



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di laurea triennale in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Tesi di laurea triennale

Edgar Wind, “arte e anarchia”: una riflessione

Edgar Wind, “art and anarchy”: a reflection

Relatrice

Prof.ssa. Marta Nezzo

Laureando: Alberto Zambon

Matricola: 1201239

Anno Accademico 2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO PRIMO	5
MARGINALIZZAZIONE DELL'ARTE	5
1.1 Premessa	5
1.2 Platone e il sacro timore	6
1.3 Autonomia dell'arte di Lessing e ammonimento di Hegel	8
1.8 Critica al formalismo e all'arte contemporanea	11
CAPITOLO SECONDO	16
SCIENZA MODERNA E ARTE	16
2.1 L'elettismo degli artisti	16
2.2 Arte didascalica come connubio di arte e conoscenza	18
2.3 Spiritualità e scienza moderna	21
1.5 Estensione dell'espressione negli oggetti	23
2.5 Tecnica ed espressione del conoscitore d'arte	26
CAPITOLO TERZO	29
RAPPORTO ODIERNO TRA ARTISTA, MECENATE E PUBBLICO	29
3.1 Isolamento dell'artista	29
3.2 Volontà e percezione	30
3.2 Conclusioni	33
BIBLIOGRAFIA	35

INTRODUZIONE

Nell'età a noi contemporanea è evidente, come l'arte abbia assunto un ruolo marginale nella vita, ad una diffusione dell'arte e della cultura artistica sempre più estesa e accessibile, si accompagna una partecipazione estetica superficiale, estraniata dalla realtà e dai suoi limiti intrinseci. La forza dell'immaginazione, tanto temuta da Platone, è stata sopita dalla creazione di un'arte fine a sé stessa, che estraniata dall'esperienza del reale ricerca la sua ragione di essere nelle zone più subliminali della coscienza, contraddicendo la fondamentale relazione che vige fra idea e tecnica nell'evoluzione di un manufatto artistico. Preservare la neutralità nella fruizione dell'arte, incentivandone la mobilità e le possibilità d'accesso illude nell'aver raggiunto l'obiettivo di un'arte educatrice e formativa.

La censura ritenuta necessaria per Platone è concepita oggi, un'azione deplorabile intesa come ostacolo ad un giusto pervenire della partecipazione estetica, ma Wind nel suo testo, vuole far capire che la sentenza del filosofo greco non è frutto di ignoranza, ma della più vivida consapevolezza del potere dell'arte.

Eliminare le forze latenti che tanto conturbano lo spirito dell'uomo a favore di una partecipazione asettica in cui il pubblico è capace di fruire di una mole sempre più grande di opere d'arte, è la soluzione che si propone nell'età moderna e successivamente in quella contemporanea per dipanare le questioni imprescindibili sulla percezione dell'arte.

Wind nella sua argomentazione cerca di evidenziare come alla dinamica di rendere l'arte libera da qualsiasi connessione con la realtà, a cagione del fatto di essere una pratica che tende all'estremo e che stimola gli attriti e le contraddizioni che potrebbero minare la stabilità interna dell'individuo e della collettività, corrisponda una sua marginalizzazione che si è evoluta nel corso della storia.

Wind nel ricercarne le cause trova nell'autonomia tanto bramata da Lessing un inizio di questa parabola discendente, l'arte, infatti, nel momento in cui non inerte più con l'esperienza del quotidiano diventa un accessorio superficiale.

Nel suo ruolo ormai estraniato dalla nostra quotidianità, l'arte come predisse Hegel, viene sostituita dalla scienza moderna che cerca di dare delle definizioni chiare e oggettive dei fenomeni dissolvendo lo strumento primo dell'arte, cioè il saper comunicare per allusioni e metafore mantenendo quell'ambivalenza dell'esperienza, oscillante tra partecipazione e distacco, che secondo Wind è perno di una vera partecipazione all'arte.

Nella struttura del saggio *arte e anarchia*, oggetto di questo elaborato, l'autore è capace di enucleare, attraverso la sua formazione filosofica, nonché alla collaborazione tanto breve quanto intensa con Aby Warburg, le dinamiche che intercorrono fra arte pubblico e scienza, cercando, attraverso una riflessione mai sterile, di criticare il corrente statuto dell'arte e successivamente di proporre un ritorno al centro della nostra esistenza.

Analizzare il repertorio iconologico, soprattutto quello Rinascimentale, in cui secondo Wind persiste quel rapporto di ambivalenza necessario ad una fioritura artistica, operare una critica dettagliata a evidenziare i termini essenziali che intercorrono nell'epoca moderna fra arte e meccanizzazione, nonché sul ruolo dei conoscitori e degli esperti d'arte che inevitabilmente con le loro teorie e opinioni contribuiscono alla marginalizzazione oggi vigente, sono i tasselli nella costruzione di una ricerca tesa a far riscoprire la funzione catartica dell'arte.

Se l'arte è diventata quello che è oggi, però, non è da ricondurre solo ad enti esterni o a individui che operano all'interno dell'ambiente artistico, ma alla nostra volontà di porci nei confronti dell'arte, di voler ricominciare a sentire. È un imperativo, scrive Wind, perché l'arte assuma di nuovo un ruolo centrale nella nostra vita «bisogna anzitutto che la nostra vita cambi»¹

¹ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 40

CAPITOLO PRIMO

MARGINALIZZAZIONE DELL'ARTE

1.1 PREMESSA

Nelle sei conferenze televisive tenute presso la BBC nel 1960, dal nome *Reith Lectures*, poi trascritte nel 1963 col titolo “*Art and Anarchy*”², Wind affronta i temi peculiari del mondo dell'arte, che coi suoi confini nebulosi e plasmabili, tende a sfuggire da un'interpretazione definitiva ed obiettiva. L'eloquenza con cui intraprende queste divulgazioni senza la necessità di disporre di testi o immagini, denota la sua approfondita ed eclettica formazione culturale sul tema, mentre l'esperienza didattica, prima presso l'università di Chicago poi allo Smith College di Northampton ed infine ad Oxford, gli permette di proporre una narrazione chiara ed efficace.

La problematica da cui parte e che sarà il filo narrativo principale, è la ricezione dell'arte nella vita e come questa ormai, nell'età contemporanea, sia ridotta a puro esercizio estetico fine a sé stesso e il pubblico non cogliendo più i significati instillati nelle immagini partecipa all'esperienza estetica con frivolezza. Wind riconduce le cause della superficialità nell'esperienza estetica a due fenomeni correlati fra loro. Il primo è quello che Baudelaire definisce «l'arte per l'arte»³, cioè una ricerca artistica che non essendo più stimolata da attriti e quesiti posti dall'esterno li ricerca dal suo interno, mentre il secondo viene identificato con la più ampia diffusione di materiale artistico attraverso un numero sempre maggiore di musei collezioni e luoghi correlati.

La condivisione sempre più capillare di manufatti artistici è concepita, e per questo incentivata, come azione civilizzatrice, ovvero maggiore sarà il numero dei fruitori, maggiore sarà l'impatto sociale positivo, ma questo presupposto, secondo Wind, non è che una mera illusione; la tendenza a recepire qualsiasi forma d'arte di qualsiasi epoca è il risultato inevitabile della bassa considerazione che abbiamo dell'arte e soprattutto della sua possibile azione catartica. La forza dell'immaginazione che agisce sul nostro corpo e sulla nostra mente, si è affievolita col tempo e con essa la possibilità che ha di suscitare

² E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997

³ Ivi, p.31

determinate emozioni, che siano positive o negative o come scrive lo stesso Wind, «l'arte è così ben accetta perché ha perso il suo pungiglione»⁴.

L'intento di Wind, in questo testo, è quello di far capire che le passioni sfrenate, le pulsioni recondite dell'essere umano e i rischi correlati, sono indissolubili dall'arte, anzi, spesso ne sono la forza generatrice. Porre una censura su questi attriti e contraddizioni non è altro che un controsenso, infatti:

“una censura efficace è una contraddizione in termini. Come la potatura, essa conferisce nuovo vigore a ciò che ha tagliato; ma se invece intacca la radice, distrugge la pianta che intendeva salvare”⁵

Escludere dall'arte le forze conturbanti costituisce, per Wind, una riduzione dello spettro espressivo delle immagini e non spiegherebbe come le vite di alcuni dei più grandi artisti sono caratterizzate da irrequietezza, contraddizioni, scandali, come attestano le vicende criminose di Caravaggio e di Benvenuto Cellini o l'esistenza malinconica e cupa di Van Gogh, o talora costituiscono, questi eccessi, dinamiche ricorrenti in un intero periodo storico culturale come è stato il Rinascimento italiano.

Per quanto concerne questo periodo storico, caratterizzato al contempo da un susseguirsi di faide e guerre, ma anche da una fioritura artistica, Wind si appella allo storico Jakob Burckhardt e in particolare alla sua opera più importante «*la civiltà del rinascimento in Italia*»⁶ per capire se queste forze divergenti manifeste in un dato periodo storico siano frutto di casualità o causalità, se sussista una relazione inequivocabile fra l'esplicitarsi di forze negative e rigoglio artistico.

1.2 PLATONE E IL SACRO TIMORE

Nell'affrontare la questione centrale sulla perdita di fervore nella partecipazione estetica, Wind ritiene di vitale importanza esaminare la problematica attraverso un approccio epistemologico, che riesca a sviscerare le problematiche di fondo. Nella sua formazione culturale, infatti, prima di essere uno storico dell'arte è innanzitutto un filosofo di stampo idealista, con una grande propensione per Platone, ed è proprio collegandosi a

⁴ Ivi, p.26

⁵ Ivi, p.21

⁶ J. Burckhardt, *La civiltà del rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1996

quest'ultimo e al suo concetto di "sacro timore", che nel 1932 pubblica un saggio dal titolo «*Theios Phobos. Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie*»⁷.

