DOPPIOZERO

Insegnare arte con la filosofia

Mario Porro

5 Gennaio 2016

Nell'anno scolastico 1979-80, cominciai all'ISA l'insegnamento di Storia del pensiero scientifico, che poi tenni fino all'85. Fra le mille difficoltà di una disciplina da inventare, ebbi la fortuna di incontrare "maestri" e colleghi che mi costrinsero a restare studente e ad apprendere (chiedo perdono a tanti altri se mi limito a ricordare Nanni Valentini). Si trattava per me di pensare la filosofia non tanto come luogo dei fondamenti, come custode delle garanzie epistemologiche, ma come fattore di scambio, di comunicazione: si trattava di gettare ponti fra le discipline, fra il sapere umanistico e quello scientifico, superando il vecchio conflitto fra le due culture. Ed i ponti, mi insegneranno anni dopo le pagine di Primo Levi, sono il contrario delle frontiere. L'organizzazione della didattica per linguaggi, adottata dalla sperimentazione dell'ISA, era obliquamente attraversata dalla centralità della dimensione visiva. In questo la mia formazione filosofica mi forniva qualche aiuto.

Mi ero da poco laureato con una tesi dedicata alla Filosofia della Matematica in Ludwig Wittgenstein, uno degli autori determinanti del Novecento, promotore della svolta logico-linguistica, a partire dal *Tractatus logico-philosophicus* del 1920 (scritto durante la Grande Guerra). Il suo influsso si avvertirà sul neopositivismo viennese e, dagli anni Trenta, dopo il ritorno alla filosofia, ispirerà quel pensiero analitico che ancora domina nel mondo anglosassone, rispetto a noi "continentali": la filosofia è in primo luogo analisi del linguaggio, i problemi filosofici sono come crampi linguistici, sorgono quando il linguaggio va in vacanza. Nella ricerca dei limiti del linguaggio, il *Tractatus* restringeva l'orizzonte del dicibile ("ciò che può dirsi si può dir chiaro") alle proposizioni empiriche e a quelle logico-matematiche, tautologie ed equazioni. Al di là di questi confini si stagliava l'ambito amplissimo delle considerazioni etiche, estetiche, religiose, quella dimensione metafisica che poteva così sembrare priva di senso, secondo la lettura che ne diedero i neopositivisti del Circolo di Vienna. Ma, in realtà, era

proprio quel che veniva escluso dal dicibile ad essere importante: la dimensione del “mistico”, quel che si mostra e non si può dire sensatamente, quello su cui le nostre parole, come aveva già scoperto un altro interprete della *Finis Austriae*, von Hofmannstahl, non hanno presa. E così l’ultimo aforisma del *Tractatus* poteva affermare: “su ciò di cui non si può parlare bisogna tacere”.

Partito da una teoria rappresentativa del linguaggio, per cui la struttura, la forma logica di una proposizione raffigura stati di cose, cioè fatti (“noi ci facciamo immagini dei fatti”, al modo del disegno che faremmo per una constatazione amichevole), Wittgenstein si trova a lottare contro i limiti del linguaggio. E in questa lotta non basta rimettere in ordine la grammatica e la sintassi, ci si vede anche costretti a ricorrere alla funzione determinante dell’immagine, nelle sue diverse figurazioni. Nato in una famiglia che aveva fatto del mecenatismo nei confronti delle arti uno dei tratti della sua raffinatezza, con una sorella, sposata Stonborough, che mostra ancora il suo volto in un ritratto di Klimt, Wittgenstein deciderà di donare gran parte della sua eredità ad artisti, una donazione di cui fra l’altro beneficiarono Kokoschka e Schiele. Appassionato di cinema, cultore dell’universo fotografico, il filosofo che doveva indicare nuovi e inusuali cammini al pensiero del Novecento – forse uno dei pochi per cui la denominazione di genio non risulta sprecata – rientra a pieno titolo nella prospettiva feconda di quel “pensare per immagini” che, da Valéry a Calvino, costituisce uno dei tratti più suggestivi della cultura novecentesca.

