetto vitale nello stesso senso con cui venivano costruite le armi o studiate le strategie di caccia. Il loro senso non è inserito nella mappa delle funzioni di sopravvivenza se non in maniera sussidiaria.

Dunque le mani, il sistema vocale, il sistema motorio il nostro sistema di riconoscimento e decisione, il nostro vedere, pensare, interfacciarsi, così fondamentali per la nostra sopravvivenza, consentirono contemporaneamente operazioni straordinarie come il canto, la narrazione, la raffigurazione, la danza. Consentirono in altre parole anche il procedere di quell'operare denominato artistico, che ha come prodotto duraturo le opere d'arte.

E certamente dovette apparire come fantastico e meraviglioso, magico per i singoli esseri mortali questo vivere diversamente, questo vivere rilassati o eccitati diversamente rispetto al quotidiano impegno di sopravvivenza, questa diversificazione dall'Essere costruito dalla selezione, quell'agire non necessario, non per la sopravvivenza ma per se stessi e per altro. Un magico distrarsi e uscire dal mondo in una operatività/partecipazione che non era quella dell'essere vissuti dal soffocante, ansioso, implacabile abbraccio dell'Essere per sopravvivere.

L'uomo si diverte e gioca in età matura al di là del significato salvifico che hanno, ad esempio, il gioco, la corsa, la lotta per i giovani apprendisti della vita. Conosce il piacere di raccontare e di ascoltare racconti

che non sono solo notizie o informazioni, che vanno al di là del racconto informativo, che non ricoprono ruoli salvifici e parlano di uomini e donne del tutto inventati. E ancora suoni e sequenze, suoni e canti che non sono solo religiosamente salvifici, che non sono solo segnali o cori di caccia o di guerra, ma canti da godere per altro, da cantare per altro: per festeggiare, per gioire, per nessun altro motivo che non sia il cantare stesso, l'ascoltare e il godere gli effetti ritmici, melodici, piaceri che stimolano a loro volta l'inventiva e la creatività, dando autorità e prestigio a chi inventa e interpreta. Non a caso nascono gli dei della musica, nascono miti come quelli di Orfeo, cantore capace di commuovere le pietre col suo canto. La dimensione è mitica e sacrale ma non riducibile alle funzioni sacrali emerse come funzioni salvifiche e capaci di assegnare agli eventi quella dimensione mappale di sopravvivenza.

Gli dei della musica, i nuovi miti come Orfeo celebrano il godimento poetico, artistico, musicale nella sua bellezza in sé. Non solo canti religiosi per Marte o Giove per invocarne l'aiuto, placarne l'ira e neppure canti alla Dea delle Messi, in cui si canta con significati e fini altri che il proprio godere di quei canti, di quei componimenti.

Di fatto, con l'ampliarsi, il fenomeno convergeva e favoriva l'addivenire della emancipazione dei mondi artistici di cui abbiamo parlato. I due fenomeni convergendo tecnicamente lungo un comune cammino si influenzavano reciprocamente, velocizzandosi a vicenda.

Riserva di significato e emancipazione dal brodo

politico sono sopravvenienze diverse e convergenti nel creare piacere, verità e significato autonomo. Di fatto agiscono entrambi rafforzando obiettivi che pur non coincidenti, pur con origini e motivazioni diverse, interagiscono e contribuiscono a creare il mondo autonomo dell'operare e del godere artistico.

L'autonomia di senso presuppone un mondo chiuso di senso, in misura tale che, se viene cercato il senso di una situazione o di un cambiamento questo possa essere trovato tanto nella storia di quel mondo che nella configurazione di provvisoria stabilità assunta dal mondo. Questi mondi sono chiusi nel senso di Cassirer (non in riferimento ai mondi come condizioni logiche, trascendentali della comprensione del mondo, ma in un senso più fluttuante di percezione autonoma di vita). Questo breve excursus se non altro ci è qualcosa in più sia sull'indipendenza e sull'autonomia dell'arte sia sulla autonomia di significato delle opere artistiche di cui molti parlano ma senza darne alcuna ragione e motivazione. Ci dicono che l'arte è auto significativa che lo è di per sé e su queste affermazioni si fa molta melina senza aggiungere alcunché di significativo. Ma un qualcosa di più si può dire e questo qualcosa dice che un agire può trarre il suo significato direttamente dal senso di sopravvivenza, sia indirettamente e in maniera mediata come sopra si è delineato in misura tale da potere parlare di senso per "Altro" di senso "Altro" di una pluralità di sensi altri pervenuti ad autonomia di senso e di mondo di senso mediante emancipazione dalle proprie origini e dalle proprie cause.

## **Interazione, interfacce, bello, arte, menzogna**

Abbiamo parlato di racconti con personaggi inventati ma dobbiamo ora ripercorre la possibilità di nascita di simile forme.

Fondamentale per l'interazione culturale è il presentarsi all'altro. Questo presentarsi comprende il nostro esterno, le nostre azioni visibili, il nostro atteggiarsi, parlare, modulare gesti, parole, ecc. Tutto quel complesso strutturato di apparenze può essere compreso sotto il concetto di interfaccia.