In questo scritto il tema centrale è appunto quello che il filosofo greco definisce *theios phobos*, cioè l'attitudine nell'individuo di tenere veglio nella sua mente il timore per la forza dell'immaginazione, consapevole del potenziale destabilizzante che essa avrebbe, non solo circoscritta alla sfera soggettiva, ma soprattutto alla collettività e allo stato. Platone, infatti, asserisce che l'arte è una minaccia concreta alla stabilità delle istituzioni politiche e che se il pervenire al timore, e dunque, alla consapevolezza del potere latente dell'arte, viene meno, l'unica soluzione è quella di porre un censore o in extremis cacciare gli artisti dalla repubblica.

Non è un caso, che un'osservazione così dettagliata venga scritta da Platone proprio tra quinto e quarto secolo, quando si assiste alla guerra del Peloponneso e al decadimento di Atene e contemporaneamente all'evoluzione della scultura greca, da Fidia a Prassitele con il suo stile sinuoso, a Skopas con le sue linee dinamiche, quasi ellenistiche.

Quello che vuole far pervenire Wind al lettore è la notevole sensibilità artistica del filosofo greco che ha ben intuito che l'educazione sentimentale non può basarsi solo su aspetti negativi o positivi, ma deve incentivare entrambi poiché non sono altro che «due aspetti di un solo e medesimo processo»⁸; ed è qui che subentra il ruolo dell'arte con il suo potere di persuadere attraverso infinite forme.

L'ammonimento di espellere gli artisti dallo stato non deve essere inteso come una sentenza frutto di un pensiero superficiale e distorto, al contrario è il risultato di una attenta e dettagliata comprensione del potere dell'arte a cui però, vanno posti dei limiti. Essa assume un ruolo di estrema rilevanza nella formazione dell'individuo e di conseguenza all'interno delle dinamiche sociali, ed è proprio per questo che non intende concepire l'arte svincolata dallo stato, fondamentale, quest'ultimo, per porre dei confini che evitino l'abuso di specifiche emozioni causa il sovvertimento dell'equilibrio interno. Un approccio dicotomico, al conseguimento dell'armonia, per Platone è un controsenso, focalizzarsi a stimolare solo una parte, che sia il dolore o la gioia, non farebbe altro che incentivare quei paradossi fra un polo e l'altro, che minano la stabilità dell'uomo e che

⁷ B. Branca, *Edgar wind, filosofo delle immagini. La biografia intellettuale di un discepolo di Aby Warburg*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis/filosofie, 2019 p.98

⁸ E. Wind, *L'eloquenza dei simboli, "La Tempesta" commento sulle allegorie poetiche di Giorgione*, Milano, Adelphi, 1992 p.14

tendono a deteriorare la sua capacità di valutare e pensare correttamente, all'apparenza potrebbero sembrare due termini distinti e contraddittori, ma sono invece due termini complementari che convergono nello stesso processo.

1.3 AUTONOMIA DELL'ARTE DI LESSING E AMMONIMENTO DI HEGEL

Il concetto d'arte pervenutoci ad oggi differisce notevolmente da quello di Platone, ma anche il contesto storico e culturale è mutato nei suoi termini essenziali, infatti, oggigiorno, differentemente dalla Grecia antica, il nostro approccio verso l'arte è ridotto a semplice esercizio estetico dissociato da qualsiasi nesso con la nostra esistenza. Wind, nel rintracciare gli elementi costitutivi di questo mutamento prende in esame la figura di Gotthold Ephraim Lessing e la sua difesa per l'autonomia dell'arte, libera da ogni intromissione esterna.

Tale pensiero si è protratto fino al giorno d'oggi, in cui persiste il voler tener separata l'arte da qualsiasi limite che le viene posto dalla realtà incentivandone gli eccessi, considerati i punti di forza nell'evoluzione artistica, in antitesi con Platone che vede nella limitazione il metodo appropriato. Lessing affida alle contraddizioni il ruolo essenziale per non perdere di vista il proprio obiettivo, principio su cui verte anche l'estetica dell'idealismo.⁹

Nel proseguire la sua ricerca sull'evoluzione della concezione artistica, Wind nota che quest'ultima considerazione settecentesca, che vige tutt'ora e a cui riconduce una delle cause della marginalizzazione dell'arte viene a dissolversi negli *Annalen* di Goethe¹⁰ dove invece si ritrova un contatto verso l'arte affine a quello di Platone.

Per il poeta tedesco è importante, per non farsi coinvolgere totalmente da quello che percepisce, attuare una rinuncia attraverso una «trasposizione simbolica»¹¹, intende, cioè, partecipare all'opera d'arte, ma allo stesso tempo esserne distaccato perché non provochi in lui un turbamento troppo profondo da destabilizzare il suo equilibrio.

⁹ Sia Schiller che Kant, due dei massimi esponenti dell'idealismo, riconducono al perpetuo cercare e perdere, l'attività civilizzatrice dell'umanità. Condividono l'ipotesi che nell'uomo la realizzazione del sé debba sempre basarsi sulla sproporzione e sul conflitto di forze all'interno dell'anima, e che la eliminazione di questo conflitto gli farebbe perdere di vista il proprio obiettivo. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, "La Tempesta" commento sulle allegorie poetiche di Giorgione, Milano, Adelphi, 1992 p.22

¹⁰ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 18

¹¹ E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, "La Tempesta" commento sulle allegorie poetiche di Giorgione, Milano, Adelphi, 1992 p. 27

Altro poeta a cui Wind fa riferimento per corroborare la sua critica all'autonomia dell'arte di Lessing e alle sue conseguenze esplicite nell'età contemporanea è Charles Baudelaire che «riconosce che i bisogni dello spirito non sono più soddisfatti dall'arte»¹².

La critica del poeta francese non vuole attestare che la pratica artistica abbia perso ogni legame con la vita, ma criticare il fatto che la sua produzione sia stata circoscritta ad aspetti che sminuiscono il suo potenziale; per anni, nota, che le opere d'arte hanno veicolato sono sentimentalismi positivi che vertevano su concetti quali bene e bellezza restringendone il ventaglio di espressioni, al contrario, egli vuole trovare «nella noia una fonte perenne di emozione»¹³.

Logica conseguenza nel rendere sempre più superficiale l'esperienza estetica e di relegarla ad un ruolo superfluo nella nostra quotidianità, è la necessità di trovare un'attività che sopperisca alla funzione, una volta prerogativa anche dell'arte, di ordinare e dare senso al mondo da noi percepito. Tale ruolo, oggi lo ha assunto la scienza moderna e le premesse di questo cambiamento, scrive Wind, si possono ritrovare già nell'ammonimento del filosofo idealista Hegel che più di tutti seppe prevedere il futuro sviluppo artistico all'interno della società.

Circoscritta a una zona subliminale, spiega il filosofo tedesco, l'arte può essere pur sempre di ottima qualità, ma è solamente capace di destare osservazioni e contemplazioni che siano solamente interessanti. Termine che si riferisce propriamente al periodo romantico e che differentemente dall'uso che se ne fa oggi, è connotato da un'accezione negativa, infatti, viene usato per definire qualcosa che desti l'attenzione e stimoli la nostra sensibilità, ma con effetti effimeri.

Hegel come Platone, ha visto l'apice dell'arte del suo tempo, nello specifico quella del Romanticismo, caratterizzata da una notevole eterogeneità, in cui si può trovare un pittore con forti tendenze cromatiche e luministiche come William Turner o lo stile paesaggistico più razionale di Caspar David Friederich oppure il senso del macabro e dell'orrido nelle opere di Theodore Gericault. La capacità di potere passare da uno stile all'altro senza esserne pervasi, senza creare un collegamento con la nostra esistenza, per Hegel è sintomatico del ruolo superfluo che l'arte ha ormai assunto, queste opere, scrive, risultano come eccelse, ma rimane solo un piacere circoscritto al puro fenomeno.

¹² E.Wind, *L'eloquenza dei simboli*, "La Tempesta" commento sulle allegorie poetiche di Giorgione, Milano, Adelphi, 1992, p.30

¹³ Ivi, p. 31

Alla pura pittura, il cui unico scopo è quello di essere ammirata, «corrisponde il suo splendore finale»¹⁴, il suo ruolo centrale viene preso, nella vita moderna, dalla scienza e l'artista ormai estraniato dalla realtà si troverà costretto a rifugiarsi solo nell'immaginazione e nelle sue infinite forme, così da renderlo suscettibile a «un'infinita plasmabilità»¹⁵

Hegel è inoltre categorico su un possibile sovvertimento dell'ordine attuale, ovvero, nega la possibilità che un giorno l'arte possa tornare ad avere una funzione rilevante.

In questa prima disamina, attraverso una cospicua presentazione di esempi storici e prospettive di pensiero differenti che si sono sovrapposte nel corso del tempo, Wind vuole far luce sulle problematiche intrinseche all'arte, ma soprattutto focalizzarsi sul tema a lui più chiaro, ovvero l'estraniamento dell'arte. Vuole interrogarsi sul perché, a cagione di una conquistata autonomia, abbiamo deciso di abbandonare un'arte che sappia veramente educare, ma anche turbare coi suoi pericoli.

