

ESPERIENZA ESTETICA E DIVENIRE UMANO

Roberto Albarea*

Il divenire umano è come una passeggiata. Non so se vi rammentate i *Quadri di una esposizione*, opera pianistica di Modesto Mussorskij, poi orchestrata da Maurice Ravel, in cui si immagina il visitatore di una mostra che si ferma di fronte ai quadri che lo interpellano: queste fermate sono tappe fondamentali che servono per riflettere e fare il punto sul proprio passaggio, sul proprio divenire, si direbbe. Si tratta quindi di una partitura di vita: le esperienze con la poesia e con l'arte sono le occasioni per fermarsi, per fare pausa, per riflettere su questo divenire.

Passeggiata

Iniziamo la passeggiata da una constatazione problematica e problematizzante che ci fa stare sul ciglio: si parte dall'ipotesi che l'esperienza poetica e la dimensione educativa dell'arte possono, in virtù del proprio linguaggio, costituire il sostrato in cui si innesta e si sviluppa un modo di pensare e di essere dinamico e pluralista, equilibratore di conflitti, contraddizioni e diversità; un 'modo di porsi' di fronte alle cose, alla natura, alle persone, al mondo, che se da una parte sa cogliere la contraddittorietà dell'esistenza e la presenza di variabili e antinomie, talvolta laceranti (antinomie che, comunque, tendono ad essere superate e composte sul piano della razionalità e delle intelligenze), dall'altra accetta di convivere con esse in quanto facenti parte dell'esistenza del soggetto e dei soggetti, dell'esperienza contemporanea (Albarea. *Creatività...*: 110-112).

Un pensiero, quindi, in difficile equilibrio, in tensione tra proposta e ascolto, in grado di superare stereotipi e pregiudizi, di procedere dalla fissità alla po-

* Università di Udine.

livalenza, capace di accostare e giudicare la variabilità degli eventi in rapporto a mappe valoriali di riferimento, concordate e comprensive, accettando la prospettiva altrui senza per questo tradire le proprie scelte di vita e di storia, le proprie visioni del mondo. Una sorta di 'leggerezza della pensosità', di gravità senza peso, che si riferisce «[...] ad una specie di modulazione lirica ed esistenziale che può trasformarsi in stile di vita, e che permette di contemplare il proprio dramma come dal di fuori e dissolverlo in malinconia ed ironia» (Calvino 20-21). Si tratta della difficile gestione del sé, di una ermeneutica del sé (Foucault 40-41, 76).

Un pensiero difficile e faticoso che richiede coraggio e determinazione, non solo nel valutare, proporre e valorizzare le proprie posizioni ma anche nel saper ascoltare ciò che gli altri intendono comunicare, nello spostare il punto di vista. La ricerca di un 'centro' unificatore o perlomeno di un terreno di confronto non sembra in contraddizione con la visione pluralistica degli eventi, in quanto è proprio ad esso che è affidato il delicato e gravoso compito di gestire 'la variabilità', di dare valore alle diversità e pervenire a 'convergenze' significative. E allora vediamo le tappe.

Prima tappa: corrispondenze

Si usa il termine di 'corrispondenze' (*Correspondances*, da Charles Baudelaire) in un duplice senso.

Una qualsiasi esperienza estetica può favorire interrelazioni, analogie, metafore, suggestioni, esplorazioni tra le varie forme artistiche, di modo che essa stessa, l'esperienza poetica (poesia, come sorgente di ogni ispirazione, nel vocabolario maritainiano), conduce verso una sorta di unità espressiva di tutte le arti, di proporzione 'simpatica' nei confronti degli elementi di umanità in esse presenti: poiché ascoltando un brano musicale si possono ritrovare linee, colori, spazi, direzioni; ascoltando o leggendo una poesia cogliere suoni, ritmi e un'atmosfera musicale; contemplando un quadro o assistendo ad un movimento di danza scoprire significati, allusioni, silenzi.

