

[LA CREATIVITÀ E L'INNOVAZIONE COME COLLEGAMENTO TRA ARTISTA E PUBBLICO]

Mariselda Tessarolo, Università degli Studi di Padova

Title: Creativity and Innovation as a Link between Artist and Audience

Abstract: An innovator is a subject who's not afraid of abandoning tradition. Some of his interpretations initially intended as deviations from the system, as errors, were proved to be nothing else but a displacement of the system. An important point for creativity is becoming aware (noticing, recognizing, understanding) that it is the moment to change, or that this moment is getting closer. What is and has been defined as art comes from experiences and actions that are, for their nature, continuative and collective. Such a situation derives from the fact that the experiences were nothing else than the steps of many on a previously well marked road, provided of finger-posts all wayfarers can easily read. The art as practice is rooted in the texture of the collective existence in which the individual which assumes it searches for reasons, excuses and justifications, but, at last, he has to face a specific activity the constant evolution of which neither the primitivity nor the holy could take account of.

Keywords: Innovation and anticipation, Vanguard, Artist and audience, Postmodern vanguard.

Contact: mariselda.tessarolo@unipd.it

Premessa

Quando la struttura della società è troppo rigida l'individuo può adattarsi, sistemarsi dentro uno "stampo" oppure può porsi in modo critico e innovativo verso la società utilizzando la sua "effervescenza". Se il soggetto è molto individualizzato, come in genere succede per gli artisti, male si adatta a ricalcare percorsi già tracciati o regole rigidamente stabilite. La società stessa è sempre in cambiamento perché in essa cambiano continuamente gli individui e le loro relazioni (Piaget 1950) e perché «la creazione non è mai completa: essa ha avuto inizio ma non cesserà mai» (Kant cit. in Koselleck 2009: 61). Ogni esperienza realizzata dall'uomo ha sempre suscitato ulteriori aspettative, tanto che l'esperienza del passato e l'aspettativa del futuro si sono progressivamente separate ed

esprese nel concetto di “progresso”. L’esperienza del progresso tecnico comporta che non si possa prevedere quando, dove e quanto rapidamente verrà inventato qualcosa, né che cosa verrà inventato (Koselleck 2009). L’innovatore è un soggetto che non ha paura di abbandonare la tradizione, alcune sue interpretazioni intese inizialmente «come deviazioni dal sistema, come errore, non erano altro che uno spostamento del sistema» (Tynianov 1968: 12). In tutte le arti esiste una evoluzione che procede a balzi impreveduti e improvvisi che provocano lo stupore dei contemporanei. Il cambiamento dei sistemi è sentito come frattura con il passato anche se spesso lo ingloba tutto o in parte. L’arte è subordinata a una finalità e dimostra che la storia si può percepire nella struttura stessa di un’opera d’arte procurandole una “eternità” che non è intesa come quiete o come punto di arrivo, ma come un porsi sulla strada offerta “dal piano inclinato del tempo”, che permette agli eventi di spostarsi e avanzare verso tempi posteriori a quello in cui è stata creata. L’artista è sempre stato considerato un anticipatore, il suo immaginare prima degli altri che cosa potrà interessare è un modo di operare “in anticipo”, per questo motivo spesso non viene capito dai suoi contemporanei. Per capire la contemporaneità, tuttavia, si dovrebbero vedere i suoi punti oscuri, che sono quelli che nessuno si aspetta e che vengono visti solo quando ciò che è nuovo non è più legato alla “contemporaneità” (Agamben 2008)¹.

L’anticipazione e la previsione portano nel presente il futuro, sono più di «uno sguardo rivolto al futuro», sono espressioni assegnate di solito all’avanguardia², termine quest’ultimo che, riferito all’arte, indica un movimento che si oppone alla tradizione modificando punti di vista consolidati che, una volta ricostruito il nuovo universo di regole, chiede agli altri artisti di conformarsi (Dal Lago, Giordano 2014: 37). Le avanguardie nell’arte sono sempre esistite: l’artista deve avere uno sguardo lungimirante perché deve anticipare il futuro, deve ‘mostrare’ ai fruitori qualcosa che ancora non conoscono. L’ambivalenza dell’avanguardia si può individuare nell’abbandono delle vecchie regole e nella creazione di un sistema normativo alternativo (Riccioni 2003). Se l’abbandono «appare come una liberazione di energia», la creazione «può essere intesa come forzatura, talmente clamorosa da essere in contraddizione con se stessa» (Dal Lago, Giordano 2014: 46). Si dimostra molto importante, a tal proposito, la distinzione proposta da Husserl tra “progetto” e “protensione”, in cui il primo, il progetto, è posto nel futuro e può accadere o non accadere, si mette in contrapposizione con la seconda, la protensione, intesa come anticipazione pre-percettiva.