Interagire vuol dire in ogni circostanza, incontrarsi, colloquiare, scambiarsi più o meno volontariamente messaggi fra individui che si sono evoluti interagendo fra loro in quel reticolo culturale che è la società. Non appena approfondiamo l'esplicarsi della comunicazione come parte dell'interazione dei singoli nell'organismo società, assume estrema importanza l'interfacciamento generato dalla separazione fisica e percettiva. Nel senso che posso allontanarmi e avvicinarmi dagli altri e dalle cose, nel senso che posso vedere e giudicare l'altro e l'altro può vedere e giudicare me.

Mostriamo interfacce veritiere o menzognere e comunque volte a celare un interno di verità secondo un prudente comportamento premiato dall'evoluzione e dalle normali vicende della vita. Ogni soggetto indossa metaforicamente il suo abito, prepara e mostra il suo volto, fa sentire la sua voce, progetta il complesso del suo apparire agli altri soggetti, nascondendo, più o meno, quel suo interno, che è e che è considerato dagli altri come la sua '**vera natura**'; una 'vera natura' che, ad esempio, mi osteggia benché l'interfaccia mi

sorrída, una ‘vera natura’ da cui scaturiscono quelle azioni ‘pesanti’ che, al di là delle apparenze dell’interfaccia, determinano la nostra vita di convivenza.

Le ‘vere nature’ non sono solo quelle nei soggetti individuali e nei gruppi ma, in un cultura in cui anche i cieli e le acque hanno un’anima, anche nelle cose del mondo che ci circondano. In tutte le cose animate, in tutte le cose che hanno un’anima ma tutte le cose, anche i fiumi, anche il cielo, hanno anime interne nascoste, che costituiscono la loro vera natura. Solo in base alla conoscenza di queste ‘vere nature’, possiamo dotarci di quegli strumenti che ci consentono di muoverci, senza sorprese spiacevoli, a proprio vantaggio e a vantaggio dei gruppi di cui ci sentiamo membri. Non stupisce quindi che l’attività umana si attui in gran parte come intenzionale ricerca della verità, avente come fini la conoscenza del veri interni altrui.

### **Il vero interno e il falso - creazione di mondi- cos’è il vero?**

Importante è la capacità, sviluppatasi nell’evoluzione del singolo, di mentire. Ma che cosa significa mentire? Certamente se dico non-p quando p ossia, se dico “Sono laureato” quando non lo sono, dico il falso e sono bugiardo. Ma ovviamente la bugia e la finzione hanno un ambito ben più vasto. Posso mentire dicendo “Mi sono laureato con lode col professor Mari a Roma nel 1968” e con ciò creare per il mio interlocutore un mondo alternativo in cui esiste un altro me stesso,



un'università di Roma con facoltà di fisica in cui questo falso me stesso s'è falsamente laureato col professor Mari, davanti a una inesistente commissione che ha emesso un inesistente verdetto. Lungi dall'essere mere affermazioni di proposizioni false, queste bugie sono creazioni di mondi, di cui ho facoltà di creazione, da cui posso, riesco o non riesco a trarre vantaggi. La creazione di mondi, la strategia della menzogna sono stati fondamentali per la sopravvivenza. La tigre, che si acquatta per cacciare la gazzella, presenta alla gazzella un mondo in cui non c'è la tigre in agguato. La tigre falsa il mondo e mente ma senza mentire non potrebbe sopravvivere. Del resto Nietzsche mette in dubbio la verità sul mondo e Freud ci mette in guardia sulla verità delle nostre stesse credenze. Crediamo di amare nostra madre, ma in realtà la odiamo, crediamo di odiarla e invece la amiamo, ma forse neppure queste sono verità. Anche il mentire a se stessi è un comportamento salvifico.

### **Il comparire del vero e del falso**

Si è parlato del vero interno nascosto contrapposto all'illusorio menzognero esterno come uno dei temi che universalmente accompagnano la cultura nel suo procedere. Apparenza e realtà vengono contrapposte come il falso e il vero. Il primo, il falso, l'errore, la menzogna viene identificato come quel negativo e illusorio ingannevole da individuare e smascherare mentre il secondo, il vero, viene elevato a quel fine supremo della ricerca e del sapere che, affermandosi, rimuove la maschera del falso.

Anche per coloro che non identificano l'apparenza col

falso e la realtà col vero, il vero assume il carattere dell'obiettivo sommo da perseguire.

E' il vero, infatti, la fonte della nostra conquista del mondo. E' il vero, infatti, il fine di quella conoscenza (premiata dall'evoluzione) che con le sue capacità esplicative e predittive, può consentire di muoverci non più in un mondo incomprensibile, imprevedibile, pauroso ma in un mondo che, svelato nelle sue interne e nascoste connessioni di funzionamento, permette di prevedere e evitare i pericoli e di condurre con serenità il nostro mestiere di vivere.