Questo compromesso, abbandono delle forze conturbanti a discapito dell'autonomia, Wind lo rende ancor più chiaramente creando un parallelo con la profezia del regno pacifico di Isaia¹⁶ così da rendere ancora più esplicito il rapporto ineluttabile che sussiste tra arte e i suoi pericoli. In questo paradiso ideale vige l'armonia tra gli animali, quelli che una volta erano preda e predatore ora convivono nella concordia, l'unica eccezione è che questi ultimi sono costretti a rinunciare alle zanne. La convivenza si compie nel momento in cui non esista più il pericolo, ma è questo è proprio dell'intima essenza dei leoni, dei leopardi e dell'arte, abbandonata questa caratteristica si dissolve la loro specificità. Wind successivamente fa notare che questo abbandono si è compiuto solo

“nella nostra odierna concezione dell'arte. Ma soltanto in quella dell'arte: perché in nessun altro settore della nostra esistenza siamo disposti a fare lo strano sacrificio che la profezia esige.”¹⁷

¹⁴ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 32

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ivi, p.27

¹⁷ Ibidem

1.8 CRITICA AL FORMALISMO E ALL'ARTE CONTEMPORANEA

Nell'imputare le cause dell'involuzione nella percezione estetica, Wind ritiene coerente analizzare il ruolo dell'esperto d'arte e le sue opinioni, che influenzando l'opinione comune, tracciano un percorso che può aprire nuove prospettive sulla valutazione di opere e periodi storico artistici, ma al contempo, possono risultare fuorvianti per una comprensione lucida e coesa.

Nella seconda conferenza dal nome "*partecipazione estetica*", Wind dedica un approfondimento alla critica della scuola di pensiero dei formalisti ed è evidente, nella sua scrittura, il retaggio culturale ereditato dal suo maestro Aby Warburg, con cui collaborò ad Amburgo. Wind, infatti, concorda con Warburg nel criticare la generazione precedente a loro, quella dei formalisti, per via del loro approccio considerato superficiale, il quale cerca di rintracciare nella forma estrinsecata dal suo contesto storico e culturale, l'unico criterio di valutazione. Wölfflin, uno dei massimi esponenti di questa corrente, sintetizza in una frase il suo metodo di analisi artistica: «l'essenza dello stile gotico è tanto evidente in una scarpa appuntita quanto in una cattedrale»¹⁸. Con ciò quello che vuole esplicitare è la sua volontà di esaminare il reperto iconografico attraverso il vaglio della pura forma; l'occhio deve concentrarsi sulle particelle minime che compongono un dato oggetto o soggetto e metterle a confronto, così facendo l'inclinazione dell'artista e gli elementi tipici di uno stile si potranno ricercare nei dettagli di un volto o dalle venature del corpo. Il suo obiettivo è depurare la critica artistica dalle emozioni che a detta sua, sono motivi che allontanano dalla corretta valutazione.

I formalisti adoperano una scissione tra significato riposto e stile, che porta a una svalutazione del primo per favorire il secondo, lo scopo e il contenuto per cui una cattedrale o un quadro sono stati pensati, non sono considerati, ma questi come fa notare Wind, sono essenziali perché legati alla cultura e al contesto storico. Secondo Warburg, e in generale col pensiero che permea l'istituto da lui fondato di cui lo stesso Wind è partecipe, creare dei compartimenti stagni in cui studiare ambiti specifici è come "interromperne la linfa vitale"¹⁹, infatti, il concetto della *Kulturwissenschaft* esprime al meglio il metodo che intendono usare. Esso intende affrontare lo studio dell'arte e in

¹⁸ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 41

¹⁹ E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, "La Tempesta" commento sulle allegorie poetiche di Giorgione, Milano, Adelphi, 1992, p. 43

generale quello della cultura, in senso olistico, cioè mettendo in relazione le varie discipline trovandovi dei collegamenti che aiutino la comprensione di un determinato caso di studio. In particolare, se applicata alla storia dell'arte e all'osservazione di un'opera, questo nuovo approccio risulta in netto contrasto con quello di Wölfflin, Per poter cogliere l'effettivo significato di un'immagine, condivide Wind con Warburg, e acuire il senso estetico derivato da questa, non basta saper contemplare l'oggetto preso in considerazione nella dimensione della forma, della prospettiva o del colore, ma è necessario:

“imbarcarsi in un processo di ricostruzione mnemonica guidata dalla riflessione e attraverso di esso unirsi alla schiera di coloro che mantengono viva l'esperienza del passato”.²⁰

I formalisti negano, focalizzandosi solo sulla forma, le ambiguità che sussistono nell'arte e in generale nell'esistenza umana, questo modo di intendere la critica della pratica artistica però ha anche i suoi lati positivi, infatti, a Wölfflin e Riegl si deve la rivalutazione di epoche artistiche che prima erano considerate decadenti, come il Barocco e l'arte del basso Impero Romano²¹, ma quello che li viene contestato è, appunto, una considerazione superficiale di un fenomeno così complesso come quello artistico che è indissolubilmente intrecciato con le equivocità della natura dell'uomo.

L'opinione dei formalisti, sedimentatasi nell'opinione comune, influenza la nostra partecipazione estetica e tramite essa possiamo passare da uno stile all'altro senza che nessuno ci colpisca veramente nel profondo. Pensare che questa possibilità di attraversare il corso della storia dell'arte riducendone i criteri di valutazione alla sola forma, possa incentivare la partecipazione del pubblico e aiutare nella comprensione del significato di un dipinto, di un quadro o di un affresco, è alquanto illusorio, ed è allo stesso tempo uno dei punti, secondo Wind, che hanno relegato l'arte a quel ruolo di marginalità che vige tutt'ora.

²⁰ Ivi, p.44

²¹ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 43

Sempre nella stessa conferenza, Wind cerca di dare una cornice sempre più dettagliata in cui inquadrare le problematiche dell'arte e il suo regresso.

Attribuirne le cause a soli enti esterni, come può essere la scienza moderna, o a enti interni, come possono essere i formalisti, è riduttivo perché l'arte in questo è «socio attivo»²².

I fattori determinanti, per lui, non sono da ricercare solo in eventi che trascendano l'ambito estetico, ma sono da ricercare in quell'impulso centrifugo che le è proprio²³.

Per rendere più chiaro quello che intende, porta come esempio di questo vittimismo, la morte della cavalleria nel poema l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto²⁴, dove l'autore si lamenta di come le nuove invenzioni belliche abbiano soppiantato, ormai, lo spirito cavalleresco, non accorgendosi che, dando un'ambientazione così fantastica al contesto e dipingendo i personaggi con caratteri e peculiarità poco riscontrabili nella realtà, contribuisce all'evolversi di quello che invece vuole denunciare, infatti, la morte della cavalleria si manifesta «nell'immaginazione, per opera dell'immaginazione»²⁵.

Wind osserva che sia i formalisti che la poesia ariostesca utilizzino lo stesso *modus operandi*, quello del distacco, i primi concentrandosi su dati specifici dell'opera epurandola dai significati insiti, la seconda dissolvendo gli eventi reali in una poesia intrisa di scene talmente immaginarie da essere ridicole. Questa distanza che si frappone fra l'opera e il pubblico è riscontrabile, continua Wind, nell'arte contemporanea, in cui l'obiettivo dell'artista è creare uno spazio in cui chi fruisce dell'opera possa allontanarsi dalla quotidianità e dai relativi problemi e l'esperienza artistica sarà tanto più vivida quanto più l'artista sarà capace di creare questo divario.

In questa continua fuga verso l'immaginazione la sperimentazione è il comune determinatore, gli artisti trovano nell'eccesso e nella ricerca ossessionata al progresso la regola da seguire per riuscire a sconvolgere i sensi del fruitore. Wind non usa casualmente la parola "sperimentazione", anzi, è proprio su questa che si concentra per evidenziare che la scienza non solo ha sostituito l'arte, ma la influenza, poiché, tale subordinazione si palesa nell'attività dell'artista. L'artista cerca di mimare i l'attività dello scienziato e tramite una serie di prove cerca di raggiungere il suo obiettivo, cioè quello di acuire sempre più la sensibilità dell'osservatore.

²² Ivi, p.36

²³ Ivi, p.37

²⁴ Ibidem

²⁵ ibidem

In questo tendere all'estremo cui assistiamo nelle opere di arte contemporanea, asserisce Wind, è implicita la volontà di confutare la teoria dei formalisti spostando il criterio di valutazione dai dettagli stilistici, alla possibilità di destare emozioni sempre più forti, ma questa nuova teoria, spostandosi al polo opposto, contiene sempre lo stesso errore, quello di non concepire l'arte come ambiguità, cioè la consapevolezza della partecipazione e contemporaneamente del distacco.

Convergere l'obiettivo della partecipazione estetica solamente su una delle due attività, come fanno i formalisti, escludendo le emozioni, e gli artisti contemporanei, portando le emozioni all'eccesso, rende il pubblico mero spettatore vincolato ad un'esperienza momentanea da cui non riesce a trarre una comprensione che sappia essere utile per la sua formazione.

Il presupposto di ambivalenza è da considerarsi imperativo morale nella comprensione di un manufatto artistico, ignorando questa premessa i risultati non assolverebbero alla funzione catartica dell'arte, ma andrebbero solo a svilirla. A questo allontanamento nella partecipazione estetica, non più radicata nella quotidianità, ne consegue una logica reclusione ai margini della nostra vita perché, appunto, l'arte viene ritenuta superflua.

L'arte è una commistione di funzione distanziante e partecipativa e solo se questo dualismo, in cui i due ordini non sono uno l'opposto dell'altro, ma interdipendenti, viene rispettato si potrà concretizzare la vera natura della partecipazione estetica. Questa è la conclusione a cui perviene Wind, ma che sicuramente ha ereditato da Aby Warburg e dalla loro collaborazione.