Le *Ricerche filosofiche* (1953), forse la sua opera maggiore, si presentano fin dalla premessa come un album di disegni: “le osservazioni filosofiche contenute in questo libro sono, per così dire, una raccolta di schizzi paesaggistici, nati da lunghe e complicate scorribande”. La difficoltà nasce proprio dal non poter disporre di una visione d’insieme: della geografia del territorio del pensabile possediamo soltanto mappe locali, e quindi è solo dalla conoscenza delle connessioni fra i percorsi che possiamo tentare di approssimarci alla visione globale. Come nella procedura fotografica, dal sovrapporsi dei volti delle persone di una stessa famiglia possono emergere gli aspetti comuni. È la situazione che le *Ricerche* esprimono con la famosa metafora delle “somiglianze di famiglia”, con la quale il filosofo austriaco pensiona l’ansia della metafisica dell’Occidente, da Platone ad Husserl (e oltre), d’inseguire l’essenza, di cogliere l’uno, il concetto universale o l’idea che renda conto della dispersione del molteplice empirico. A proposito dei “giochi linguistici”, Wittgenstein prende atto che non se ne può

indicare l’essenza e ci indica un altro cammino: “Invece di mostrare quello che è comune a tutto ciò che chiamiamo linguaggio, io dico che questi fenomeni non hanno affatto in comune qualcosa, in base al quale impieghiamo per tutti la stessa parola, – ma che sono imparentati l’uno con l’altro in molti modi differenti”. Se si osservano i diversi giochi (linguistici e non) come volti di tante persone imparentate, non si vede qualcosa di comune, ma somiglianze, parentele: “Non pensare, ma osserva”.

La filosofia ha il compito di offrirci una rappresentazione (*Darstellung*) perspicua, di aiutarci a vedere con chiarezza. “La filosofia si limita, appunto, a metterci tutto davanti, e non spiega e non deduce nulla. Poiché tutto è lì in mostra, non c’è neanche nulla da spiegare. Ciò che è nascosto non ci interessa”. E prosegue: “Gli aspetti per noi più importanti delle cose sono nascosti dalla loro semplicità e quotidianità (Non ce ne possiamo accorgere, perché li abbiamo sempre sotto gli occhi)”; ma proprio quel che abbiamo continuamente sotto gli occhi è più difficile da vedere.

Wittgenstein pensa per immagini. Il lettore del *Tractatus* (o del *Diario* 1914-18, che ne raccoglie gli appunti preparatori) sa quanto l’ingegnere-filosofo ricorra ad illustrazioni, schizzi, disegni per chiarire i suoi argomenti filosofici, e il lettore delle *Ricerche* ricorda che per indicare i mutamenti di pensieri si fa ricorso alla famosa immagine ambigua dell’anatra e della lepre (nel capitolo XI, dedicato alla distinzione fra “vedere” e “vedere come”) – ed è l’esempio che sarà ripreso da Thomas Kuhn per spiegare un mutamento di paradigma: gli aristotelici vedevano la Luna come un pianeta, Copernico e poi Galileo come il satellite della Terra.

Già allora, nei primi anni Ottanta, il mio filosofo di riferimento, anche in termini didattici, era Michel Serres, docente alla Sorbona e a Stanford, di cui tradussi *Il passaggio a nord-ovest* per Pratiche di Parma. Nel giugno dell’84, nel giorno dei funerali di Berlinguer, andai a Roma con Marco Belpoliti ad intervistare Serres; l’intervista uscì poi su “Rinascita”, e ricordo con piacere quanto la cosa sia risultata gradita all’allora Preside Anna Maria Criscione. Lo scorso anno Serres ha ricevuto il premio Nonino, come “maestro del nostro tempo”, e sta per uscire un numero della rivista “Riga” a lui dedicato, numero che ho curato insieme a Gaspare Polizzi. Michel Serres è portavoce di una pratica nomade della filosofia,