La forma del vero diventa la forma della conoscenza e la forma della conoscenza diventa la forma generale di unificazione e connessione dei dati. La contrapposizione assume, in questo caso, non solo la forma dell'apparenza visibile contrapposta della realtà celata, ma anche quella del flusso dei fenomeni confuso, pauroso, inesplicabile, imprevedibile, contrapposto a un sistema di leggi che legano gli eventi. Un sistema da scoprire, descrivere, rispecchiare in un insieme organizzato e coerente di teorie sul mondo.

E' la verità a emergere come regina del sapere e fondamento della società culturale; è la verità che ci indica ciò che esiste e come si manifesta.

### **Presenza del falso**

Ma ecco che non appena scopriamo la verità e l'eleviamo a regina della cultura, a regina del nostro convivere, scopriamo pure che la nostra cultura è disseminata da racconti, poemi, romanzi, narrazioni la cui struttura portante è la finzione, l'invenzione, la

bugia deliberata creata dall'autore e accettata dal lettore in cui personaggi, enti, eventi sono immaginari. I vari Don Abbondio, Don Chisciotte, Margherita, Otello e le loro storie impregnano la cultura e ne sono parte strutturale non meno degli individui storici realmente esistiti o esistenti.

Essi sono individui mai esistiti e quindi non sono 'veri', 'reali'. Ma cos'è la verità? Se non sappiamo cos'è la verità possiamo pretendere di emettere giudizi di verità? Aristotele parla a proposito delle commedia, delle tragedie dei racconti non di aderenza alla verità ma di verosimiglianza. Si passa quindi dal vero al possibilmente vero, al compatibile con la verità; ma non è che le cose migliorino. La nostra letteratura non parla solo di 'verosimili' come Otello, come Romeo ma anche di individui inverosimili coi loro inverosimili mondi. Non solo inverosimili ma, addirittura, impossibili; mondi in cui ogni legge della nostra comune, esperienza viene violata. Mondi di favole e fantasmi, mondi di demoni e maghi, mondi di fate, di eventi straordinari, di magie, di personaggi impossibili come Pinocchio, di fantasmagorici imperi galattici, che nella loro debordante falsità sono tuttavia altrettanto vivi e vitali nella nostra cultura. Il contrasto tra teorie e romanzi non potrebbe essere più stridente.

### **La trasmissione delle conoscenze**

Quest'antitesi fra teoria e romanzo, fra verità e finzione, come vedremo è strutturale e evidenti sono le tracce strutturali presenti nel nostro percorso evolutivo. Fin dai tempi delle tribù dei cacciatori-raccoglitori fu

fondamentale la trasmissione delle conoscenze da esperti a inesperti. Fu fondamentale affinché ciò che era stato capito, inventato dai padri fosse trasmesso ai figli e certamente la selezione favorì quei gruppi in cui questa trasmissione avveniva e si perfezionava.

La trasmissione avvenne soprattutto in forma orale. La forma scritta si contrappone a quella orale per la capacità di permanenza nel tempo. Una capacità che richiede supporti durevoli e possibilità di lasciare tracce durevoli su questi supporti. L'acquisizione di queste due condizioni, supporti e tracce più o meno resistenti più o meno durevoli, fu una conquista graduale se si pensa ai mezzi storici con cui ciò venne man mano raggiunto (tavolette d'argilla, tavolette di cera, pergamena, papiro, inchiostri, stampa, alfabetizzazione, ecc.).

Avvenendo necessariamente in forma orale, la trasmissione non poté che attuarsi come staffetta tra generazione e generazione con la conoscenza come testimone e la memoria come strumento. Grande importanza quindi delle capacità mnemoniche nelle due direzioni: 1) capacità mnemoniche di chi ascoltava e 2) capacità di organizzare contenuti facilmente memorizzabili da parte di chi trasmetteva.

Problemi, quindi, per chi insegnava che doveva farsi capire e facilitare l'apprendimento, attraendo, legando a sè, avvicinando, tenendo viva l'attenzione, ricorrendo a tutti i mezzi e a tutte le forme culturali e linguistiche di comunicazione.

Praticamente tutto doveva essere insegnato, dalle tecniche di caccia a quelle di difesa, al riconoscimento dei prodotti, alla cucina, all'ordinamento politico, agli

interni nascosti delle persone e delle cose e alle teorie per svelarli e, se molte di queste attività potevano essere insegnate e apprese semplicemente con l'esempio e l'osservazione, altre, sempre ai fini della loro trasmissibilità, della memorizzazione, dell'interesse e dell'attenzione che dovevano suscitare, richiesero, di volta in volta, indicazioni, teorie, **manuali** di funzionamento e di comportamento ecc., mentre per altri si preferì ricorrere a **racconti esemplari**.

Per entrambe le forme fu fondamentale la contrapposizione esterno/interno e l'immaginazione teorizzatrice, ossia la capacità premiata dall'evoluzione di creare ipotesi, teorie, connessioni tra interno ed esterno che dall'apparenza esterna rivelassero quel vero interno così importante.