Nella formazione di Wind la figura di Warburg ricopre un ruolo di spessore, ed è evidente come alcuni temi trattati nel testo "*arte e anarchia*" siano già presi in oggetto precedentemente dallo stesso Warburg nella conferenza tenuta a Kreuzlingen in cui rimarca sia l'ambiguità nell'attività dell'artista: «è uno stato intermedio tra la coscienza magica e quella logica»²⁶; sia il monito di Hegel per quanto riguarda il ruolo della scienza moderna:

“la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza naturale derivata dal mito aveva faticosamente conquistato: lo spazio per la preghiera, poi trasformatosi in spazio per il pensiero”²⁷

²⁶ A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998 p.110

²⁷ Ivi, p.66

Se la marginalizzazione dell'arte è responsabilità dell'esperto d'arte che dell'arte stessa che degli artisti, un ruolo non meno importante ha il pubblico.

Infatti, scrive Wind, «se vogliamo che l'arte torni a svolgere una funzione più centrale nella nostra vita, bisogna anzitutto che la nostra vita cambi»²⁸, dunque, la responsabilità del ruolo marginale dell'arte non è solo da attribuire a chi si voglia immolare nella comprensione dell'arte, ma anche a chi non voglia.

Diventa imperativo, perché l'arte torni di nuovo a essere veramente vitale, volgersi all'arte e imbarcarsi in un processo che rimuova qualsiasi residuo che vada a ostacolare la nostra comprensione dei significati instillati in ciò che vediamo, infatti:

“per quanto grande sia la soddisfazione visiva suscitata da un dipinto, essa non può essere perfetta fin tanto che lo spettatore è assillato dal sospetto che nel dipinto ci sia qualcosa di più di quello che il suo occhio vede”²⁹

Ciò che intende Wind non è una svalutazione dello stile a favore del contenuto, ma neanche trascurare il fondo umano presente nell'immagine. La vera attitudine che bisogna mantenere è la costante polarizzazione, cioè essere capaci di sollecitare le ambivalenze, cioè il sussistere al contempo del distacco e della partecipazione.

²⁸ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 40

²⁹ E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 2012 p.19

CAPITOLO SECONDO

SCIENZA MODERNA E ARTE

2.1 L'ECLETTISMO DEGLI ARTISTI

Nella quarta conferenza dal nome “*il timore della conoscenza*” Wind prosegue l’argomentazione, e conseguente critica, sul ruolo dell’arte, soffermandosi sulla trattazione del pregiudizio contemporaneo per cui arte e scienza non possano collaborare nella creazione di un’opera d’arte.

Una commistione delle due pratiche, artistica e “scientifica”, porterebbe, secondo tale preconcetto, ad ottenere soltanto un risultato mediocre; il sacro timore, definito da Platone, è come se fosse stato sostituito dal timore della conoscenza, poiché per la sua natura interferirebbe con il potere creativo dell’arte.³⁰

Una scissione così netta è sempre da riferirsi, secondo Wind, alla negata ambivalenza propria dell’arte e di conseguenza alla sua marginalizzazione. La conoscenza, riferita all’uso della ragione, è intesa come contraddittoria alla creazione artistica, ma è proprio da un convergere di entrambe che le più eccelse opere d’arte hanno potuto fiorire.

La collocazione cronologica di questo pensiero, che preclude una relazione fra arte e conoscenza, si può attestare, scrive Wind, intorno al periodo del Romanticismo, infatti, precedentemente a questo, la relazione fra i due domini è incessante e addirittura sollecitata nella giusta formazione di un’artista, come attestano le vite di pittori e architetti o nelle scritture dei trattati d’arte. Già nel *De Architectura* di Vitruvio è evidente che questo eclettismo è assunto come imperativo nell’educazione dell’architetto che deve possedere un’ampia cultura generale, che spazi dalla filosofia, alla medicina, alla letteratura. Questo concetto di saper affrontare diverse discipline viene ripreso, secoli più avanti, da Leon Battista Alberti nel suo trattato sulla figura del pittore, intitolato *De Pictura*, dove la figura del pittore viene delineata come quella di una persona che sia a conoscenza non solo di un campo specifico, come può essere quello del disegno, ma di un repertorio complesso di discipline che consentono di incorporare nell’evoluzione

³⁰ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p.75

creativa di un'immagine concetti che implicano una contemplazione che va oltre la mera visione.

Altro esempio, che manifesta, forse più di tutti, la congiunzione della conoscenza con l'arte, è Leonardo Da Vinci nel suo trattato non concluso, ma ereditato e rielaborato dal suo allievo Francesco Melzi.

Il pittore della Vergine delle Rocce concepisce arte e scienza come un unico insieme, l'applicazione all'interno delle sue opere di nozioni di ottica, anatomia e geometria, secondo lui innalza la pittura a un grado superiore, suscitando un piacere più profondo nell'osservatore. Quest'interpretazione per cui i due termini non sono contrapposti, ma collaborano nell'evoluzione dell'opera, è il *leit motiv* di tutto il Rinascimento italiano, periodo storico dove Wind trova un'incessante relazione fra conoscenza e immaginazione che è principio cardine per la realizzazione del repertorio iconografico di questo periodo, tutt'oggi considerato uno dei più floridi ed eccelsi nella storia.

Privilegiare un'inclinazione escludendo le altre, senza che quest'ultime rechino danno a quella scelta, secondo Ficino, uno dei capisaldi nell'elaborazione filosofica neoplatonica del Quattrocento fiorentino, è ingiusto³¹, perché nega la giusta via per l'armonia.

La giusta predisposizione, indicata dal filosofo fiorentino, è appunto quella di contemplare tutte e due le inclinazioni, dato che l'una non è l'antitesi dell'altra, ma sono parti del tutto a cui convergono ed eccedere in uno dei due ordini significherebbe eludere la problematica di fondo, cioè saper trovare un giusto equilibrio, mediato dalla collaborazione e non dall'esclusione. Questo criterio nell'età moderna e successivamente in quella contemporanea è ostacolato a causa della netta scissione apportata fra l'arte e tutto quello che non è inerente a questa. Sintomatico di questa differenziazione di termini è la costante volontà di non imporre all'artista nessuna esigenza, che sia morale, didattica o banalmente, inerente agli aspetti stilistici, perché il suo ruolo è considerato inoppugnabile nella sua autonomia.

“Oggi è infatti abbastanza usuale, in certi procedimenti giudiziari, giustificare un'opera di discutibile valore morale celebrandone il valore artistico. Come se la lotta tra le due forze potesse essere risolta da una netta differenziazione dei termini! Come se il pericolo per la morale finisse là dove inizia il potere della creazione artistica”³²

³¹E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 2012 p.102

³² E.Wind, *L'eloquenza dei simboli*, “La Tempesta” commento sulle allegorie poetiche di Giorgione, Milano, Adelphi, 1992 p.33

Il problema però, continua Wind, rimane in che modo poter attingere contemporaneamente a ordini diversi, in questo caso conoscenza e potere immaginativo, senza dover contraddire le regole immanenti di uno o dell'altro, ma trovando una sorta di compromesso, utile a ritrovare l'equilibrio interno e dunque rimuovere l'arte dalla sua autonomia, ovvero dalla sua implicita marginalizzazione.

Wind trova uno spunto di riflessione e una possibile risposta, nella figura di Goethe³³ e nel suo modo di affrontare la vita. Il poeta tedesco, per non farsi sconvolgere dalle continue tensioni e contraddizioni che vigono nella relazione fra i diversi ambiti del comportamento umano, ma riuscire a conseguire una certa armonia, impone dei limiti sia all'espressione artistica sia al pensiero speculativo che all'azione.³⁴ La sua è una costante e impervia ricerca della moderazione, cioè cerca di far convergere nell'attività immaginativa principi morali, scientifici ed etici.

L'ammonimento implicito che Wind ci rivolge, facendo capo a questo poeta, è che l'attività dell'arte a cui noi siamo partecipi attivamente, non dovrebbe portare «soltanto a una liberazione, ma anche a una rinuncia»³⁵. Considerare l'attività dell'artista e la nostra partecipazione all'opera finita è affermare che queste attività sono solo fine a sé stesse, svolte sempre all'interno di un campo autoreferenziale perché private di un vero risvolto nel reale.

2.2 ARTE DIDASCALICA COME CONNUBIO DI ARTE E CONOSCENZA

Proseguendo nella dissertazione del testo "*arte e anarchia*", sull'apparente contraddizione che intercorre fra conoscenza e forze dell'immaginazione, Wind si sofferma, per argomentare la sua critica, sull'arte didascalica, cioè l'intento di unire all'esigenza dell'immagine, quella dell'insegnamento.

Analizzandola nella sua evoluzione temporale, nota che si verifica una riduzione della sua produzione durante il periodo romantico, a cui ne corrisponde una sua svalutazione a livello qualitativo, considerazione che si protrae anche dopo il XIX secolo, fino ad oggi. Se nel pensiero comune persiste quest'idea, pochi sono quelli che hanno cercato di prenderne le distanze proponendo un possibile ritorno di un'arte capace di istruire, non considerandola mero oggetto circoscritto alla sola apparenza.

³³ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 18

³⁴ E. Wind, *L'eloquenza dei simboli, "La Tempesta" commento sulle allegorie poetiche di Giorgione*, Milano, Adelphi, 1992 p.28

³⁵ Ivi, p.29

Uno di questi è Baudelaire, che in un suo saggio incompiuto cambia idea sulla funzionalità didattica della pittura, se nella prima parte il suo intento è quello di far luce sulle conseguenze nefaste di un'arte che poggi su grandi idee³⁶, nella seconda parte modifica questo principio scrivendo che il pensiero può generare alta pittura, ma enfatizza che questa non è una legge deterministica. Prodigarsi nell'instaurare un rapporto tra un'immagine e una grande idea non è sufficiente perché il risultato sia altrettanto piacevole ai sensi e all'intelletto, il perno su cui verte il risultato è la sollecitazione dell'artista nei confronti del pensiero.