Ma si può avere corrispondenza anche tra il visibile e l'invisibile, tra ciò che si può spiegare e descrivere, e ciò che sta nell'ineffabile, ciò che si mostra e si nasconde allo stesso tempo. Nel saggio *Note sur la poésie moderne*, del 1931, raccolto in *Frontières de la poésie et autres essais*, Jacques Maritain precisa:

C'est la mise en liberté de tous les sens invisibles dont regorgent les choses, de leurs significations secrètes, aux correspondances dont parlait Baudelaire [...] bref [...] tout le spirituel immanent à la réalité, et où nous avons le droit de reconnaître un vestige de son origine supra-sensible (727).

L'esperienza e la comunicazione poetica si caratterizzano per la peculiarità di trascendere la realtà sensibile, di andare al di là delle apparenze, di accennare vigorosamente a regioni lontane, nel mettersi in sintonia con il carattere interiore delle cose:

[...] è ad un tempo con la poesia e attraverso la poesia, con e attraverso la musica che l'anima intravede gli splendori posti oltre la tomba; e quando un poema squisito fa salire le lacrime agli occhi, queste lacrime non sono la prova di un eccesso di gioia, sono piuttosto la testimonianza [...] di una natura esiliata nell'imperfetto e che vorrebbe appropriarsi immediatamente, su questa terra, di un paradiso rivelato (Maritain. *Arte e scolastica...*: 32).

In genere, sembra abbastanza artificioso tentare di stabilire parallelismi fra mezzi di espressione diversi: se esiste reciprocità tra queste diversità esse non sono quasi mai sullo stesso piano, si situano piuttosto nella dimensione del dialogo, dell'analogia, della metafora, si collocano sul piano delle allusioni fortemente alimentate da conoscenze ed esperienze culturali pregresse e pregnanti. Ma, oggi più che mai, ogni avanzamento del sapere o dei saperi ha riporti in altri campi di essi, anche apparentemente distanti o estranei, e i rimandi delle nuove conoscenze raggiunte non badano a posizioni gerarchiche, a piste privilegiate o ad aprioristiche strutturazioni. Infatti è proprio dalle terre di nessuno, dagli incontri e dagli interstizi tra ambiti di ricerca che nascono le ricerche più interessanti, gravide di prospettive innovative ed ulteriori sviluppi (Metelli Di Lallo 678).

Un esempio di corrispondenze, di affinità intellettuale ed artistica, che portò ad una qualche collaborazione fruttuosa tra grandi artisti, è quella tra Stravinskij e Picasso, ma anche quella tra Kandinskij e Schönberg, i quali si tenevano reciprocamente informati sull'andamento dei rispettivi percorsi creativi, per non parlare dei tre della *Residencia* di Madrid (i 'giocolieri dell'anima') della famosa generazione del '27: Buñuel, García Lorca e Dalí (Albarea. *Figure della goffaggine...*: 85-99), ed ancor più degna di nota (in quanto i due protagonisti quasi certamente non si conoscevano) sembra l'affinità tra Anton Webern e Piet Mondrian. Queste due personalità hanno avuto tuttavia un'evoluzione parallela, dalla rappresentazione all'astrazione, attraverso una disciplina sempre più rigorosa ed essenziale, dove la geometria riduce al minimo gli elementi dell'invenzione.

Ed è così che in un'opera interessantissima che apre affascinanti direzioni di ricerca, Pierre Boulez, musicista, compositore, direttore d'orchestra e anche teorico, esamina le 'trasposizioni', le corrispondenze, i passaggi, la forza della deduzione di Paul Klee dalla musica alla pittura.

Seconda tappa: la forza della deduzione

Ne *Il paese fertile*, Boulez confessa di aver ricevuto in dono da Stockausen il libro che contiene le lezioni di Klee al Bauhaus, *Das bildnerische Denken*, e di averne tratto annotazioni preziose. Innanzitutto il linguaggio usato.