Le teorie, le ipotesi e, come vedremo, l'involucro ossia il tipo di veste linguistica e mimica sono comuni ai due tipi di forma didattica. Ciò che li differenzia sono le presenze; presenze nei ***Racconti esemplari*** di individui, dei quali, per scopi educativi, vengono raccontate le imprese: come si mossero, cosa avvenne, come reagirono, cosa pensarono, cosa sentirono. I racconti esemplari sono romanzi d'individui. Individui presenti con l'evoluzione dei loro esterni, dei loro interni e con le connessioni fra esterni e interni.

### **Il bello classico, confusione tra bello arte. le forme in versi, l'artistico**

Indagare sulle forme di *Racconti esemplari* e *Manuali*, oltre che servire allo scopo immediato di chiarire i loro

rapporti, ci aiuta a chiarire la confusione fra bello e arte e la contrapposizione tra forme linguistiche in prosa e in versi.

Perché la confusione tra bello e arte? Perché la letteratura nasce come verso? Non verso sciolto ma verso con regolarità di metrica, cadenze, accenti. Ci aiutano a rispondere a queste domande quanto già detto circa i concetti di riserva di significato, di sopravvenienza di significato, di riscatto dalle proprie cause e, più in generale, quanto detto sulla possibilità d'emersione di un mondo di significati distinto dal significato di sopravvivenza, perchè da esso dipendente solo in via mediata, e capace di innescare la nascita dell' "Artistico" come mondo a sé.

Ci aiuta anche quanto detto in relazione alla contrapposizione interno-esterno; un esterno - non bisogna dimenticarlo - in grado di mentire e di mettere in campo tutte le arti e i trucchi della seduzione, con la messa in scena di una interfaccia seducente, accattivante, **'bella'** che, come il canto delle sirene, attrae, agendo sulle strategie di difesa. Un **'bello'** conforme a canoni di simmetria, di armoniosità, di ordine dell'estetica classica.

Ma perché quel bello ci piace? Perché agisce su di noi come il canto delle sirene? Perché la levigatezza è più bella della scabrosità, perché la simmetria è più bella dell'asimmetria, perché l'ordine e la regolarità sono più **'belli'** dei loro contrari?

Non stupisce, a questo punto, la lunga continua sistematica confusione che ha contraddistinto i rapporti **tra arte e bello**. Un rapporto che, prima del terremoto delle avanguardie, e, più in generale, del movimento di

secolarizzazione, induceva molti pensatori a sostenere teorie che, in qualche modo, promuovevano come 'artistico' il prodotto tra il 'bello' dell'interfaccia e il vero dell'interno.

Quel '*bello*' che, insistiamo, si esprimeva fin dall'inizio in versi, con seducenti e accattivanti cadenze, simmetrie, rime, regolarità di ritmo-metro, musicalità nella recitazione, ecc., ricorrendo anche alla 'rappresentazione', dove l'accattivante (il 'bello') veniva reso più gradevole anche accompagnando la narrazione con musiche e movimenti.

Stabilito che certe interfacce sono più accattivanti di altre (più gradevoli, più facili da usare), stabilito che anche la letteratura nacque in versioni accattivanti (toni, suggestioni, rime, metrica, ecc.), torniamo a chiederci (come già fatto) in cosa consista questo 'accattivante' (bello) e perché certe forme sono più accattivanti (belle) di altre.

### **Simmetrie**

La simmetria nelle sue varie forme ha un'importanza notevole nello sviluppo del "bello" classico. Certamente influirono giudizi di efficienza. Il nostro esterno è simmetrico: data una linea verticale centrale, gli organi doppi (braccia, gambe, orecchi, occhi, tronco, testa, narici) sono simmetrici rispetto alla linea o giacciono su di essa. Sono simmetrici perché l'efficienza è indebolita dall'asimmetria. Lo storpio, il monco, ecc., erano sfavoriti nella lotta per la vita e negli accoppiamenti, l'uomo cacciatore claudicante era più vulnerabile, la rottura della simmetria (mancanza di un arto, di un occhio, di un orecchio, di un dito, ecc.)

era pericolosa. La camminata dell'inefficiente storpio ci appare sgraziata, disarmonica, come la faticosa camminata su superfici accidentate, irregolari, scabre, irte di pozze e protuberanze; entrambe sono caratterizzate come "brutte".

Non a caso la cultura ci ha trasmesso il concetto di sfera come idealmente 'bello'. La sfera rotola con regolarità assoluta, testimonia un accrescimento uniforme, una totale assenza di discontinuità, il massimo delle simmetrie. La sfera è perfetta, divina, ottusamente uniforme, il massimo dell'ordine e il minimo dell'informazione. È simbolo di perfezione: nessuna irregolarità, scabrosità, nessun difetto.