L’arte è per l’artista creazione e risposta ad attese che si concentrano entro schemi il cui livello di precisione è variabile: l’attesa del fruitore tende alla novità ed è composta da ciò che è conosciuto e da ciò che è nuovo. Perché si realizzi l’anticipazione, quindi, ci deve essere un concorso tra creatore e fruitore. La comunicazione artistica stimola il fruitore a cercare nell’opera d’arte i propri schemi interpretativi, a rintracciare una parte di sé. Il fruitore ricerca nell’opera d’arte una traccia, un segno che gli permetta di sentirsene parte integrante attraverso la comprensione di ciò che gli sta di fronte. Questo permette al fruitore di diventare protagonista di un “bello”, di una “realtà”

¹ Per fare un esempio il periodo storico che noi denominiamo Rinascimento lo vediamo “da lontano” quando si è già compiuto. I contemporanei di allora non avrebbero potuto intenderlo come Rinascimento.

² Avanguardia è un termine che proviene dal linguaggio militare.

che socialmente è apprezzata. In questo incontro tra artista e pubblico si attua una forma di socialità importante perché mette in evidenza che la società è “prodotta” da individui che si incontrano e si comprendono in una “danza” continua e circolare in cui le posizioni e la comprensione si scambiano in continuazione. Per questo vale l'affermazione secondo la quale il fruitore percorre lo stesso tragitto compiuto dall'artista, ovvero dal produttore dell'opera (Casetti 1986) e ritrova in quest'ultima quell'“archetipo” del mondo che lo identifica come individuo e come membro di una collettività. Sembra importante l'osservazione secondo la quale «[n]oi non facciamo esperienza delle cose; le cose sono una nostra costruzione la cui funzione è quella di evidenziare la somiglianza fra aspetti della nostra immediata esperienza nel presente e aspetti della nostra esperienza passata (...)» (Bridgman 1936: 18).

Nel presente lavoro si vuole ripercorrere quanto l'artista anticipa e mostra al suo pubblico condividendone la creatività principalmente perché artista e fruitore fanno parte della società. L'opera d'arte è un legame sempre nuovo tra artista e pubblico perché nuovo è sia il pubblico sia lo sguardo dello stesso soggetto.

Protensione verso il futuro

L'artista gode più di altre categorie sociali della libertà, per questo motivo da lui ci si aspetta qualcosa di nuovo ma la novità non ha, generalmente, i caratteri di ciò che si conosce e quindi chi innova o crea deve dare conto di ciò che fa. Se si considera la creatività figlia della routine, qualcosa di quest'ultima resta nella creazione: forse si tratta proprio di riconoscere questo aggancio (Sennett 2001).

Anche la filosofia occidentale evidenzia un'intrinseca incapacità dei filosofi di “rendere conto” della temporalità dell'evento che non è mai totalmente contemporaneo a colui a che lo vive e che ne ha esperienza. Il paradosso più evidente è quello in cui si risolve la riflessione husserliana sulla costituzione del tempo: i termini che Husserl usa per definire l'attività della coscienza costituente il tempo, cioè protensione, ritenzione³, percezione assoluta, fanno riferimento a una collocazione nel tempo della coscienza stessa (Romano 2010). Il tempo fenomenologico è presentificazione, ritenzione, protensione; è modificazione della percezione nel ricordo e quindi sua continua ricreazione dentro la coscienza, è «una forma necessaria che unisce i vissuti tra di loro», una corrente che non ha né inizio né fine e costituisce invece il presente “eterno” della coscienza (Husserl 2002: 204).