Fuggire in una delle due direzioni è la soluzione più semplice, ma l'obiettivo dell'artista deve essere quello di trovare un giusto bilanciamento, non può farsi travolgere dalle idee perdendo l'arte della pittura, ma non può neanche «voltare le spalle a qualsiasi esigenza possa porgli la sua epoca»³⁷.

Questo corretto approccio, in cui sussista un rapporto equilibrato tra immaginazione e conoscenza, Wind lo trova nei cicli pittorici religiosi, ma anche nei poemi didascalici³⁸. Scrive che già nell'antichità, nella poesia di Lucrezio e in particolare nel suo poema più famoso il *De Rerum Natura*, si può trovare la convivenza e la collaborazione tra arte e sapere; in questo scritto il poeta, prendendo le difese dell'epicureismo usa un linguaggio aulico intriso di numerose metafore che implica un uso costante della mente per comprenderne il significato e al contempo, tutto ciò, viene accompagnato da versi di straordinaria bellezza che sollecitano i sentimenti³⁹.

Questo non è che una delle numerose poesie didascaliche presenti nell'antichità che continueranno a persistere fino al Settecento, quando, appunto, l'arte didascalica viene considerata un risultato qualitativamente basso perché esiste un'interferenza della mente con l'espressione. Lessing, uno dei principali promotori dell'indipendenza artistica, infatti, cerca «come pensatore discorsivo di liberarsi dai voli della poesia; come poeta cerca di sbarazzarsi delle esigenze della logica»⁴⁰

³⁶ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p.78

³⁷ E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, "La Tempesta" commento sulle allegorie poetiche di Giorgione, Milano, Adelphi, 1992 p.33

³⁸ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 81

³⁹ Ivi, p. 80

⁴⁰ E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, "La Tempesta" commento sulle allegorie poetiche di Giorgione, Milano, Adelphi, 1992 p. 21

Per quanto riguarda la pittura, Wind si focalizza sugli affreschi rinascimentali a tema religioso, già oggetto di studio nella collaborazione col suo maestro Warburg e successivamente nella sua ricerca personale, da cui evince non solo la prova per cui in passato pittura e conoscenza non erano considerati antitetici, ma, ancora più importante, che l'intelletto era da considerarsi mezzo fondamentale per comprendere la dottrina di cui erano pregne le immagini. Basti pensare alla cappella degli Scrovegni, al battistero di Padova o ancora alle Stanze Vaticane, per verificare che alla tecnica e alla pittura è collegato un significato, che richiede comprensione e quindi l'uso dell'intelletto. Soffermandosi su una delle stanze affrescate da Raffaello, "*la scuola d'Atene*", Wind cerca di rendere il più chiaro possibile che, un aiuto reciproco di queste due facoltà umane è da redimere da quell'ottica negativa di matrice romantica, per il semplice fatto che innalzerebbe entrambe; in quest'opera, infatti, il pittore adempie ad un compito che oggi parrebbe contraddittorio, quello di insegnare attraverso la sua pittura una speculazione filosofica⁴¹.

Nello studio di questa iconografia, ogni soggetto e ogni elemento architettonico e scenico sono concepiti per comunicare un significato. Partendo dall'architettura si può notare che il fatto di mettere Apollo e Minerva, rispettivamente il dio della poesia e la dea della ragione, non è un caso, ma una scelta voluta, coerente al pensiero neoplatonico che interessa la corte papale in quegli anni. Questo dualismo, si ripercuote anche sul centro prospettico della rappresentazione figurata, cioè i due filosofi Platone e Aristotele e successivamente sulle due schiere di soggetti che da questi dipartono.

Attraverso la costruzione di questi accordi e disaccordi, Raffaello, al contempo, guida lo sguardo per focalizzare la mente dell'osservatore e rendere vivida e sensibile la dottrina che vuole trasmettere e reciprocamente riesce a far percepire particolari pittorici ed eleganze costruttive che un intelletto che non colga il significato tacito, non riuscirebbe a vedere.⁴²

Se l'intensità estetica è vivificata dall'interazione tra la pura forma e il contenuto instillato in essa, sempre da questa vicendevolezza si può ottenere il risultato opposto, ovvero, può venire meno il nostro piacere. Le cause possono essere molteplici, ad esempio la realizzazione di un'interpretazione che fuorvia sia la comprensione intellettuale sia conseguentemente la percezione visiva, dato che sono in un rapporto di interdipendenza, o perché ad una determinata opera si è accostata una mole di spiegazione sul significato,

⁴¹ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 86

⁴² Ivi, p.87

che risulta tediosa. A questi ostacoli che si frappongono fra superficialità e profondità nella conoscenza dell'opera, Wind erge a unica regola ordinatrice, per capire se un'interpretazione è valida o meno il fatto che «essa deve intensificare la nostra percezione dell'oggetto, e in questo modo accrescere il nostro piacere estetico».⁴³

Quello che Wind ammonisce all'odierno concetto d'arte e alla nostra partecipazione estetica, è che per poter percepire veramente, riconsiderando l'opera che osserviamo nella sua interezza e specificità, è necessario e fondamentale recuperare lo spessore culturale dell'epoca in cui è stato concepito un quadro, un affresco o un gruppo statuario, queste, infatti, sono nate da una volontà e da circostanze che appartengono ad un determinato tempo, non sono soprastoriche e nemmeno immortali né dotate di un senso a priori, quello che può essere significativo in passato può non esserlo per il presente e di conseguenza non potrebbe più avere quella carica emotiva essenziale nell'esperienza dello spettatore. Per far ritornare ad assumere all'arte un ruolo centrale, è necessario ricominciare ad andare oltre all'attività dell'occhio cercando di rinvenire il significato attraverso la mente ed è solo attraverso una congiunzione di queste attività che si potrà giungere all'ambiguità che è propria della funzione dell'arte, cioè la compresenza di distacco e partecipazione.

2.3 SPIRITUALITÀ E SCIENZA MODERNA

Il problema di cogliere il significato di un'iconografia, nonché il presupposto perché questo avvenga, cioè il saper immedesimarsi nello spirito culturale di quel dato periodo storico, viene presentato da Wind, creando un confronto temporale su come vengano percepite opere a tema religioso.

Tra il Tredicesimo e il Sedicesimo secolo avviene, nel continente Europeo, quello che Wind descrive come un risveglio religioso in cui i fedeli sembrano animati, in questa conversione collettiva, dal timore, persiste una sensazione che ci sia qualcosa che li trascenda cioè esiste la consapevolezza di un timore divino o come definirebbe Platone *theios phobos*. In questo contesto culturale e storico le pale d'altare, le iconografie di santi e di aneddoti religiosi sono contemplati dai fruitori con intensa passione e la partecipazione estetica è tanto intensa quanto il significato riesce a valorizzare la pittura e viceversa, effetto che oggi non riusciamo a sviluppare e che Wind riconduce alla subordinazione dell'arte nei confronti della scienza moderna.

⁴³ Ivi, p.91

Focalizzarsi solo sull'uso della logica liberata da ogni vincolo e relazione con le forze spirituali, peculiari dell'animo umano, illude sulla possibilità che ci possa essere una teoria capace di rispondere a quesiti fondamentali attingendo solamente alla razionalità, ma: «non ci sentiamo di asserire senz'altro che liberando l'uomo dalla visione mitologica lo si possa davvero aiutare a dare risposte adeguate agli enigmi dell'esistenza»⁴⁴.

È questo, secondo Wind, uno degli aspetti che è causa della marginalizzazione dell'arte e della sua bassa considerazione in relazione alla vita, ma anche pensare solamente che per far risplendere l'arte basti ritornare ad uno stato "primitivo", in cui l'uso dell'intelletto è ignorato, è altrettanto sbagliato. Ritornare ad un'esistenza in cui l'arte possa ricoprire un ruolo centrale sfiduciando la disciplina intellettuale e la ragione, significherebbe commettere lo stesso errore perché «abbiamo ormai mangiato il frutto dell'albero della conoscenza, non possiamo tornare indietro, in paradiso».⁴⁵

Per rendere più chiara la dinamica con cui l'uomo contemporaneo abbia ormai abbandonato un approccio spirituale, si affida a degli esempi concreti, riferendosi ai pittori Matisse e Rouault due pittori che dipingono quadri con soggetti inerenti alla religione. La loro volontà, tramite la scelta del soggetto e la loro splendida tecnica, è di far percepire durante la contemplazione estetica, quei valori tipicamente umani al fruitore, ma ormai queste opere non ci fanno più piegare le ginocchia⁴⁶, perché la fede per il culto è stata rimpiazzata dalla fede per la scienza.

Spesso, anzi, l'uomo moderno trova, il lasciarsi pervadere da questi sentimenti di cui sono intrisi i quadri motivo di imbarazzo, ostacolando quello che per lui è il normale svolgersi della fruizione di un'opera relegata alla mera osservazione dell'immagine.

Questo, continua Wind, è indicativo della costante marginalizzazione dell'arte nell'età contemporanea a cui corrisponderà un'inevitabile marginalizzazione del pittore, che non riscontrando più una reazione emotiva all'interno della sua comunità, andrà a cercarla in qualcosa o in un dove diverso. A tal proposito Wind, per rendere il concetto, prende come esempio la vita di Paul Gauguin, che bramando un'intensa esperienza religiosa si vede costretto a ricercarla in gruppi sociali in cui sussiste ancora la pratica del culto, spostandosi, così, dapprima nei villaggi dei contadini bretoni e poi in Polinesia.⁴⁷

⁴⁴ A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998 p.63

⁴⁵ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 91-92

⁴⁶ E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, "La Tempesta" commento sulle allegorie poetiche di Giorgione, Milano, Adelphi, 1992 p.148

⁴⁷ Ivi, p.149

In questa fuga verso una vita che contemplasse le pratiche culturali, escluse dal mondo occidentale da cui proviene, può ritrovare quell'esperienza artistica che presuppone il doppio processo, cioè, una resa all'empatia e al contempo il distacco intellettuale, in accordo con quella che secondo Wind dovrebbe essere vera arte cioè:

“nessuna teoria dell'arte è completa se trascura quella scissione della consapevolezza che permette all'artista di vivere in due mondi; di sentire ciò che è reale e di fingere di sentirlo, così conferendo ai fatti l'autorevolezza della finzione, in modo che gli altri possano partecipare vicariamente”⁴⁸

L'errore commesso è l'ipocrisia di credere che la scienza ha in sé la capacità di eliminare le forze del caso e le relative contingenze poiché sono concepite come ostacoli al conseguimento di un obiettivo., ma questa presunzione è, come scrive Platone e riprende Wind, «un segno di *hybris*»⁴⁹.