Il vantaggio e anche il fascino dell'opera pedagogica di Klee al Bauhaus sta nel fatto che il suo autore non cerca di spiegarsi: egli non usa un vocabolario specialistico, come può succedere quando ci si inoltra in settori in cui la tecnica è basilare e si adottano concetti e termini specifici che possono risultare d'ostacolo a colui che se ne avvicina. Il linguaggio di Klee non è retorico, ma persuasivo (se vogliamo assumere una famosa distinzione che ci viene da Carlo Michelstaedter) nel senso che il suo autore si possiede, possiede la propria arte e il proprio linguaggio senza appesantirlo con qualsiasi tipo di ingranaggio, di organizzazione, di retorica (del sapere, della tecnica, della specializzazione): una sorta di realizzazione persuasa, nel senso che il suo protagonista ha trovato la propria dimensione, la propria integrità e si incammina per quella strada (le direzioni in pedagogia e in educazione).

Egli fa due operazioni. In primo luogo riduce gli elementi di cui si dispone in qualsiasi altro linguaggio al loro principio essenziale, facendo un'opera di essenzializzazione, non di semplificazione: in altre parole opera un processo di riduzione, non di riduttivismo. Egli riconduce (da *reductio*) i diversi livelli che integrano la realtà ad uno solo, quello su cui ci si concentra. La riduzione come metodo di conoscenza e di ricerca è di continuo applicata (Izzo 29). Come nella scienza, così nell'arte non vi sono subordinazioni o sovraordinazioni. Non esistono connessioni a senso unico; la cooperazione tra le arti come tra le scienze è sempre un discorso a più voci (*concordia discors*); nessuna disciplina o settore artistico riceve informazioni, suggestioni, quadri concettuali da un'altra senza filtrarli a suo modo e per i propri scopi.

In secondo luogo Klee agisce con la forza della deduzione, traendo da un unico soggetto corollari multipli, proliferanti, un albero di corollari. Nelle sue lezioni, come nei titoli delle sue opere, egli ricorre al vocabolario musicale. I termini più frequentemente usati sono: polifonia, ritmo, armonia, sonorità, intensità, dinamica, variazioni. Klee li usa in senso musicalmente corretto, perché li ha esplorati in prima persona, attraverso l'esecuzione musicale (egli era violinista). E così anche termini più tecnici, se si vuole, come contrappunto, fuga o sincope, sono adoperati nel loro significato primigenio. Alcuni titoli: *Bianco polifonicamente incastonato*, *Scontro armonizzato*, *Gruppo dinamicamente polifonico*, *Fuga in rosso*, *Ritmico*, etc. È degno di nota il fatto come il nucleo, l'essenza del concetto stia tutto nell'intenzione di armonizzazione degli opposti e dei diversi, nella condivisione del molteplice, nell'accettazione della variazione

come elemento fondamentale della vita, variazione che tuttavia vuole confrontarsi con altre variazioni, in una visione di insieme. Come se la ricerca della identità della propria produzione artistica, non possa fare a meno dell'alterità.

Terza tappa: il motivo delle 'frontiere'

Dall'esperienza tunisina Klee trasse sia una sensazione di libertà nell'uso del colore sia un avanzamento decisivo nella ricerca della propria vocazione pittorica. Ma i cambiamenti, rilevabili dall'analisi delle opere precedenti e successive al viaggio in Tunisia, non abbracciano solo il campo artistico, essi investono anche la dimensione personale. Certamente i colori e la luce del paesaggio nordafricano hanno avuto un'influenza da non sottovalutare, tuttavia nel percorso creativo dell'artista si instaura un nuovo equilibrio tra soggetto e oggetto, tra interno ed esterno, tra io e natura; da allora Klee riuscì a distaccarsi sempre più dal mondo delle apparenze. L'espressione «Il colore mi possiede», tratta dai suoi *Diari* (301) implica forse che da quel momento esso diviene una realtà rappresentabile, che fa tutt'uno con la ricerca interiore. «Questa libertà nuova non significa tuttavia nel suo spirito una astrazione fondamentale dai dati oggettivi naturali ma corrisponde ad una decantazione, secondo la quale 'mette in evidenza dei rapporti plasticamente puri'» (Benincasa 30).