In ogni presente “intuitivo” c'è un'apertura verso il futuro immediato: il presente va verso il futuro, lo attende come una evenienza necessaria e in generico accordo con quanto è giunto alla coscienza. Per esempio, nel semplice “guardare” noi siamo, in ogni istante, diretti verso il nuovo e immediato presente percettivo, perché guardare conferma un “ora” di tipo visivo. Husserl denomina «protensione» questo atto di «propensione coscienziale» che, come la ritenzione, è precedente a ogni consapevolezza. La continuità protensionale è il movimento naturale della coscienza: ogni singola protensione è

3 Utilizziamo l'espressione ‘ritensione’ mantenendo la modalità filosofica e non del linguaggio corrente, ovvero ritenzione, per mantenere a quanto esponiamo la matrice filosofica derivante da Husserl.

la rappresentazione vuota di ciò che verrà, quasi come se l'andamento coscienziale predisponesse il luogo ospitante delle intuizioni "a venire". Si noti che, come avveniva per la ritensione, la protensione non esibisce alcun contenuto intuitivo: è, invece, la generica attesa che sempre accompagna il presente come sua naturale evoluzione, è la direzione dell'intenzionalità coscienziale. In altre parole il ricordo proviene dal fatto che la coscienza ripercorre le protensioni, le intuizioni, proprio perché la loro rimemorazione comporta una doppia intenzionalità: la coscienza presente che ricorda, ripropone, implicitamente, anche quell'alone di ritensioni e protensioni che ha vissuto in originale all'atto dell'esperienza rimemorata. Le protensioni sono vuote intensioni rivolte a quanto deve ancora subentrare: le protensioni, quindi, potrebbero essere definite come aspettative pure. Nel caso della rimemorazione di contenuti (ricordo, atto di ricordare), le originarie protensioni sono già state saturate in un determinato modo. Ciò fa sì che esse non siano più vuote attese quando la coscienza le ripercorre. Alla protensione originaria corrisponde, nella coscienza riproduttiva, una aspettazione pre-diretta il cui riempimento è già deciso perché predelineato.

Il ricordo di un evento evidenzia la stessa struttura tripartita della percezione: il ricordo, nel suo "falso presente" c'è una ritensione relativa agli eventi precedenti e un'anticipazione relativa a quello che è successo dopo. Anche l'anticipazione di un evento ha la stessa struttura: un "ora" artificiale collegato con un passato o un futuro. Quindi, ricordo, percezione e previsione si presentano tutti in questa forma di temporalità tripartita e differiscono tra di loro per il grado di apertura delle possibilità relative ai loro indicatori mobili dell'"adesso". Lungo il "viale della memoria", ritensioni e protensioni sono fisse, chiuse, finite, invece l'anticipazione con relativi passato e futuro è aperta: niente sulla linea temporale deve essere necessariamente come viene anticipato. Nella percezione ci sono una ritensione fissa e una protensione aperta. La coscienza del tempo impone che l'oggetto fenomenico stesso sia sempre in mutamento, stia sempre aggiungendo qualcosa alla sua durata. La temporalità risulta quindi diversa da una serie di etichette applicate a rappresentazioni relativamente stabili. In ogni essere temporale si trova traccia della presenza mancante o della consapevolezza non sensoriale della propria linea temporale (Husserl 2002: 303-304).

Un punto importante per l'artista è "accorgersi" (notare, riconoscere, capire) quando è il momento di cambiare, oppure quando questo momento sta avvicinandosi; inoltre, l'artista deve capire che cosa deve o può, in quel momento, essere cambiato. La libertà che la società attribuisce all'artista sta proprio nella "liquidità" entro la quale opera e che gli permette di uscire dagli schemi, dalla tranquillità della certezza e del manierismo in cui facilmente ci si può "sistemare". Questa libertà è sempre stata impiegata dall'artista nel corso dei secoli. Ciò che caratterizza il periodo attuale, ovvero la postmodernità, riguarda la pratica artistica che è considerata costantemente sperimentale: in essa non si intravede alcuna possibilità o alcun dovere di esprimersi distaccandosi completamente da ciò che la società stessa ha ratificato, occupando spazi lasciati in ombra dalla "tradizione" ovvero dalle normative consolidate⁴.

4 Rivisitando la teoria dell'informazione si potrebbe dire che più informazione si ha in un messaggio, più il messaggio diventa difficile (poiché la ridondanza diminuisce) più è informativo!

La libertà e l'individualizzazione permettono di mantenere liquida la situazione (convinzioni, convenzioni, canoni) impedendole di coagularsi in una paralizzante sicurezza. Se trattiamo di anticipazione, necessariamente ciò che si anticipa (l'atto o la cosa) deve essere in seguito accettato e immesso nella realtà quotidiana. L'anticipazione stessa verrà fagocitata dal "sentimento estetico" corrente (Bauman 2002: 120).