### **Memorizzazione.**

Nel suo *Abbozzo di una autobiografia* Borges scrive:

*Una delle principali conseguenze della mia cecità fu il mio graduale abbandono del verso sciolto in favore della metrica classica. Anzi, la cecità mi fece tornare alla poesia. Poiché non potevo più fare una prima stesura, dovevo affidarmi alla memoria. Ovviamente è più facile ricordare dei versi piuttosto che della prosa, e ricordare un metro regolare che versi sciolti. Il verso regolare è per così dire portatile. Si può camminare per strada o viaggiare in metropolitana mentre si compone o si lima un sonetto, perché il metro e la rima hanno virtù mnemoniche.*



(I. L. Borges, *Elogio dell'ombra*, 1971 Einaudi, Torino, p.181

Mettendo così in evidenza come più facilmente memorizzabili quelle stesse proprietà incentrate sulla regolarità e sulla simmetria, che abbiamo visto caratterizzare il bello esterno dell'interfaccia. Una sovrapposizione tale da indurci a pensare che il 'bello' sia tale 1) tanto per motivi di memorizzazione che 2) per caratteristiche di regolarità, simmetria ecc. di cui si è parlato. Non a caso quella fonte di sapienza e saggezza popolare che sono i proverbi hanno forma metrica semplice e mnemonica, indicandoci così indirettamente quanto recente sia la sconfitta dell'analfabetismo.

Le due sopravvenienze, memorizzazione e selezione naturale dello sfavorito asimmetrico, convergendo, si velocizzarono reciprocamente nel favorire l'uso del verso regolare in accenti, cadenze, metri e nel contrassegnare le varie forme del bello. Un "bello classico" che a lungo, nelle storia culturale dell'uomo ha caratterizzato il bello in assoluto stabilizzando così una fusione e una confusione ancora viva tra arte, bello e vero. Motivazioni che vennero gradualmente meno anche se le forme sopravvissero al di là dell'esaurirsi delle loro cause (analfabetismo, bello dell'interfacce, memorizzazione).

Oggi è impensabile che i manuali d'uso degli elettrodomestici siano in versi ma per lungo tempo non fu così. La forma poetica per la descrizione e l'istruzione al lavoro giunge alle *Bucoliche* e alle

*Georgiche* e, in parte compare ancora nel Rinascimento. Altrettanto evidente è l'adozione iniziale di forme poetiche per il sacro, il filosofico, il sapere. La conoscenza nasce solenne e poetica e tale si conserva, ad esempio, nel *De Rerum Natura* di Lucrezio, giungendo fino alla *Commedia* di Dante. Accanto a queste opere registriamo però la prosa di Platone e di Aristotele. La forma poetica in versi scompare poi dalle opere tecniche, filosofiche, teologiche, quando la forma in versi risulta essere un inutile intralcio alla difficoltà tecnica dell'esposizione,. Nel teatro è soprattutto la tragedia più che la commedia a privilegiare più a lungo il verso che da Eschilo giunge fino al novecento (D'annunzio, Oscar Wilde); ma col dramma borghese scompare, quasi fosse lo stesso argomento (secolarizzato) a decretare il rifiuto della forma in versi; lo stesso concetto di poesia in versi permane ma 'libero' dalle vecchie regole e simmetrie.

Il fatto che le forme in versi resistessero nella la narrativa più che nelle opere specificamente didattiche, nel tragico più che nel comico, nell'eccezionale più che per il quotidiano ci dice quanto sia stato importante il tipo di argomento. Quanto l'elevatezza dell'argomento, la sua sacralità, la sua solennità, la sua vicinanza agli dei l'abbiano favorito e quanto la vicinanza alla plebe, al disincanto, alla secolarizzazione l'abbiano sfavorito.

### **Le forme del bello**

A questo scopo anche se il nostro argomento è il romanzo forse la via più proficua ci indirizza non verso

forme letterarie ma piuttosto verso forme artistiche che, come la musica, sono prive d'informazione.

Consideriamo la forma sonata. La forma propone un tema, gli contrappone un controtema e procede con variazioni su entrambi. Il tema è una successione di note, la variazione può agire sul tema in varie maniere, cambiando una o più note, cambiando velocità, cambiando strumenti, eliminando note, ecc., il tutto conservando la riconoscibilità del tema. Siamo sostanzialmente in presenza di uno spazio musicale informato da simmetria e ripetizione. La forma sonata è una delle tante forme 'obbligate' con schema definito o 1) per ripetizione a parti simmetriche come le forme binarie, ternarie o i rondò o 2) per ripetizione per variazione come il basso ostinato, la passacaglia, la ciaccona o 3) per trattamento fugato come fughe e concerto grosso, o 4) per sviluppo come la sonata.

Anche nella scelta delle note il compositore, pur facendo eccezioni, si attiene a regole. Nel sistema tonale il compositore è costretto nei sette gradi della scala scelta e, all'interno di questa, le composizioni sono dominate dal primo suono (tonica) attorno alla quale le melodie tendono ad accentrarsi. Dopo l'egemone prima, i punti di attrazione importanti sono il quinto grado (dominante) e il quarto (sotto dominante) mentre il settimo tende a cadere sulla tonica. Non sono leggi rigide ma di fatto tanti capolavori di questi secoli sono stati scritti con queste regole, nella convinzione che costituissero un sistema di aggregazione naturale. Nella convinzione che le regole armoniche fossero un qualcosa di equivalente delle regole di grammatica della frase.