che ha il suo nume tutelare in Ermes, dio degli incroci e degli scambi, messaggero degli dei, figura elettiva del nostro tempo che al predominio di Prometeo, il dio della produzione, ha sostituito la centralità della comunicazione. Se in Gaston Bachelard l'immaginazione poetica rimaneva in relazione polemica con il pensiero scientifico – la scienza è anti-immaginazione e la *rêverie*, la fantasticheria sognante, risponde al bisogno di cantare il mondo, non di conoscerlo –, Serres costituisce al contrario il pensatore che più ha contribuito a dissolvere l'antico conflitto fra le due culture. La scienza consente di rileggere l'immaginario, ritrovare ad esempio nelle figure del mito formalità pre-matematiche; la letteratura e le arti si fanno "riserva di scienza", l'opera di Verne e di Zola si costruisce secondo gli schemi diffusi dai saperi del tempo, dall'idrodinamica alla genetica, Lucrezio può essere letto alla luce delle strutture dissipative di Prigogine, e Turner è "il primo vero genio in termodinamica".

Nel vagabondaggio fra i saperi, nella *randonnée* a cui la filosofia è chiamata, si attraversano regioni che possono rivelarsi isomorfe, dotate di una comune struttura. L'idea di struttura, resa rigorosa grazie a un approccio formale, come aveva già fatto Klein, e dopo di lui la scuola di Bourbaki, può essere importata dalle scienze ad altri campi culturali, secondo la lezione dell'antropologia di Lévi-Strauss con le strutture di parentela, rilette in termini algebrici. La matematica diviene un dizionario, custodisce modelli esportabili in tutti gli ambiti; lo strutturalismo si fa nomade e in questo sta, per Serres, la funzione rilevante della storia delle scienze: "Sono convinto che la storia delle scienze non meriti un'ora di fatica se, come le scienze vere e proprie, non diviene efficace", se non ci offre cioè operatori in grado di intervenire su altri contenuti culturali, ad esempio i racconti letterari o le opere artistiche. Solo così possiamo offrire "una storia della colata generale del sapere come tale"; la formazione culturale di un'epoca rivela una "morena frontale", dal profilo certo irregolare, in cui la colata si arresta, e che si ritrova invariata nelle scienze, nelle arti e nella letteratura. L'invariante strutturale che ricorre stabilmente nell'età moderna è costituito, rileva Serres, dal tema del *punto fisso di riferimento*: punto di equilibrio, centro geometrico o punto archimedeo, roccia di fondazione o prima anello della catena delle ragioni cartesiane, esso percorre l'integrale del Paese d'Enciclopedia.

Alla catena si sostituirà poi l'immagine della rete, già attiva nel sistema delle monadi leibniziane, primo esempio di universo comunicazionale. È una transizione che l'ingegnere-scrittore Carlo Emilio Gadda proponeva nella *Meditazione*

milanese del 1928.

> […] cause ed effetti sono un pulsare della molteplicità irretita in sé stessa e non sono mai pensabili al singolare […] L'ipotiposi della catena delle cause va emendata e guarita, se mai, con quella di una maglia o rete: ma non di una maglia a due dimensioni (superficie) o a tre dimensioni (spazio-maglia, catena spaziale, catena a tre dimensioni), sì di una maglia o rete a dimensioni infinite. Ogni anello o grumo o groviglio di relazioni è legato da infiniti filamenti a grumi o grovigli infiniti.