Creatività e arte postmoderna

Sia l'arte moderna sia quella postmoderna hanno il compito di opporsi, di resistere al mondo rompendo il consenso e allargando sperimentalmente le possibilità previste. L'arte si pone nella prospettiva dell'anticipazione: se "anticipo" significa fare prima degli altri, ciò che è stato anticipato deve essere reso "attuale", si prevede quindi una successione tra anticipazione, accettazione e risposta. L'arte postmoderna, al momento non ha speranza di una "riconciliazione", si accontenta di essere irriducibile e differenziata. Essa non ha la certezza, ma solo la speranza, al momento, di essere ricompensata dall'approvazione collettiva (Bauman 2002: 121). Sembra che le caratteristiche dell'avanguardia postmoderna siano "solo" o specificamente quelle di "scalzare il consenso preconstituito", a differenza degli artisti moderni che volevano "tracciare piste" dirette a un "nuovo e migliorato consenso".

Il postmoderno distrugge, decostruisce odia qualsiasi canone che come tale diventa imbarazzante. Gli artisti postmoderni si trovano dentro entrambe le strategie: la loro attività si colloca nel punto di confluenza delle due strategie (Bauman 2002: 120).

Le avanguardie dell'epoca postmoderna sono, quindi, radicali e nel contempo evanescenti perché aspirano solo a essere "contro" e non a ottenere il consenso. È l'azione e non l'opera che è importante. Nelle opere d'arte postmoderne è insediato lo "spirito del tempo": installazioni e performance che costituiscono l'arte contemporanea sono contro la conservazione e il passaggio ai posteri. L'unico modo per conservare sarà la fotografia e/o la registrazione. Gli artisti postmoderni nelle loro creazioni cercano continuamente il nuovo, per questo la loro produzione non porta a creare qualcosa che verrà compreso, ma a pensare che ogni opera definita "arte", e legittimata come tale dal mercato, sarà accolta come espressione di una "nuova genialità" proprio dalla stessa società per la quale è stata prodotta⁵.

Le avanguardie storiche si battevano contro l'arte ufficiale, ma questa nuova arte è legittimata e il suo compito consiste nell'andare contro l'arte stessa. È questo paradosso che ingloba l'arte contemporanea e la rende "inautentica". Questo stato di cose unitamente alla differenza tra modernismo e arte postmoderna trova impreparati critici, storici ma anche il pubblico (Bauman 1992: 151). In questo senso si potrebbe dire che tutta l'arte postmoderna è anticipazione di quanto i periodi a noi successivi

5 «Se ogni artista firma ed espone un tubo di stufa, non denuncia in alcun modo il mercato dell'arte, ma al contrario vi si adegua» (Burger cit. in Bauman 1992: 151)

accetteranno, anche parzialmente come regolamento di base. Ma questa sicurezza non c'è, nessuno può averla. Ciò che ora è e che un tempo è stato definito "arte" proviene da esperienze e azioni per loro natura continue e collettive. Tale situazione deriva dal fatto che le esperienze non erano altro che «i passi di molti su una strada precedentemente ben tracciata, munita di indicazioni facilmente leggibili per tutti i viandanti» (Bauman 2002: 121). Ogni sperimentazione è qualcosa di completamente altro: chi sperimenta va a tentoni traccia mappe su terreni sconosciuti, anticipa possibilità ritenute impossibili o impraticabili. Chi sperimenta si assume da solo il rischio di non essere capito di essere solo uno sperimentatore e di non lasciare ai posteri nulla di cui fruire.

Il compito dell'arte, moderna o postmoderna continua a essere «un'opposizione contro il mondo esterno che si esprime nello spazio del consenso». Si tratta di manifestazioni di «opposizione solitaria compiute sull'approvazione collettiva». L'avanguardia postmoderna non riguarda un nuovo e migliorato stato di cose, bensì lo smantellamento del consenso e quindi di un precostituito canone universale. L'arte postmoderna corre il rischio di essere una semplice negazione di regole invece che di apertura al senso (Bauman 2002: 121). Alcuni artisti, che non hanno avuto il timore di rischiare di essere compresi dal pubblico loro contemporaneo, sono riusciti ad anticipare alcuni dei problemi con i quali si sarebbero scontrate le generazioni future. Il compito dell'avanguardia dovrebbe essere quello di modificare un punto di vista consolidato e di ricostruire un nuovo universo. «L'arte contemporanea è la produzione di qualcosa e allo stesso tempo l'iscrizione di qualcosa in una cornice che lo trascende e lo nega: l'artista mette in scena il superamento di quello che fa» (Dal Lago, Giordano 2006: 41).