Poi tutto quel mondo cominciò a cedere: i motivi, le variazioni, la regolarità dei ritmi. Il sistema tonale che aveva costituito il sistema respiratorio della musica occidentale, già con Wagner e le sue continue modulazioni comincia a sfaldarsi. Le scale vengono abbandonate e questo abbandono viene inteso come un atto di libertà. I dodici suoni si emancipano e il brutto, lo stridente, il rumore entrano nella musica.

+++++

A questo punto ci si può riallacciare a quanto già sulla capacità di emersione e di differenziazioni e chiudere provvisoriamente la digressione con la consapevolezza che la forma verso non rappresenta né indica di per sé, un'appartenenza bello/ non bello, né un'appartenenza arte/non arte, nè una differenza significativa tra l'esprimersi delle teorie o dei sistemi d'informazione e i romanzi.

Ci si può riallacciare ma non per impantanarsi in una discussione sull'argomento "Il falso nell'arte raggiunge il vero" così frequentato pur con l'utilizzo dei soliti pensieri e dei soliti riferimenti. E' quindi inutile aggiungere altre parole alle tante, già scritte in passato. Forse è molto più utile cercare nel nostro passato, nella nostra storia, nella nostra biologia e nella nostra storia biologica la possibile origine di questi fenomeni, riallacciandoci, appunto a quanto detto nella terza parte a proposito della trasmissione dei saperi e in particolare a quel tipo di forma indicata come "racconto esemplare", che, vero antenato del romanzo, fin dai suoi inizi aveva tutti gli strumenti per evolversi ed emanciparsi dalle sue funzioni originali e, quindi, dalle sue cause.

Ciò che non possiamo dimenticare è che, anzi, dobbiamo continuamente ricordare è che l'arte per arrivare a noi è costretta a usare il linguaggio del nemico ossia l'arma del nemico.

### **L'origine del romanzo**

Con la trasmissione del sapere e con la produzione dei racconti esemplari, antenati del moderno poema o racconto in versi o racconto in prosa o romanzo, i nostri progenitori erano ormai in possesso di tutte le componenti del moderno "romanzo", dove nel moderno comprendo tutta la letteratura conosciuta a partire da Omero. Avevano tutto; avevano la capacità di mentire e quindi di produrre mondi immaginari, personaggi immaginari, superuomini, semidei, dei, avevano i concetti di interno, di vero interno, di esterno menzognero, avevano imparato a modularli e raccontarli in maniera da sedurre l'ascoltatore, perché questo era lo scopo affinché il racconto facesse vibrare i sentimenti, commuovesse, provocasse simpatie, antipatie, tensione e l'insegnamento connesso dalle vicende raccontate venisse compreso e memorizzato. Un romanzo, comunque, che pur emancipandosi dalle funzioni didattiche manteneva una certa tensione verso le sue funzioni originarie.

Quando si sostiene che il romanzo non deve avere fini didattici, politici, ideologici, che non deve essere impegnato o di parte, si dice qualcosa di troppo e si dimentica che il romanzo nacque, molto probabilmente e si evolse ambiguamente, proprio, come racconto esemplare o meglio come racconto di comportamenti esemplari, con fini didattici per trasferire le conoscenze

da esperti a inesperti mediante esposizione di esemplari, il cui contenuto doveva, comunque, interessare l'esterno, l'interno<sup>2</sup> e le relazioni tra interno ed esterno. L'esposizione-presentazione-racconto-conoscenza delle azioni esterne visibili, dei sentimenti interni nascosti e delle loro connessioni, doveva essere convincente, credibile, avvincente e, diversamente, dai manuali d'uso, presentare individui singoli esemplari le cui gesta, i cui sentimenti, le cui sofferenze e difficoltà, le cui azioni dovevano risultare educative.

Fin dall'inizio il racconto esemplare ha tutta la potenziale struttura del poema o del romanzo che è appunto narrazione d'interni, d'esterni e di connessioni. E anche se, con le generazioni, i racconti si sono evoluti, riscattandosi dalle loro origini ed emancipandosi dalle primitive funzioni e dai primitivi significati, i racconti esemplari, come le favole edificatorie, come i romanzi impegnati, non sono affatto scomparsi.

Constatiamo che anche le favole edificatorie o le opere moralmente apologetiche sono esistite, esistono e possono essere arte. Forse sono passate di moda per la loro forma ibrida che, volendo essere contemporaneamente letteratura, insegnamento e filosofia, difficilmente riescono a essere qualcosa di più che cattiva letteratura e cattiva filosofia, ma è proprio quella maniera di svolgere quel fine edificatorio per cui vengono disprezzate, ad assolverle

---

<sup>2</sup> L'interno di cui si parla - non dimentichiamolo - è quello nascosto, 'pesante' e oggetto d'indagine e d'immaginazione perché non visibile come l'esterno e che doveva, per essere narrato, opzionare entità teoriche-

come possibili opere d'arte. Esse raccontandoci "C'era una volta uno stregone, una donna, un bambino, ecc.", ci mostrano il loro fine edificatorio intuendo e mostrando individui: forse dicono né più né meno di quanto si potrebbe dire con argomentazioni in forma teorica, ma lo dicono presentando individui. Anche se questi individui svolgono funzione didattica assumendo funzione esemplificatoria.