Un diagramma a rete è formato da una pluralità di punti (vertici o nodi) uniti fra loro da una pluralità di ramificazioni o connessioni: ogni punto è un elemento di un insieme, ogni cammino rappresenta una relazione fra gli elementi. Questo modello è la rappresentazione di una situazione complicata in costante evoluzione e consente, passando dal lineare al tabulare, un'approssimazione più fine e flessibile delle situazioni reali, grazie al grande numero di elementi e cammini. Negli anni Sessanta, di fronte all'avanzata dei saperi connessi all'informazione e alla scienza computeristica, Italo Calvino, con raffinata e sapiente preveggenza, evidenziava il passaggio dal dominio del continuo al primato del discreto, cioè di modelli a rete: "Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, evocava in noi immagini lineari come un fiume che scorre o un filo che si sdipana, oppure immagini gassose, come una specie di nuvola […] oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo". È la visione della mente come una scacchiera (quella con cui "giocano" – un altro gioco linguistico – Marco Polo e Kublai Kahn ne *Le città invisibili*); è l'idea, che trova conferma nella scoperta del DNA, di una realtà, vita compresa, che si può ridurre alla combinazione di quantità finite, al gioco dalle mosse potenzialmente infinite della distribuzione delle carte dei tarocchi (come nel *Castello dei destini incrociati*).

Ma, ricordava Serres in quegli anni, anticipando gli approcci che poi si diranno post-strutturalisti, le reti sono arcipelaghi, isole d'ordine disperse nell'oceano, razionalità che emerge su sfondo caotico; ecco allora annunciarsi un altro

oggetto-modello, più efficace nel segnalare il fronte morenico della cultura contemporanea: la nuvola. Le meteore sono le grandi rimosse nella scienza dell'occidente, con esse siamo posti di fronte al grande numero, alle molteplicità mescolate. Dal cosmo orologio dei classici al caosmo delle meteore: la nube è l'oggetto esemplare di un sistema caotico e complesso, il cui decorso è solo parzialmente prevedibile. Con essa compare una nuova forma del disordine, non solo quello previsto dal secondo principio della termodinamica, la tendenza irreversibile verso l'omogeneo, il caos terminale dove si annullano le differenze. Il caos può essere anche agente di organizzazione; la morfogenesi è lasciata al caso, si produce in tempi e luoghi incerti, come diceva Lucrezio. "L'evento fortuito, quale che sia, è figura su sfondo, su collettivo di fondo; e questo fondo non è un cosmo, è una nube; qualora sia immensa non è più dominata: il caos. Forse il primo e l'ultimo oggetto incontrato: oggetto, oggettivo perché privo di ipotesi; primo rumore inteso, noi percepiamo dapprima la miriade".

Ed è un discepolo di Serres, Bruno Latour, ad aver teorizzato il principio, già presente in fisici-filosofi di fine Ottocento come Hertz e Boltzmann, per cui la scienza è costruzione di mappe con le quali cerchiamo di rendere conto in via provvisoria dei fenomeni e nelle quali cerchiamo di irretire la realtà (ricordando comunque che la mappa non è il territorio, diceva Gregory Bateson). Il segreto della scienza consiste proprio nella capacità di sfruttare sistemi che *rappresentano* gli elementi del mondo; e questo vale sia per le scienze naturali, dove dominano modalità di oggettivazione, di costituzione degli oggetti, di tipo matematico-sperimentale, che per le scienze umane, segnate dai processi di temporalità e parola. Il conoscere, in generale, è rappresentazione, non nel senso della riproduzione mentale del dato oggettivo (*Vorstellun*g), bensì in quello della presentazione (*Darstellung*): la forma è configurazione razionale di eventi in nessi significanti, finzione che organizza il molteplice e ne rende visibile la congruenza. Così in storia, la comprensibilità dell'agire umano è affidata alla costruzione di nessi contestuali in cui si dispiega un ordine del contingente; in medicina (o in psicoanalisi) l'anamnesi configura il tempo del soggetto, insegue le tracce che dispiegano un ordine significativo. E il racconto letterario ha la funzione di offrire una possibile struttura del reale, organizza una sintesi figurale, un intreccio che rende pensabile una possibile connessione degli eventi. Come la forma simbolica in Cassirer o il modello-metafora in Hanson e Kuhn, la rappresentazione apre un orizzonte di figuralità che supplisce alla perdita del reale con l'organizzazione di un campo di oggetti che si offrono alla lettura: come in *Atlante occidentale* di Daniele Del Giudice, la fatica di descrivere le tracce di una realtà invisibile a

occhio nudo accomuna lo sguardo di chi scruta le collisioni delle particelle al Cern di Ginevra e il vedere dello scrittore.