Per Klee non è l'apparenza delle cose che prende corpo, ma il loro carattere interiore che è fundamentalmente comune a molte forme, anche quelle che sembrano opposte o distanti. Quando ci si rivolge verso la realtà esterna sorgono mille questioni, ma esse cessano quando ci si accorge che sorgono dalla stessa radice viva, da un insieme organico, sia che si tratti di bene o male. Nei *Diari* (luglio 1917) si legge:

Ieri sera ho potuto dipingere bene. Ho fatto un acquerello del genere delle miniature, nulla di nuovo, però tale da accrescere efficacemente la serie. Ora, progetto qualcosa di nuovo, in cui il diabolico sarà fuso col divino, il dualismo trattato non come tale, bensì nella sua unità complementare. L'idea l'ho già concepita. Il diabolico farà capolino qua e là e non potrà venir represso. Poiché la verità richiede una fusione di tutti gli elementi (380).

E più avanti:

Considerazioni dalla finestra aperta dell'ufficio di cassa. Tutto il transitorio è solo un confronto. Ciò che vediamo è un proponimento, una possibilità, un mezzo. La verità si cela ancora nel fondo. Nei colori non ci avvince l'illuminazione, ma la luce. Luce e ombra formano il mondo grafico. Più che un giorno splendente di sole,

è ricca di fenomeni la luce lievemente velata. Sottile strato di nebbia poco prima che traluca la stella. Renderlo col pennello è difficile poiché l'istante fugge troppo rapidamente. Deve penetrare nell'anima. La forma deve fondersi con la concezione del mondo [...]. Noi scrutiamo nelle forme per amore dell'espressivo, e degli schiarimenti che ne derivano alla nostra anima. La filosofia tenderebbe un po' verso l'arte. Sul principio mi stupiva quanto si vedeva di questa, poiché avevo pensato solo alla forma, il rimanente era risultato da sé. Pure, l'aver acquistato consapevolezza di questo 'rimanente' mi ha giovato molto e reso possibile una maggiore varietà nella creazione. Sono perfino potuto diventare di nuovo illustratore di idee, dopodiché mi ero affermato nella forma. Per me ora non esisteva più un'arte astratta. Restava soltanto l'astrazione del transitorio. Il soggetto era il mondo, se pure non questo mondo visibile (381).

Mirabili parole. Scrutare ed esplorare il transitorio per trovare e fissare l'universale. Scavare per far emergere «il rimanente», ciò che resta e permane.

L'artista è sempre, comunque, su una linea di confine. Ma qui il motivo delle frontiere assume diverse ed inquietanti colorazioni. L'arte deve promuovere libertà di ricerca e di espressione perché nuove frontiere siano aperte, ma nello stesso tempo e allo stesso modo ci si deve assicurare che tutto ciò avvenga in un processo di umanizzazione e di onestà spirituale. Il motivo delle frontiere acquista sia una configurazione di apertura, di sguardo innovativo, sia un significato di delimitazione di scopi e finalità: si tratta della 'creatività sostenibile'. In tal caso il compito dell'arte sta nello sforzo e nella tensione rigorosa a definire e circoscrivere i propri ambiti, la propria specificità, garantendo da una parte autonomia e onestà di ispirazione, dall'altra rapportandosi al mondo (anche quello visibile) e lanciandosi verso conquiste e territori che stanno tra lo spessore della tradizione e la ricerca dell'altrove'. In questo modo si riscopre anche la potenzialità dei limiti e delle frontiere. La consapevolezza dei propri limiti può trasformarsi in opportunità di ricerca e formazione. I limiti fanno riscoprire una certa semplicità del vivere, una certa contemplazione interiore che unisce piacere ed austerità, leggerezza e pensosità, distacco e concentrazione, per cui si potrebbe affermare che un uomo è ricco nel numero di cose che può concedersi di lasciar stare, di farne a meno.