La cultura non risiede solo nelle rappresentazioni, ma anche nei processi corporei di percezione attraverso i quali le rappresentazioni si formano cioè nelle pratiche. Bourdieu (2009) sottolinea che noi abbiamo due rapporti con il tempo, uno con il passato (ricordo) e uno con il futuro (progetto): nel progetto, il futuro può accadere o non accadere e, ricordando quanto affermato da Husserl, ci può essere una contrapposizione con un futuro come protensione o anticipazione preperceptiva, visti come rapporto a un futuro che non è tale, che è un "quasi presente". Simili anticipazioni percettive, quasi una sorta di induzioni pratiche fondate sull'esperienza anteriore, rientrano nell'*habitus* come "senso del gioco". Si riesce, infatti, ad anticipare il gioco perché sono state incorporate le tendenze immanenti del gioco stesso: il giocatore fa corpo con il gioco, e l'*habitus* svolge la funzione di "corpo socializzato" (Bourdieu 2009: 138).

L'anticipazione nell'arte può essere intesa come una continuazione del dinamismo sociale in cui, in quanto partecipazione differita, l'immaginazione artistica rivaleggia con l'esistenza stessa dei gruppi sociali in contatto tra loro. La creazione artistica è radicata nell'esistenza sociale con la conseguente "partecipazione differita". L'immaginazione, inoltre, è un comportamento esistenziale attraverso il quale l'uomo tenta di appropriarsi dell'esperienza più ampia che comprende anche le emozioni presenti evocando emozioni future. Essendo, inoltre, un'anticipazione sull'esistenza reale, costituisce un'ipotesi formulata sul possibile cioè sulle esperienze delle collettività e degli individui (Duvignaud 1969: 133). L'arte continua il dinamismo sociale con altri mezzi e, in quanto partecipazione differita, l'immaginazione artistica rivaleggia con l'esistenza stessa dei gruppi sociali tra i quali c'è una comunicazione scambievolmente. Si possono trarre

alcune conseguenze sulla creazione artistica radicata nell'esistenza sociale. La creazione immaginata, essendo un'anticipazione sull'esistenza reale, costituisce un'ipotesi sul possibile. L'opera di un artista è una scommessa sui futuri aspetti dell'esperienza. La nostra insufficienza a noi stessi, ci porta verso ciò che non esiste ancora (Duvignaud 1969:134).

Prima dell'arte, la lingua⁶ presenta possibilità legate ai tempi verbali. L'analisi di Guyer si basa sul concetto di futuro prossimo. La domanda che solleva è che cosa comprende il "futuro prossimo", se consiste in un vuoto, in uno spazio differente oppure in una rottura nel tempo. Se il "futuro prossimo" prevede una rottura temporale, questo potrebbe implicare che i quadri precedenti, che fornivano coerenza temporale sono stati sostituiti da una serie di nuovi quadri che necessitano di un continuo arbitraggio per mantenersi in vita (Guyer 2007). Nella lingua italiana si trova un tempo verbale particolare cioè il futuro anteriore o futuro composto, forma verbale che indica eventi, esperienze e fatti considerati come compiuti che si trovano, però, nell'ambito dell'avvenire. Il futuro anteriore indica eventi, esperienze e fatti che non sono ancora compiuti e che hanno luogo nel futuro e vengono, quindi, considerati non certi. Si spostano le azioni non ancora compiute (azioni supposte) nel passato, in tal modo il futuro anteriore genera una capacità proattiva associata a un incremento del *problem solving*: per descrivere un evento futuro bisogna "vederlo come se fosse accaduto": si struttura il pensiero e quindi l'azione all'esecuzione alla quale ci si prepara. Il futuro semplice sembra mancare di attività progettuale, il futuro anteriore permette di pensare all'azione come già fatta (Weick 1979; Tassarolo 2007)⁷.

Le immagini del futuro, presenti nel linguaggio, formano le decisioni attuali e le aspettative non possono essere «determinate attraverso il calcolo di scelte ottimali, tenendo conto di tutte le informazioni disponibili, ma si basano, piuttosto, su interpretazioni contingenti della situazione nel contesto di prevalenti strutture istituzionali, modelli culturali e legami sociali» (Beckert 2013: 325).