Ma dovevo apprendere più tardi che il privilegio da noi assegnato alla morfologia ed alla dimensione visiva non è universale. Il filosofo francese François Jullien, di cui ho avuto il piacere di tradurre alcuni libri, dagli anni Ottanta costruisce un faccia a faccia fra la cultura elaborata dall'Occidente ed il pensiero della Cina, di matrice confuciana e taoista. Fra i tanti suoi libri, richiamo qui *Il nudo* (ed. Sossella) e *La grande immagine non ha forma* (ed. Colla), dove Jullien ricorda che la nostra ontolo(teo)logia, di matrice greca, si basa sull'idea per cui la forma governa la materia: la forma (*morphé*, forma visibile, ed *eidos*, forma ideale) è ciò che dà ad ogni cosa la sua determinazione, la sua essenza. E il Nudo è forma per eccellenza; come se una volta tolti i veli del sensibile si rendesse visibile finalmente l'archetipo, il modello trascendente. In effetti è verso l'ideale che tende il Nudo, quella bellezza eterna, quella forma a cui aspira, sulla scia di Platone e Plotino, l'estetica dell'Occidente; il Nudo è la rivelazione dell'ideale attraverso la Forma, è l'epifania del Logos. La Cina non ha concepito la forma intelligibile al di là del sensibile, la forma immutabile ed eterna: per essa la realtà è processo e dunque la forma (*xing*) è solo un'attualizzazione in corso del soffio cosmico, un prendere forma momentaneo: la forma è sempre (in) formazione, dato che tutto è in trasformazione, è solo una fase del divenire. Non essendoci divisione o dualismo fra sensibile e intelligibile, ciò che interessa è la transizione dall'invisibile al visibile, il rendersi manifesto di quanto era nascosto.

Così la pittura cinese ha preferito raffigurare uno stelo di bambù o una roccia piuttosto che il corpo umano, non perché consideri quest'ultimo rigido e inerte ma perché considera vivente anche la roccia; anch'essa è attraversata dal soffio-energia (*qi*), bisogna allora raffigurarla lasciando passare l'energia cosmica che la fa esistere, facendo apparire la dimensione d'invisibile, cioè le linee di forza che la percorrono attraverso condotti energetici. Non si raffigura la forma costante ma la coerenza interna (*li*) di ciò che può assumere diverse forme possibili (una roccia, una nuvola, le onde), secondo una logica del processo. Il nudo è invece una forma delimitata e distinta, è un 'limite avvolgente', qualcosa il cui contorno de-finisce e differenzia (*formata et distincta*, era la definizione agostiniana della bellezza). Il pittore cinese predilige al contrario la fluidità indistinta, l'effetto di vago e di sfumato che accompagna la transizione, quando si annuncia il ritorno del bel tempo o nel mezzo delle nebbie, o nei momenti delle variazioni stagionali.

La pittura in Occidente è un infinito lavoro, fatto di dubbi e pentimenti, avvertito come lotta e scontro, come se nel *vedere* fosse implicita una disperante proiezione aggressiva verso l'oggetto percepito; anche le mele di Cézanne "sono una scena di battaglia", diceva Picasso. Il pittore fissa lo sguardo, quasi volesse produrre un fermo-immagine nel film continuo delle cose, sperando di salvarle dalla dispersione ed innalzarle ad essenze immutabili. Sotto l'ambizione estetica della rappresentazione continuano ad agire i presupposti della Ragione dell'Occidente: sognando un'alba chiara e grandi rivelazioni, si intraprende l'ascesi che dovrebbe condurci finalmente a 'vedere', non il sensibile di cui si diffida, ma l'invisibile. L'anima platonica vede le Idee e noi vedremo Dio faccia a faccia, non più *per speculum et in aenigmate*, scrive san Paolo. La nostra tradizione pittorica conserva in sé la vocazione ontologica della metafisica: lo spirito europeo ha coltivato il culto della presenza, si è concepito come riconquista dell'Essere o di Dio.