È necessario, quindi, ricominciare a sentire, ma questa iniziativa non deve realizzarsi intraprendendo la via opposta, ignorando la conoscenza pervenutaci nel corso della storia tramite la scienza e la razionalità, perché incapperemo nello stesso errore che vogliamo evitare, si deve trovare un equilibrio che comprenda entrambe le facoltà, l'intelletto e il culto, poiché è solo da una loro commistione che potremmo avere un fenomeno artistico completo, capace implicitamente di riscattare il ruolo dell'arte.

1.5 ESTENSIONE DELL'ESPRESSIONE NEGLI OGGETTI

Nel prosieguo del saggio “*arte e anarchia*” quest'idea, che azioni e pratiche concernenti l'uso dell'intelletto non possano interagire con l'arte a cagione di uno svilimento reciproco, viene nuovamente contestata, riferendosi al confronto tra l'arte e la sua meccanizzazione.

Nella trattazione di tale tema Wind analizza l'idea che la riproducibilità di un'opera, concepita come unica e non ripetibile, perché appartenente ad un dato momento e luogo per mano di una data persona, affonda le sue radici già nel Rinascimento. Ne è esempio il fatto che con l'avvento della stampa e la possibilità di possedere manoscritti prodotti tramite questa nuova tecnica, il duca d'Urbino, Federigo da Montefeltro, concepì

⁴⁸ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p.47

⁴⁹ E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, “*La Tempesta*” commento sulle allegorie poetiche di Giorgione, Milano, Adelphi, 1992 p. 144

quest'innovazione dissacrante nella lettura di un testo⁵⁰. Oppure altro esempio che riporta Wind è quello, più contemporaneo, del critico d'arte John Ruskin che descrive ogni tipo di manifattura tendente a intaccare negativamente l'operato dell'artigiano⁵¹.

A difesa dell'uso delle macchine nella produzione dell'arte Wind inizia la sua argomentazione riferendosi al testo *Sartor Resartus* del filosofo Thomas Carlyle in particolar modo alla parte in cui l'uomo viene definito come un animale che usa strumenti⁵², caratteristica che si può riscontrare dagli albori dell'evoluzione fino ad oggi, in cui specifici oggetti sono usati per comunicare certe espressioni.

Con questo approfondimento Wind vuole dare nuovo valore alla meccanizzazione dell'arte e criticare l'idea che un uso della tecnologia o delle macchine in generale, non sia coerente con la produzione di arte. La meccanizzazione assume un ruolo positivo qualora rappresenti una possibilità per l'artista di ampliare le sue capacità, cioè la relazione che si instaura tra artista e oggetto non è unilaterale, ma è caratterizzata da una relazionalità in cui la macchina viene plasmata dall'artista e l'artista viene plasmato dalla macchina.

Nel corso del tempo questo presupposto di relazionalità nella collaborazione tra oggetto e soggetto si è fatta più difficile a causa dello sviluppo esponenziale in termini non solo quantitativi, ma soprattutto qualitativi, della tecnologia e il rischio di cadere in un ruolo di asservimento verso la macchina seduce l'artista che vede in questo una via più semplice ad ottenere il suo risultato. L'artista dovrà essere tanto eccelso, nella sua creazione, quanto lo sarà la macchina da lui usata perché «la tensione è diventata troppo forte, per permettere una decente mediocrità»⁵³.

Che l'uso di tecniche meccaniche o l'uso della tecnologia abbia preso il sopravvento nel mondo dell'arte è manifesto, scrive Wind, in diversi ambiti e si può riscontrare, ad esempio, nel campo del restauro di dipinti, ma anche in quello dell'architettura quando per salvare un'opera dal deterioramento si sostituiscono un gran numero di parti che la compongano se non tutte, affidandosi totalmente all'impiego della tecnica e della scienza. Già nell'Ottocento, Viollet-le-Duc architetto francese, guardando al grado in cui riversavano le cattedrali gotiche⁵⁴, pensò di poterle dare loro nuovo splendore, affidandosi

⁵⁰ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 95

⁵¹ Ivi, p. 96

⁵² E. Wind, *L'eloquenza dei simboli, "La Tempesta" commento sulle allegorie poetiche di Giorgione*, Milano, Adelphi, 1992 p. 51

⁵³ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 99

⁵⁴ Ivi, p.100

ai metodi di costruzione e ai materiali della sua epoca, cercando, nell'evoluzione del progetto, di essere il più fedele possibile a una presunta concezione originaria.

Mentre un esempio più contemporaneo è, invece, a suo dire, la volontà, quasi ossessiva, di preservare quadri e affreschi facendo assolvere tale compito alla chimica o alla spettroscopia, come se l'intento implicito fosse quello di riportare l'occhio alle fasi aurorali dell'opera. In questo approccio il tempo trascorso dal momento della creazione al momento della fruizione e il suo agire sul manufatto viene considerato privo di significato, se non qualcosa contro cui scontrarsi per mantenere più fedele possibile l'aspetto originale. Quello che soprattutto biasima Wind, però, è la mancata ricostruzione culturale storica che un restauratore ha il dovere di intraprendere se vuole riesumare con certezza il significato di quella data opera⁵⁵.

È significativo che, sia nella ricostruzione delle cattedrali gotiche, che nel restauro di opere pittoriche la problematica è il tempo e la sua azione corrosiva e si è disposti anche a stravolgere l'opera pur di poterla preservare, ma tale concezione è prettamente eurocentrica. Se per l'occidente, l'idea della caducità è qualcosa da contrastare, per il Giappone è il perno su cui verte l'estetica. I concetti *mono no aware* e *fusei* esprimono al meglio la visione della bellezza, che sta nella consapevolezza dell'inesorabile fluire del tempo, nella transitorietà, nella mutabilità e nella decadenza della vita e delle cose. Cercare ostinatamente di escludere le opere da questo processo di inesorabile declino tramite i metodi di restauro, forse, è immolarsi in un obiettivo alquanto difficile e illusorio poiché non si capisce «che dopo un certo tempo il trattamento scientifico di un dipinto sarà perfettamente databile»⁵⁶.

Soltanto dall'interazione intenzionalità tecnico-produttiva e intenzionalità estetica⁵⁷ è possibile creare un'opera, poiché questa le necessita nell'affermazione della sua esistenza e tale consapevolezza non è nuova, ma risiede nella stessa etimologia della parola "arte", composta da *ars* che si riferisce alla qualità di qualcosa, derivante dal latino, e *techne*, letteralmente abilità nel fare, derivante dal greco⁵⁸. Questa inscindibile unione sembra venire meno ad oggi, dal momento che le possibilità di riproducibilità di un'opera sono state ampliate nettamente a discapito dell'unicità del momento della creazione e il ruolo

⁵⁵ Ivi, p. 101

⁵⁶ Ibidem

⁵⁷ F. Desideri, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Urbino, Gius. Laterza & Figli, 2004 p.97

⁵⁸ ibidem

che precedentemente nella storia spettava al culto e all'ambito magico religioso è stato adombrato dalla possibilità di riproducibilità.

In questo sovvertimento dell'ordine, in cui il concetto di arte viene a mutare l'unicità dell'opera perde il proprio senso proprio per le possibilità di riproducibilità che vengono date dalla meccanizzazione, ma ciò non significa assistere alla parabola discendente dell'arte, ma al mutare della relazione fra significato dell'opera e oggetto in cui questo significato è intriso, prima legato indissolubilmente all'originale, ora capace di essere trasferito nelle copie.

“non assistiamo alla morte dell'arte, ma alla fine della sua storia come storia della produzione di oggetti unici e irripetibili. In questa fine si può liberare l'improducibilità del senso dell'opera come autonomia della funzione artistica”⁵⁹

La sterile critica che si è soliti fare alla meccanizzazione, poiché si pensa che questa si opponga all'essenza dell'arte,⁶⁰ viene confutata da Wind affrontando la problematica sia criticandone gli aspetti concettuali, che portando esempi concreti sulle conseguenze negative che tale pregiudizio ha portato al mondo dell'arte.

Concepire l'arte nella sua dimensione prettamente espressiva, frutto solo dell'immaginazione, alimenta soltanto l'errata idea che possa appartenere ad un mondo totalmente idealizzato, dunque, separato dalla realtà effettiva delle cose.

2.5 TECNICA ED ESPRESSIONE DEL CONOSCITORE D'ARTE

Che l'essenza dell'arte sta nella trasformazione dell'espressione in tecnica⁶¹ e che solo da questa relazione è possibile pervenire ad un'arte che sia completa, è il punto di arrivo di un'altra delle sei conferenze, dal titolo “*critica al conoscitore d'arte*”, dove, appunto Wind si sofferma sulla valutazione dell'esercizio svolto per determinare con affidabilità l'attribuzione di un'opera d'arte ad un determinato nome.