Quarta tappa: antinomie e 'imperfezioni'

In primo luogo le tensioni antinomiche, soprattutto in ambito creativo ed artistico, sono da considerarsi positive e feconde: Jeroma Bruner parlava di «sorpresa produttiva» nell'arte e nella scienza, caratterizzate ambedue da un procedere antinomico e paradossale (49-57) e Giovanni Maria Bertin sottolineava

la tensione tra momento convergente e momento divergente nella dimensione della creatività, la quale, se oggetto di attenzione educativa, è foriera di un atteggiamento di vita «[...] proteso costantemente ad arricchire sensibilità, immaginazione ed intelligenza» (69). Caso mai sarà compito e responsabilità dell'artista e del soggetto porsi il problema di una corretta gestione delle tensioni antinomiche che si incontrano nel corso dell'esistenza (e qui ritroviamo ancora le questioni della responsabilità dell'artista e delle potenzialità che ci dettano i limiti).

Un altro luogo in cui si manifestano antinomie nel campo artistico riguarda il rapporto tra spontaneità e mestiere. Da una affermazione di Boulez tratta da Klee si dice: «A volte è necessario, per aprire nuovi territori, che l'approccio teorico avvenga con elementi ridottissimi» (Boulez 122). Ciò nonostante non tutto può essere opera della spontaneità, che può rivelarsi come notevolmente condizionata dalla memoria e dall'esperienza pregressa dell'artista. Più si va avanti nella carriera di compositore, pittore o poeta, più cresce la padronanza del mestiere, talvolta anche a discapito del resto (intelligenza, intuizione, ingenuità creativa). È come se ci si costruisse un repertorio di procedimenti, di saperi, di strumenti, di accorgimenti, cui attingere di volta in volta e che forniscono mestiere e sicurezza. Ma ecco che nel percorso creativo occorre accettare anche la dinamica del rischio:

[...] a volte è necessario e utile scavare dall'altra parte del tunnel e provare a mettere in gioco elementi fuori contesto, fare qualche abbozzo senza scopo preciso e vedere cosa ne vien fuori. Ci si può calare in una situazione in cui i legami con il proprio passato siano quasi spezzati e in cui si è costretti per forza a inventare soluzioni nuove e imprevedute. Si tratta dunque di un'interazione fra immaginazione e rigore, da cui risulterà un impulso pieno di forza verso la realtà di un'opera [...] in Klee la linea non è perfetta, ma un'approssimazione della linea; la mano non gareggia con il regolo, ma produce una sua deviazione, una sua distorsione; il cerchio non è il cerchio perfetto, ma un cerchio, un cerchio tracciato a mano, per il quale ha rifiutato il compasso, un cerchio tra cento altri, che possiede la meravigliosa autonomia di una sua devianza. Si ha insieme la geometria e la deviazione dalla geometria, il principio e la trasgressione del principio. Ecco qual è per me la più importante lezione di Klee, ed è ancora più notevole se si pensa all'ambiente piuttosto austero, rigoroso, geometrico del Bauhaus. Egli conserva una zona di insubordinazione (Boulez 123-126).

Non si deve essere prigionieri di una logica, di un sistema: la regola serve per essere assimilata, superata e trasgredita; si usa la trasgressione per distruggere la rigidità di un sistema non il rigore nell'ispirazione; e questo per creare una sorta di imperfezione, di 'goffaggine', tanto necessaria per collegarci alla vita e diventare vita essa stessa (Albarea. *Figure della goffaggine...*).

E allora?

La passeggiata potrebbe continuare, anzi continua, ma giocoforza ci fermiamo qui.

Ci si accorge allora che il pensiero cui si alludeva all'inizio, la 'leggerezza pensosa', più che un pensiero è uno stato dell'anima, quel particolare stato, mentale e non, quell'approccio personale al proprio lavoro, al mondo, alle persone e alle cose in cui il soggetto (e con lui l'artista) 'si lascia fare'; lascia che gli elementi su cui si china, gli elementi della propria vita e della propria composizione si sviluppino senza l'intervento di alcuno, ci si limita a mettere ordine.