Lungi dal poter sensatamente affermare che l'opera d'arte non può o non deva essere teoricamente o ideologicamente orientata, non possiamo che riaffermare che il racconto, il romanzo, il poema son nati con funzioni di insegnamento e di orientamento ideologico.

### **L'emancipazione del romanzo dalle sue cause**

Di fatto, praticando e sperimentando, la divaricazione fra moduli d'istruzione e moduli narrativi aumentò enormemente, portando da un lato all'attività di teorizzazione e dall'altro all'attività di narrazione e alle rispettive 'verità' che solo per una forma di comoda ambiguità continuarono e continuano ad essere chiamate con lo stesso nome.

Gli uomini avevano già sviluppato tutto quanto loro necessario per entrambe le attività: avevano la bugia, avevano la creazione di mondi, avevano le varie capacità di invenzione ed elaborazione teorica per riconoscere gli interni, avevano la sviluppata capacità di immaginare e creare mondi, avventure, dei e uomini. In un certo senso gli uomini erano e sono anche quelle capacità creative senza le quali non sarebbero sopravvissuti e non sarebbero così come in effetti sono,

in tutte le loro differenze e varianti. Avevano sperimentato, collaudato tecniche narrative che avvincevano, che affascinarono, che incuriosivano, avevano imparato a esporle con forme linguistiche simmetriche e mnemoniche, che, al di là dello scopo didattico, procuravano tanto prestigio al narratore da indurre a una progressiva emancipazione della forma narrativa come valevole di per sé e valevole in quanto verità che procurava emozioni.

### **Quale verità?**

La criticità con cui si sono usate e si continuano a usare parole con sistematica ambiguità termini come 'vero' e come 'bello' invita a maggiori approfondimenti.

L'importanza del 'vero' richiede non solo come minimo una definizione esplicita o contestuale del vero ma ripropone una seria domanda circa ciò che intendiamo per verità. Quale varietà di concetti nasconde il termine verità? Esiste solo la verità dell'informazione? Esiste solo quel tipo di verità per cui, di fronte a una proposizione particolare o generale, possiamo solo rispondere è vera, non è vera, è vero in parte? La RISPOSTA non può che essere negativa perché evidentemente quando parliamo di verità dell'Arte non parliamo di questa verità, di questo tipo di verità. Sia per il romanzo che per la teoria si parla di 'verità' ma è evidente che usiamo il termine di 'verità' con due diverse accezioni, due diversi sensi. E questo indipendentemente dalle concezioni filosofiche con cui pratichiamo le teorie, considerandole realisticamente vere, nominalmente vere, strumentalmente vere.



Quali rapporti esistono fra la verità pedice T delle teorie (Verità<sub>T</sub>) e la verità pedice A (Verità<sub>A</sub>) dei romanzi?

La tesi che qui si porta avanti è che se una connessione esiste tra le due verità questa connessione sia di opposizione, un tipo di opposizione che come si è già chiarito non è di contestazione teorica. Pensiamo –e, come si è ribadito, è la nostra tesi - che la verità dell'informazione implichi una conquista (informazioni di cui veniamo a disporre) e una perdita (del mondo). Pensiamo che **Conquista** e **Perdita** siano intimamente connesse con la procedura di formazione della verità dell'informazione e che l'acquisizione dell'informazione avvenga con un'azione violenta ben descritta dal concetto di “**ASSIMILAZIONE**”. Pensiamo anche che il linguaggio sia assimilante e che la sua natura, come già illustrato, sia di preteoria.

Conquista e perdita caratterizzano i modelli e costituiscono una struttura che si estende a tutta la varietà di teorie e modelli di mondo, alle conversioni da analogico a digitale, alle operazioni di riduzione da una teoria ad un'altra, alle proposizioni del linguaggio. La struttura dell'assimilazione abbraccia tutto il processo del nostro sapere e chiarisce il nostro destino di conquista e di perdita del mondo e si presenta secondo schemi che ricordano metaforicamente una configurazione frattale.

Il mondo è stato colonizzato con procedure di assimilazione. E' vero che il modello lascia inalterato il soggetto che rimane integro a nostra disposizione ma è anche vero che noi continuando incessantemente a

conquistare e a perdere abbiamo colonizzato il mondo che si presenta a noi non solo contaminato da anticipazioni teoriche ma come un coacervo di teorie stratificate che testimonia il nostro passato e il nostro destino di colonizzatori.

Rinviamo questo esame e limitiamoci, per ora a constatare che del vero dell'arte si può parlare solo in senso negativo. Esso non coincide con il realismo, non ha fini didattici, non vuole maestri né profeti che ci insegnino o profetizzino a quali criteri o fini debba conformarsi. Sostenere tesi di questo tipo equivale a dimenticare che l'irriducibilità dell'individuo singolo mortale storico è quel vero che si oppone al vero dell'assimilazione, della teorizzazione.