Esempi di anticipazione nell'arte

L'anticipazione nelle diverse arti si manifesta in modo differente, partendo dalla musica (o dalla poesia) si può osservare che il fonema e la nota sono paralleli perché «né il fonema anticipa sulla lingua né la nota anticipa sulla musica» (Brandi 1975: 320). Inoltre, la comprensione linguistica non coglie ciò che accade o ciò che è effettivamente avvenuto. Ciò che accade nel linguaggio è qualcosa che è già modificato attraverso l'elaborazione linguistica stessa. In musica si può trovare che, parecchie arie con il cembalo erano precedute seguite da un ritornello orchestrale, brevissimo di 12, 10, 8 battute che annunciava la ripetizione del motivo dell'aria. Evidentemente esso aveva

6 La lingua (contrapposta a linguaggio, intesa quindi nella dicotomia saussuriana di *langue e parole*) è il sistema simbolico universale a cui si rifa generalmente la creatività dell'espressione dei significati, ma anche delle arti legate alla lingua (poesia, letteratura e teatro). Essa è la più chiara espressione di come individuo e società si incontrano e dipendono l'uno dall'altra.

7 Nelle lingue dei sordi generalmente la posizione della mano segna il passato dietro le spalle e il futuro davanti alla persona.

il compito di rincalzare nella memoria dell'ascoltatore il motivo, lo spunto melodico (Della Corte, Pannain 1952: 846). Allo stesso scopo rispondeva un altro singolare accorgimento, come nella cantata da camera e che fu a lungo usato, che viene chiamato "prolessi" (anticipazione o flashforward) che consiste nell'anticipazione della prima o delle prime parole e della prima cellula dell'aria, prima di cominciare la vera e propria esposizione del tema. Questo espediente era certamente gradito nel 600 per il suo forte gusto oratorio e retorico⁸. In musica, generalmente, sono dette anticipazioni quelle note che anticipano le note dell'armonia che vengono subito dopo. Sono note estranee all'armonia e si trovano sul tempo debole della battuta.

L'anticipazione è il "non ancora stato" che non deve essere confuso con il semplice futuro. Ascoltando o componendo la musica «bisogna cercare di produrre la sensazione che nel primo suono o accordo di un periodo musicale sia già contenuto tutto quel che segue (...)» (Adorno 1969: 101-102). Nell'ascolto che avviene di momento in momento il fruitore attiva la «capacità di percezione che sappia racchiudere in sé quel che è passato e quel che verrà» (Adorno 1969: 55). Chi ascolta ricorda diversità e somiglianze e anticipa le attese. L'intero quadro dell'emozione musicale vede nell'anticipazione un aumento di aspettative che provoca emozioni.

L'impostazione del problema del passare del tempo in pittura è una tradizione che risale al primo 700: «Ogni maestro di pittura, scelto che abbia il preciso istante o punto del tempo secondo il quale egli intende rappresentare la propria storia, non potrà successivamente, trarre partito da altre azioni se non da quella immediatamente presente e legata al singolo istante che egli descrive (...). Non resta altra maniera di fare allusione a qualche cosa nel futuro, o di richiamare alla mente qualche cosa nel passato, se non quella di presentare alla vista quegli accadimenti o eventi che sono realmente sussistiti, o secondo Natura potrebbero sussistere o verificarsi, contemporaneamente in un unico istante» (Gombrich 1985: 38). Ogni opera di pittura è perciò «di necessità un *punctum temporis*», ovvero un istante. Tuttavia la memoria dello spettatore fornirà gli antecedenti e gli sviluppi futuri. Gombrich si rifà all'opera di Lessing su Laocoonte: «la pittura può solo utilizzare un unico momento di azione e deve quindi scegliere il più essenziale, da cui è reso più comprensibile ciò che precede e ciò che segue». Il momento, ovvero l'istante scelto dal pittore per essere dipinto, non è mai "abbastanza fecondo". Ma è fecondo soltanto ciò che lascia libero sfogo alla fantasia. «Quanto più noi vediamo tanto più dobbiamo credere di vedere. Ma in tutto il corso di una passione non vi è alcun momento che abbia meno questo privilegio che il suo grado più alto. Il pittore ha l'arduo compito di dare a un breve attimo strappato al tempo fugace, un'esistenza essenziale e duratura»⁹ (Gombrich 1985: 40). «Se la musica si svolge per frasi, l'azione si svolge per fasi ed è su queste unità minime che si fonda, in un certo modo, l'esperienza dell'attimo di tempo, mentre l'istante di cui parlano i teorici, l'attimo in cui il tempo resta immobile, non è che un'illazione ingiustificata, nonostante la vernice di plausibilità offerta a questa vecchia idea dall'istantanea fotografica» (Gombrich 1985: 52).

8 La prolessi si ha quando vengono anticipati eventi che accadranno dopo il momento presente della storia. Il suo contrario è l'*analepsi* che si ha quando si parla di qualcosa accaduto nel passato (flashback).