«Si fa pulizia», come dice Claudia Cardinale a Marcello Mastroianni, il protagonista (tutto autobiografico) di *Otto e mezzo* di Fellini. Il divenire umano è un lavoro di pulizia. Al contrario, puntando tutto sulla dinamica dei materiali si è votati al fallimento, perché il creatore non ha più spazio per creare la sua magia. Che cos'è la magia?

La magia è una specie di grazia che il poeta riceve come dono, accoglie e fa fruttificare in sé; è qualcosa che 'viene da', ma che risiede nell'artista ed affina la sua arte. La magia e il concetto di grazia, cui allude anche Maritain, si qualifica come dono che proviene all'opera d'arte quasi dall'esterno e ad essa superiore; magia in quanto il suo dato peculiare è la non definibilità, uno stato particolare di ineffabilità. Per accostarvisi Maritain parla di un «libero sovrappiù della poesia», libero perché dato e non esplicitamente richiesto, sovrappiù perché è un elemento di sovrabbondanza, secondo la tipica angolazione tomista. «Questo sovrappiù [...] è come un elemento libero, un libero 'spirito', che 'tra-bocca' oltre l'intuizione creativa» (Maritain. *L'intuizione...*: 421-422).

Ma attenzione, la grazia e la magia autentica si incontrano lungo l'iter creativo quando non sono deliberatamente cercate e volute.

Essa è una esperienza quasi vicina allo zero, al vuoto, alla spersonalizzazione del creatore; ma all'opposto ne fa sviluppare tutte le potenzialità, le quali non sono altro che le potenzialità dei suoi limiti, riconosciute e radicate in lui e che diventano possibilità di ricchezze e di scoperte. E non a caso l'allusione è ad un acquerello di Klee, intitolato *Al limite del paese fertile*: dove, proprio in questa zona limite, c'è la creatività, che permette di guardare da un parte e dall'altra, che costringe a stare sul filo del rasoio ma che sprona a nuove conquiste. È la *Betweenness* (Albarea. *Creatività...*: 228-229).

'Lasciamoci fare', allora, dalle nostre imperfezioni, dalle nostre goffaggini, dai nostri inciampi. 'Lasciamoci fare' dalla poesia e dal paese fertile.

Bibliografia citata

- Albarea, Roberto. *Creatività sostenibile. Uno stile educativo*. Padova: Imprimerie. 2006.
- . *Figure della goffaggine. Educatori senza magistero*. Pisa: ETS. 2008.
- Baudelaire, Charles. *Correspondances*. Varie edizioni.
- Benincasa, Carmine. “Nel giardino del mondo”. *Paul Klee. Opere 1900-1940*. Firenze: Electa. 1981: 27-60.
- Bertin, Giovanni Maria. *Educazione al cambiamento*. Firenze: La Nuova Italia. 1976.
- Boulez, Pierre. *Il paese fertile*. Milano: Leonardo. 1990.
- Bruner, Jerome. *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*. Roma: Armando. 1970.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Milano: Garzanti. 1988.
- Foucault, Michel. *L'ermeneutica del soggetto*. Milano: Feltrinelli. 2003.
- Izzo, Domenico. *Manuale di pedagogia generale*. Pisa: ETS. 1996.
- Klee, Paul. *Diari. 1898-1918*. Milano: Il Saggiatore. 1960.
- Maritain, Jacques. *Arte e scolastica*. Brescia: Morcelliana. 1980 (1935¹).
- . “Frontières de la poésie”. *Oeuvres completes*. V. Fribourg (Suisse) - Paris: Ed. Universitaires Saint Paul. 1982: 685-817.
- . *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*. Brescia: Morcelliana. 1983.
- Metelli Di Lallo, Carmela. *Analisi del discorso pedagogico*. Padova: Marsilio. 1966.
- Michelstaedter, Carlo. *La persuasione e la retorica*. Milano: Adelphi. 1982.