**Di certo sappiamo che l'arte deve parlare col linguaggio informatico del nemico.** Ma che significa parlare col linguaggio informatico del nemico? Siamo quasi tentati di affermare che non potendo "dire", ossia non potendo esprimerci con simboli digitali, con differenze discrete, l'arte si mostri, ossia che per comprendere come si manifesti si debba ripercorrere la strada dell'opposizione fra analogico digitale. Affrontiamo ancora una volta questa possibilità ma lo facciamo solo come dovere, coscienti, che non approderemo a nulla di significativo.

### **Analogico e digitale**

Affermando che l'arte parla col linguaggio informatico del nemico, è facile concludere che essa, non potendo dire, si mostri.

L'opposizione dire/mostrare, come si è visto, caratterizza gran parte del *Tractatus* di Wittgenstein

per motivi che nulla hanno a che fare con l'opposizione arte/informazione. Wittgenstein non connette, inoltre, l'opposizione dire /mostrare con l'opposizione analogico/digitale.

Se l'arte si mostra attraverso il nemico, ossia attraverso il linguaggio informativo, allora è quasi obbligatoria la conclusione che abbia in qualche modo a che fare con l'analogico. Oltretutto riconosciuto il carattere digitale del linguaggio informativo, si rafforza l'idea di un carattere analogico dell'arte considerando che il digitale è la negazione dell'analogico e che ogni conversione dall'analogico al digitale distrugge l'analogico che non è più ricostruibile a partire dal prodotto della conversione.

Non tutto il prodotto artistico utilizza il linguaggio digitale in egual misura. Passando dal romanzo alla poesia, alla rappresentazione teatrale, al mimo, al balletto ecc. s'incrementa la presenza dell'analogico.

Nel romanzo l'autore deve esprimersi col linguaggio e solo col linguaggio. Se racconta di un individuo barbuto e se questo particolare è importante per l'espressione del suo racconto, deve informare il lettore. Lo può fare in molti modi, utilizzando una gran varietà di parole, di sintassi, ecc. ma deve comunque dirlo con il linguaggio che informa e con ciò informare il lettore: se ritiene necessario far sapere come è vestito, deve descrivere gli abiti, ecc. Tutto ciò non avviene in una rappresentazione teatrale. L'individuo-personaggio sul palcoscenico mostra la sua barba, si siede, indossa il suo vestiario e indossandolo, lo mostra agli spettatori. Dunque se il mostrare fosse il contrassegno dell'arte o meglio il suo linguaggio (o il

suo mezzo privilegiato) dovremmo dire che l'arte si esprime più facilmente attraverso il teatro che attraverso il romanzo. Ma non sembra che le cose stiano in questo modo. Romanzo e rappresentazione teatrale sono due tipi diversi di raccontare e mostrare ed entrambi possono esprimere al massimo grado ciò che indichiamo arte e poesia. Certo, le possibilità delle due espressioni non sono equivalenti. Con il teatro non si può esprimere tutto ciò che si può esprimere col romanzo e viceversa. Questo non vuol dire che si possa istituire una graduatoria "artistica" fra le varie arti in base al loro grado di analogicità.

Altri motivi ci inducono a meditare. La descrizione dell'abito di un personaggio può essere poetica, artistica o, senza scomodare termini di incerto significato, solenne, comica, irridente, celebrativa, sarcastica; può usare termini immaginifici, fantastici, metafore, può usare una sintassi elementare, barocca, avanguardista ecc. tutte caratterizzazioni difficili da trasportare sulla scena soprattutto quando l'abito, in se, è assolutamente normale e non può comunicare né comicità né sarcasmo, né solennità ecc. Difficile ma non impossibile. In teatro è possibile esprimere molto in più o molto in meno ma comunque qualcosa di diverso.

Il "mostrare" è una caratteristica delle rappresentazioni analogiche (A) come le fotografie fatte dagli apparecchi fotografici predigitale. Da una qualsiasi fotografia, se il nostro occhio non fosse teorico, non potremmo estrarre alcuna informazione; può esserci l'informazione di "una casa che sta su una collina", ma il poter leggere questa

informazione presuppone che su quella rappresentazione si sia operata una conversione  $A \Rightarrow D$  (Analogico-digitale) capace di generare gli oggetti “casa”, “collina” e la relazione fra questi oggetti. Senza operazioni di questo tipo non siamo in grado di dare o, meglio, di “dire” né quell'informazione né una qualsiasi altra.

Il messaggio, se così si può chiamare, che noi leggiamo in una teoria o in un romanzo e che, a nostra volta, vogliamo comunicare in una qualsiasi lingua, assume la forma: “Quell'opera ci dice questo” e, con un messaggio di questo tipo, intendiamo 1) che l'enunciato che pronunciamo è un enunciato vero e inseribile nel calcolo decidibile V/F, 2) che vogliamo trasmettere sotto forma di informazione ciò che ci è stato mostrato.

Noi che tiriamo le somme, il critico letterario che dà un giudizio, il filosofo che svela la filosofia che ispira l'opera, parlano inevitabilmente il linguaggio informativo di verità. Nell'attimo stesso in cui esprimono un giudizio-asserzione, intendendolo, indicandolo come vero, formano una proposizione che s'inserisce in un calcolo di verità proposizionale.