9 Frase pronunciata da Constable nel 1832, pochi anni prima che fosse inventata la fotografia.

Alcuni pittori sono stati anticipatori di stili e tematiche, basti pensare a Bosch e a Magritte per fare due esempi tra loro lontani. Il primo vissuto a cavallo del 1500 (1453-1516) ha ricchezza di inventiva nelle sue opere, vere e proprie visioni, ha chiamato in causa dottrine diverse, tra cui quella che sarebbe stata nominata, secoli dopo, psicanalisi. Il secondo (1898-1967) è stato un precursore dei problemi con i quali si sarebbero scontrate le generazioni future. L'anticipazione e l'inventiva possono avere diverse forme. Ci sono scrittori o pittori che anticipano scoperte solo con la loro fantasia¹⁰ come Jules Verne che è stato un ingegno visionario, anticipatore della moderna fantascienza. Ha descritto scoperte che sembravano essere pura fantasia ma che, più tardi, sono state effettivamente realizzate. Un altro scrittore visionario è George Orwell (1903-1950) che anticipa non solo la divisione del mondo in zone di influenza con alleanze mutevoli, ma ha reso narrativamente evidente la minaccia di un panotticon mondiale in cui ogni uomo sarebbe stato controllato senza esserne a conoscenza. Nella letteratura con la teoria del *lector in fabula* si realizza una costante presenza anticipatrice mediante le previsioni come prefigurazione di mondi possibili: entrare in stato di attesa significa essere in grado di fare previsioni. Proprio come il lettore modello è chiamato a collaborare allo sviluppo della fabula anticipandone gli stati successivi. L'anticipazione del lettore costituisce una porzione di fabula che dovrebbe corrispondere a quella che egli sta per leggere. Una volta che avrà letto si renderà conto se il testo ha confermato o meno la sua previsione. Il finale non solo verifica l'ultima anticipazione del lettore, ma anche certe sue anticipazioni remote e dà un giudizio sulla capacità previsionale del lettore (Eco 1979). L'atto di lettura interviene nel far vivere il testo pur lasciandolo intatto: ogni lettore si trova di fronte allo stesso testo. La comprensione avviene mediante un processo di delimitazione che solo il soggetto può compiere, anche se il significato del testo non sarà mai completamente soggettivo in quanto l'esistenza stessa di alternative rende necessario che un significato sia giustificabile e quindi intersoggettivamente accessibile (Iser 1987: 246).

Conclusioni

La situazione di questa nostra contemporaneità mostra che gli artisti sono effettivamente i nostri contemporanei perché come tali riescono a vedere i lati bui del nostro tempo (Agamben 2008) che sono quelli che pur essendoci non sono visti. L'artista post-moderno deve vivere a credito perché la pratica cui la sua azione creativa dà vita non esiste ancora come "fatto sociale" e neppure come "valore estetico" (solo i posteri lo sapranno). Questa incertezza colpisce l'artista che crea, ma anche il fruitore che si trova a "non capire" a non sentire un sentimento di completezza, ma a rendersi conto che c'è qualcosa di diverso, di nuovo, qualcosa che rompe con il passato e questa rottura può essere problematica perché è contemporaneamente desiderata e respinta. Si può guardare con fiducia e tranquillità al futuro solo quando il passato possiede (e

¹⁰ Anche nel cinematografo viene espresso il rapporto esistente tra film e destinatario. Casetti analizza le figure chiave del linguaggio filmico (oggettiva, oggettiva irreale, soggettiva e sguardo in macchina) che mettono in rapporto comunicativo l'enunciatore e l'enunciario.

mantiene) un'autorità che la contemporaneità è obbligata a rispettare. Non è questa, tuttavia, la caratteristica dei nostri tempi, quindi, gli artisti devono sperimentare.