Il pittore cinese, invece, raffigura di preferenza la penombra che annuncia la sera, quando le forme sfumano e i contorni si fanno incerti; si tratta di riprodurre non l'oggetto catturato dallo sguardo, dall'occhio-finestra del pittore, ma l'indistinto del processo nel corso del quale le cose sono sempre sul punto di accadere o tendono a scomparire. Diceva Picasso, rivolgendosi al "cinese" Malraux: "un proverbio cinese dice quanto di meglio si sia mai detto sulla pittura: non bisogna imitare la vita, bisogna lavorare come lei". La pittura raffigura il non-oggetto, quel che resta troppo fluido, vago, evanescente, perché sia possibile isolarlo e fissarlo, con lo sguardo e nella forma. In Cina, alla pittura, come alla poesia, spetta il compito di immergere il visibile nell'invisibile, di dissolvere la presenza nell'assenza. Dipingere per la tradizione cinese consiste nello svuotare il pieno del tratto, nel lasciare che il vuoto scorra lungo il rotolo di seta o di carta; più che dipingere si *de-pinge*, suggerisce Jullien. È il vuoto interno e immanente alle cose a conservare la loro possibilità di evolvere, è negli interstizi, là dove il soffio dell'energia vitale fa comunicare gli esseri, che va letta l'immagine. Per questo l'immagine è 'grande': restando disponibile, contenendo in sé implicite tutte le forme possibili, conserva la pienezza di ciò che non si è ancora compiuto, mentre la via è perduta non appena si comincia a distinguere ed escludere. In ogni tratto bisogna dar figura alla respirazione per alternanza che anima di continuo il mondo: è il soffio-immagine che sorge dalle tensioni del paesaggio ad aprire la pittura verso una 'dimensione di spirito' che rimane immanente, non apre un altro

piano dell’essere.

Anche nel riconoscere nell’incompiutezza dello schizzo la verità della pittura, l’Occidente ha finito per incontrare la tradizione cinese: concludere un’opera equivale a finirla nel senso di darle il colpo di grazia, diceva Picasso, mentre conservandola nel suo stadio di abbozzo, nella tensione del suo sorgere, si mantiene la ricchezza dell’indefinito. Cercando di sfuggire al retroterra ontologico della rappresentazione, all’immobilità dello sguardo che oppone il soggetto all’oggetto, l’arte contemporanea, da Boccioni a Pollock, si è posta in cerca della dinamica del reale, del palpito o della vibrazione della vita. Anche da noi si è contestato il potere della forma: dalla prospettiva aerea di Leonardo ai ‘tratti distratti’ dell’ultimo Poussin, dal ‘quasi nulla’ dipinto col vapore colorato di Turner agli impressionisti, l’oggetto si è decomposto nello svanire dei contorni. Ma in genere lo si è fatto obbedendo alle esigenze della visione; la scelta greca e poi occidentale ha privilegiato lo sguardo e la percezione rimane, ancora per la fenomenologia, il modo in cui si stabilisce il nostro originario rapporto con il mondo. La scelta cinese si fonda invece sulla respirazione, sul moto regolato di inspirazione ed espirazione che replica l’alternanza del processo naturale; la categoria base per intendere la realtà non è l’essere ma il soffio-energia che circola lungo le linee di forza del paesaggio o lungo i circuiti energetici del corpo individuati dall’agopuntore.

Questa relazione è stata presentata in occasione di un recente convegno sulla “Storicità e attualità della sperimentazione all’ISA di Monza,” organizzato dal Liceo Artistico Statale “Nanni Valentini” di Monza.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


chair (chãr), *n.* [OF. *chaiere* (F. *chaire*), < L. *cathedra*: see *cathedra*.] A seat with a back, and often arms, usually for one person; a seat of office or authority, or the office itself; the person occupying the seat or office, esp. the chairman of a meeting; a sedan-chair; a chaise†; a metal block or clutch to support and secure a rail in a railroad.