Le domande che orbitano attorno a questo mestiere convergono nel determinare un metodo d'osservazione che possa dipanare le incertezze che gravano sull'autografia di un dato dipinto, quadro o scultura. Nella storia sono stati diversi i metodi teorizzati e utilizzati, ma quello che più interessa Wind e che considera rivoluzionario, è quello Morelliano.

⁵⁹ Ivi, p. 98

⁶⁰ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 109

⁶¹ Ivi, p.74

L'intento di questo critico è quello di concentrarsi sulla forma di un tratto anatomico specifico o sui particolari marginali di un quadro, per scovare la vera firma dell'autore e anche se ad una prima impressione potrebbero essere irrilevanti, trasportano, secondo Giovanni Morelli, l'espressione dell'artista. Tale tecnica ha come premessa fondamentale l'esclusione momentanea della reazione psicologica, cui solitamente ineriamo come funzione primaria nella contemplazione estetica, per prediligere le piccole peculiarità che notiamo tendenzialmente durante un'osservazione secondaria.

Da questa prima stesura sul ruolo di conoscitore, Wind, evidenzia le affinità con la psicologia moderna, che vede nei gesti inconsapevoli le manifestazioni del carattere⁶², ma si esprime anche per quanto riguarda il fatto che le fondamenta di questo nuovo approccio alle opere d'arte risieda «nel culto del frammento insito nel Romanticismo»⁶³

La ricerca del tratto distintivo dell'artista tramite i dettagli porta Morelli a concentrarsi, invece che sull'opera compiuta e finita, sugli abbozzi e i disegni preparatori perché, è proprio in questi, secondo il conoscitore italiano, che risiede la vivacità del pittore, non ancora filtrata dagli ostacoli dell'esecuzione.

Una riflessione ostinata sulla ricerca della spontaneità, però, scrive Wind, è coerente con le motivazioni che portano, oggigiorno, a ispezionare, ad esempio, gli affreschi nel tentativo di trovarvi la relativa sinopia, pensando che questa possa rispecchiare nel modo più veritiero e possibile, l'idealizzazione che risiede nella mente dell'artista, «ma per l'artista, questo pregiudizio tende a creare un'atmosfera debilitante: incoraggia una ricerca dell'immediato, e un tipo peculiare di falsificazione, in virtù della quale ogni opera, per quanto faticosa sia stata la sua creazione, vorrebbe dare l'impressione di essere stata improvvisata d'un colpo solo»⁶⁴.

Rendere l'ipotesi per cui ci possa essere qualcosa di più originario nell'evoluzione di un'opera e che in questo e solo questo si possa cogliere il valore espressivo dell'artista, ha raggiunto il suo parossismo proprio nell'età contemporanea dove si realizza l'effettiva estrinsecazione dell'arte. Infatti, scrive Wind, che le statue di Rodin ridotte a minimi termini tramite amputazioni e le figure di Moore che tendono ad una stilizzazione accentuata, sono solo alcuni esempi da cui si può evincere la persistenza ad oggi del retaggio Romantico per cui bisogna rintracciare l'autenticità nella freschezza, ma fare di questa regola «l'unico – o in ogni caso il massimo – criterio artistico, implica una

⁶² Ivi, p. 62

⁶³ B. Branca, *Edgar wind, filosofo delle immagini. La biografia intellettuale di un discepolo di Aby Warburg*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis/filosofie, 2019 p.262

⁶⁴ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 68

concezione piuttosto limitata dell'estetica»⁶⁵ che tende a svilire qualsiasi tecnica o esecuzione, contraddicendo così la dualità immanente dell'essenza dell'arte, ovvero l'interazione e reiterata fra idea e tecnica.

Se già Wind precedentemente critica l'esperto d'arte, che con le sue opinioni grava sulla concezione d'arte e su come venga percepita dal pubblico, qui la contestazione si fa ancora più vivace poiché il conoscitore e il suo metodo ricoprono un ruolo cruciale nella valutazione dei dipinti e nella loro attribuzione.

Ricondurre i criteri da adottare, nell'attribuzione di un quadro o nella sua valorizzazione, alla ricerca del disegno primigenio perché considerato quello che meglio si avvicina all'originalità del pittore a discapito dell'esecuzione e della tecnica è un contributo notevole alla marginalizzazione dell'arte.

Considerare l'opera d'arte circoscritta alla sola mente dell'artista, concependo al contempo l'esecuzione e la materialità, necessarie alla realizzazione, come ostacoli all'essenza di quel determinato dipinto o quadro è alquanto riduttivo. C'è arte nel momento in cui vige un rapporto reiterato tra idea e tecnica e solo se questa relazione viene esplicitata il pubblico la potrà percepire come tale, evitando la discriminazione di uno dei due termini.

⁶⁵ Ivi, p. 74

CAPITOLO TERZO

RAPPORTO ODIERNO TRA ARTISTA, MECENATE E PUBBLICO

3.1 ISOLAMENTO DELL'ARTISTA

Nell'ultima conferenza, nonché l'ultimo capitolo di "*arte e anarchia*" che intitola "*arte e volontà*" Wind si concentra sulla relazione fra quello che chiama il tempio dell'arte,⁶⁶ un'entità quasi sacra, intoccabile, e l'atrio in cui sono concesse delle interferenze esterne; ma anche in questo spazio antecedente all'entità artistica viene assegnato oggi, dilatando il concetto stesso di sacralità, una concezione "a priori" che esclude qualsiasi connessione e relazione con tutto ciò che è esterno e considerato estraneo.

Quest'isolamento, di quello che Wind definisce l'atrio dell'arte è una metafora per esprimere che all'allontanamento dell'arte si assiste al giorno d'oggi all'isolamento e più precisamente alla sua emarginazione durante la creazione artistica, per timore che un'influenza, che non provenga strettamente da lui, possa gravare sul concepimento dell'idea e infine sull'opera stessa, sollevando il pubblico e i fruitori in generale, dal rischio che una nostra collaborazione possa portare a dei risultati pessimi che non rispecchino le aspettative.

Questo comportamento, che tende a evitare una plausibile dissociazione tra previsione e risultato, è da ricondursi, secondo Wind, ad un atto della volontà, una disposizione dell'intelletto, che ritiene assurda poiché interviene con il suo potere in ordini mentali che non le spettano, come la fede o la libertà. Tale dinamica fu già resa suscettibile di critica dal filosofo rinascimentale Pico della Mirandola che fu inquisito presso una commissione papale perché ritenuto colpevole di condividere credenze eretiche⁶⁷ e definì l'istanza della chiesa, con la quale gli si chiese di abbandonare la sua fede ritenuta non opportuna, un atto tirannico della volontà.⁶⁸

L'ammonizione che viene data alla facoltà della volontà è che, come ogni ordine mentale, deve essere limitata nelle sue capacità di intervento e la sua interferenza ostinata che tende a sfociare in ambiti che non le spettano ostacola il pervenire ad un equilibrio interno.

⁶⁶ Ivi, p. 118

⁶⁷ Ivi, p.114

⁶⁸ ibidem

Nel definire la facoltà della volontà, Wind, seppur concordando con la sentenza dell'umanista italiano, cerca di ridimensionarne il campo d'azione alla luce soprattutto della sua esperienza oltreoceano, dove entra in contatto con l'eredità della scuola filosofica del pragmatismo fondata da Charles Peirce e William James. È proprio da un saggio di quest'ultimo, intitolato "*The Will to Believe*"⁶⁹ che trae nuove conclusioni.

In questo testo viene conferita alla volontà un determinato campo d'azione, cioè quello della scoperta, dove la sua condizione di intervento attivo è necessaria e fondamentale.

È durante la costruzione di una teoria non ancora suffragata da elementi che ne provino la veridicità che James ritiene che il fattore discriminante sia «un atto della volontà»⁷⁰, sia che porti a una rinuncia delle supposizioni teoriche, poiché, non ancora probanti, sia la scelta opposta, cioè quella di intraprendere il rischio di fallire nel tenere fede a delle ipotesi.

Wind prendendo questa funzione la traspone all'esperienza artistica, scrivendo che la scelta di andare o meno a teatro, presso un museo o una galleria, è un atto della volontà e, dunque, sta a noi decidere se hanno senso e se vale la pena rischiare.

3.2 VOLONTÀ E PERCEZIONE

Nel trasportare l'intenzione nelle nostre azioni è un controsenso e contestualizzato nell'esperienza artistica significherebbe porre degli ostacoli alla possibilità di essere pervaso dall'opera nel modo più genuino e spontaneo possibile, essa potrà essere realizzata solo «nell'oblio di sé stessi»⁷¹ e non tramite un atto volontario.

Tuttavia, continua Wind, c'è uno spazio in cui la volontà dovrà essere socia attiva, sia nel momento in cui decidiamo di porci nei confronti dell'arte, sia nell'interazione preliminare,⁷² ormai persa, con l'artista, infatti, continua Wind, si è soliti oggi giorno accusare il pittore come unico responsabile di un'opera di bassa fattura.

In questa negata collaborazione tra pubblico committente e artista, il ruolo di quest'ultimo assume uno statuto autonomo per cui anche la scelta del soggetto o le dimensioni del quadro sono quesiti a cui si deve dare una risposta indipendente.

⁶⁹ Ivi, p.115

⁷⁰ ibidem

⁷¹ Ivi p. 116

⁷² Ivi, p.118

Poiché non esiste più uno scambio con ciò che è differente dal suo ruolo, dal suo essere artista, tutti i quesiti rivolti alla creazione artistica vengono posti da lui per lui, ma perché si possa costruire un mondo, in questo caso quello dell'esperienza artistica, è presupposto che vi siano dei presupposti, infatti, «l'errore è pensare che possa darsi un inizio assoluto, una posizione del mondo da parte di un Io che si autopone»⁷³.