Se consideriamo che l'arte contemporanea è una messa in scena del superamento di se stessa, l'azione artistica è paradossale nel senso batesoniano. Per questo motivo non è ancora in grado di anticipare niente poiché per anticipare bisogna che ci sia un "dopo". Gli artisti postmoderni, infatti, «producono un messaggio paradossale che è quel tipo di messaggio che si situa contemporaneamente su due livelli logici» (Dal Lago, Giordano 2006: 150). La capacità di progettare il futuro è la condizione di ogni comportamento razionale, in grado di trasformare il presente in riferimento a un futuro progettato. Kant parla di premeditazione creatrice nel giudizio estetico: l'opera d'arte ricomponе un'unità che salda i frammenti di un'unità condivisa. L'arte è nella via di mezzo tra molte mistificazioni: non è così distaccata dalla realtà materiale da giungere al bello assoluto, non è neppure così legata a una sensibilità inconscia e infine, non è serva della realtà umana. L'arte è una manifestazione legata alla struttura mentale di un'epoca e l'artista ha la capacità di migliorare nel senso di prevedere i mutamenti e di anticipare le aspettative e, quindi, lo spazio pittorico, musicale, architettonico di chi l'ha preceduto. Non bisogna attribuire agli artisti di un'epoca precisa la lettura storica della loro contemporaneità perché quest'ultima non vede chiaramente tutta se stessa e chi viene dopo la interpreta con la propria contemporaneità comunque posteriore. L'arte come pratica è radicata nella trama dell'esistenza collettiva «in cui l'individuo che l'assume cerca ragioni, scuse e giustificazioni, ma deve, alla fine, affrontare un'attività specifica della cui continua evoluzione né la primitività né il sacro potrebbero rendere conto» (Duvignaud 1969: 26). L'opera d'arte costituisce una scommessa sui futuri aspetti dell'esperienza, in tal modo il singolo può effettuare complicate associazioni logiche e avviare e controllare sequenze di azioni differenziate solo se riesce a porsi in relazione con il patrimonio di esperienze disponibile nel suo contesto sociale¹¹.

11 Condividiamo questa osservazione che appare nell'ultimo libro di Berger e Luckmann (2010) e che si intitola "Lo smarrimento dell'uomo moderno" che mi sembra bene risponda alla maggior parte dei problemi sollevati dall'arte nel periodo della postmodernità.

Riferimenti bibliografici

- Adorno T.W. (1969), *Il fido maestro sostituto*, Torino: Einaudi.
- Agamben G. (2008), *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma: Nottetempo Edizioni.
- Bauman Z. (1992), *La decadenza degli intellettuali*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Bauman Z. (2002), *Il disagio della postmodernità*, Milano: Bruno Mondadori.
- Berger P., Luckmann T. (2010), *Lo smarrimento dell'uomo moderno*, Bologna: Il Mulino.
- Bourdieu P. (2009), *Ragioni pratiche*, Bologna: Il Mulino.
- Brandi C. (1974), *Teoria generale della critica*, Torino: Einaudi.
- Bridgman P.W. (1936), *The nature of physical theory*, Princeton: Princeton University Press.
- Casetti F. (1986), *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano: Bompiani.
- Dal Lago A., Giordano S. (2006), *Mercanti d'aura*, Bologna: Il Mulino.
- Dal Lago A., Giordano S., (2014), *L'artista e il potere*, Bologna: Il Mulino.
- Della Corte A., Pannain G. (1952), *Storia della musica*, Vol. II, Torino, Tipografia Sociale Torinese.
- Duvignaud P. (1969), *Per una sociologia dell'arte*, Bologna: Il Mulino.
- Eco U. (1979), *Lector in Fabula*, Milano: Bompiani.
- Gombrich E.H. (1985), *L'immagine e l'occhio*, Torino: Einaudi.
- Guyer J. I. (2007), *Prophecy and the Near Future: Thoughts on Macroeconomic, Evangelical, and Punctuated Time*, in «American Ethnologist», 34(3), 409-421.
- Husserl E., (2002), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologia*, Torino: Einaudi.
- Iser W. (1987), *L'atto di lettura*, Bologna: Il Mulino.
- Koselleck R. (2009), *Il vocabolario della modernità*, Bologna: Il Mulino.
- Mead G. H. (1938), *The philosophy of the act*, Chicago: University of Chicago Press.
- Piaget J. (1950), *Introduction a l'épistémologie génétique*, Paris: PUF.

Riccioni I. (2003), *Futurismo, logica del postmoderno*, Bologna: La mandragola.

Romano C. (2010), *Il possibile e l'evento. Introduzione all'ermeneutica evenemenziale*, Milano: Mimesis.

Sennett R. (2001), *L'uomo flessibile*, Milano: Feltrinelli.

Tassarolo M. (2007), *Lo spazio sociale*, in L. Verdi, M. Tassarolo, *Questioni di spazio*, Padova, Cleup.

Tynianov J.V. (1968), *Avanguardie e tradizione*, Bari: Dedalo.

Weich K.E. (1979), *La psicologia sociale dei processi organizzativi*, Torino: ISEDI.