Lo scambio che oggi non avviene, a cui allude Wind, è l'interferenza esterna nelle scelte dell'artista, premessa che, diversamente da oggi, vige in epoche come il Rinascimento, il Medioevo e nell'era dell'Impero Romano, dove sia i mecenati che lo stesso pubblico esigono dall'arte, dato che la ritengono imprescindibile per la loro vita. Basti pensare alla cappella Sistina, in cui la commissione papale e le sue richieste si palesano nel programma iconografico dell'intera volta, o forse ancora più significativo della sensibilità artistica collettiva di quest'epoca, è la lettera che Pietro Aretino, poeta e scrittore del Cinquecento, compone per Michelangelo, riferendosi, appunto, al ciclo pittorico da egli dipinto per il Papa, accusandolo di empietà per via dello stile adottato per le raffigurazioni, soprattutto se contestualizzato in un luogo così simbolico per la chiesa romana.

È col Romanticismo, sottolinea Wind per l'ennesima volta, che avviene una mutazione di questa dinamica previo il mutamento della concezione dell'arte e tutto quello che le concerne; in questo periodo storico si assume per vera solo l'immagine del «poeta intento a sognare nella sua soffitta e a scrivere soltanto come gli detta il cuore».⁷⁴ Concezione che assumiamo per vera anche oggi per cui nessuno si permetterebbe di intromettersi tra l'artista e la sua opera, ma aspettiamo il risultato finale, perché per noi il fenomeno artistico è diventato marginale.

L'atto volontario, che promuove il rischio di fallire nella scoperta di nuovi orizzonti, quali possono essere quelli derivati da un'esperienza estetica, non è più una premessa nelle nostre intenzioni e prediligiamo sospendere la nostra partecipazione attiva per poi protenderla ad un momento meno critico⁷⁵, cioè quello dell'osservazione. Il mecenatismo è diventato prerogativa solo del mercante d'arte, ovvero, l'unico ruolo che ancora riesce a intrattenere un dialogo, anche se molto ridotto, con l'artista e a fargli da intermediario con collezioni, musei e gallerie, ma la possibilità, che venga sostituito dal battitore

⁷³ F. Desideri, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Urbino, Gius. Laterza & Figli, 2004 p. 22

⁷⁴ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 119

⁷⁵ Ivi, p. 123

d'asta⁷⁶, intento solo alla speculazione economica finanziaria a discapito di un dialogo fervido, è sempre più concreta.

Nel fenomeno di marginalizzazione esiste una co-responsabilità da attribuire sia all'artista che al pubblico ed essa si esprime, ad esempio, negli espressionisti astratti, che tendono a focalizzarsi sulle loro introspezioni, acuendole nel momento in cui vengono messe su tela⁷⁷. Nella loro attività di pittori, le forme a cui danno vita, frutto della loro coscienza, trovano nella tendenza all'astrazione una risposta, sono il risultato di gesti spontanei e movimenti automatici, che per Wind, saranno inevitabilmente suscettibili alla meccanizzazione, poiché riproducibili con movimenti seriali, sono entrambi «procedimenti disumanizzati»⁷⁸. Ne è un esempio lampante la serie di lavori intitolati “*Metamatics*” ad opera di Jean Tinguely che hanno l'esatto scopo di aprire un dibattito sul ruolo dell'artista nell'epoca della meccanizzazione. Questi progetti consistono in delle macchine azionate a motore che tramite l'interazione del pubblico producono dei dipinti su tela attraverso dei movimenti automatici reiterati per un determinato tempo, riproducendo similmente la stessa dinamica del gesto degli espressionisti astratti.

Il nuovo polo artistico si è spostato nella dissociazione mentale per cui, l'atto volontario del pubblico di immergersi nell'arte non sussiste più e la nostra attività è ridimensionata alla mera osservazione, mentre la volontà dell'artista si esplica in un atto autoreferenziale che «lo predispone alle incursioni dell'inconscio»⁷⁹. In questi termini, secondo Wind, la decomposizione del rapporto tra interno (artista) ed esterno (mecenate) trova un nuovo intermediario nella meccanizzazione.

Affidare alla macchina il compito della salvezza evitando i rischi concernenti il fallimento, illudendosi, così, di intraprendere una via più semplice e meno tortuosa è un ammonimento che Wind riprende sempre da una figura che è caposaldo nella sua formazione filosofica, William James.

Egli critica l'estensione del “*rasoio di Occam*”, principio che individua nella soluzione più semplice quella più valida, da legge metodologica a stile di vita⁸⁰ e a questa volontà di non correre più rischi si può ricondurre anche la volontà di creare un accesso sempre più ampio ad ogni tipo di arte, indifferentemente da cosa essa rappresenti.

⁷⁶ Ivi, p. 119

⁷⁷ Ivi, p.124

⁷⁸ Ivi, p.127

⁷⁹ Ivi, p.128

⁸⁰ Ivi, p.129

Nel desiderio di comprendere il maggior numero di opere d'arte e di renderle fruibili ad un pubblico sempre maggiore, viene eliminato qualsiasi attrito prediligendo la neutralità in cui «le energie anarchiche della creazione sarebbero state messe a bagno fino all'annullamento»⁸¹, l'essere umano è inevitabilmente propenso per gli eccessi e le contraddizioni e contribuire a una ricerca tesa solo ad appiattire le divergenze porta solo all'inconsapevolezza del reale valore dell'arte.

È un imperativo morale il protenderci verso l'arte ed esigere da essa perché:

“Un romanzo, una poesia, un quadro, un brano musicale sono individui, cioè esseri in cui non si può distinguere l'espressione dall'espresso, il cui senso è accessibile solo per contatto diretto.”⁸²

3.2 CONCLUSIONI

Il presente elaborato ha cercato di illustrare il ruolo dell'arte dal suo ruolo centrale nell'età antica e nel Rinascimento fino alla sua autonomia, incentivata nel periodo Romantico a cui ne consegue una marginalizzazione nell'epoca odierna.

Nel ricercare le cause che confluiscono nella superficialità che ha assunto ormai l'arte nella nostra vita, Wind, trova nella mutata concezione dell'arte nel Romanticismo un punto di partenza fondamentale per chiarire le dinamiche che convergono a far percepire la nostra partecipazione estetica così superflua.

Il fatto di concepire l'arte come un ente estraneo alla realtà, ma che deve essere circoscritto solamente all'idealizzazione dell'artista, inoppugnabile a interferenze esterne, nega di principio una possibile relazione fra artista e pubblico, che però, sottolinea Wind, è la premessa fondamentale per cui un fenomeno artistico completo possa nascere.

Il non voler interferire con l'attività dell'artista e relegare il concepimento dell'opera solo alla sua coscienza, costituisce un ostacolo fondamentale anche per un'altra relazione che Wind ritiene di importanza vitale, ovvero, quella fra idea e tecnica. Considerare l'uso degli oggetti, degli strumenti nella creazione di un manufatto artistico, come un aspetto che svilisce l'originalità dell'opera, è negare un principio fondamentale non solo dell'arte,

⁸¹ Ivi, p.131

⁸² M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Studi Bompiani, 2003 p.216

ma della civiltà in generale, infatti è una costante nella storia, che determinati oggetti abbiano assunto col tempo delle espressioni che vanno oltre il loro mero uso funzionale.

L'isolamento dell'artista, velato dall'illusoria positività dell'autonomia artistica, ha creato una cesura alla relazione che vige tra arte e pubblico, lo sviluppo inevitabile è che l'artista non trovando più le esigenze che provengono dal committente, le andrà a ricercare nella sua coscienza, perché appunto è isolato da qualsiasi inferenza con l'esterno. I quesiti e gli attriti stimolanti, che il pubblico non esprime più, dovranno porsi autonomamente gli artisti e successivamente anche rispondervi.

È sintomatico, continua Wind, che vertendo solo sulla sua coscienza l'artista troverà un'analogia nelle forme astratte, poiché rappresentano una dissociazione con la molteplicità e la complessità del reale. La realizzazione di queste figure trova la sua specificità in gesti spontanei e reiterati, suscettibili, dunque, alla meccanizzazione perché capace di riprodurre dei segni immediati e seriali.

In questo allontanarsi reciproco dell'artista e del pubblico, spiega Wind, troviamo un nesso nell'automazione, cioè il concretizzarsi dell'ammonimento di Hegel per cui la scienza avrebbe sostituito l'arte.

Affidare alla tecnologia e alla scienza in generale il compito di assolvere ai pericoli e ai rischi che sono insiti nella scoperta dell'arte e nella sua funzione catartica, è esplicito nella costante volontà di diffondere così ampiamente ogni tipo di arte⁸³ in modo tale che l'eterogeneità e la mobilità delle opere possano dissolvere i pericoli dell'immaginazione. La soluzione, per Wind, perché l'arte torni veramente a svolgere un ruolo determinante nella nostra esistenza è che lo stimolo parta da noi e da noi soltanto, la nostra volontà di intrattenere un rapporto fervido con l'arte, però, deve interrompersi nel momento in cui questa relazione si è stabilita per lasciare il posto alla sensibilità e alla percezione del significato inserito nell'opera.

⁸³ E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997 p. 129

BIBLIOGRAFIA

1. Branca B., *Edgar wind, filosofo delle immagini. La biografia intellettuale di un discepolo di Aby Warburg*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis/filosofie, 2019
2. Burckhardt J., *La civiltà del rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1996
3. Desideri F., *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Urbino, Gius. Laterza & Figli, 2004
4. Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Milano, Studi Bompiani, 2003
5. Warburg A., *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998
6. Wind E., *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997
7. Wind E., *L'eloquenza dei simboli, "La Tempesta" commento sulle allegorie poetiche di Giorgione*, Milano, Adelphi, 1992
8. Wind E., *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 2012