Come nasce un'opera d'arte?

Giuseppe Di Napoli
9 Agosto 2022

Il problema dell’inizio, di come nasce un’opera d’arte, di un principio privo di cause implica ineluttabilmente anche la trattazione della natura dell’opera d’arte stessa, la sua necessità o ragion d’essere, nonché dare delle risposte al perché l’uomo avverta come vitale l’esigenza di creare, inventare, dare forma a qualcosa che senza il suo intervento non avrebbe avuto esistenza alcuna.

Quodlibet

Gabriele Guercio

Opere d'arte e nuovi inizi

Lo studio di Gabriele Guercio, *Opere d'arte e nuovi inizi* (Quodlibet, Macerata, 2022), dipana l'argomento dell'inizio di un'opera d'arte, di un evento unico e singolare del tutto distaccato dalla mera produzione di un comune artefatto comunicativo o funzionale, con l'intento di descriverne le declinazioni più emblematiche. Il tratto distintivo e costitutivo dell'avvento primordiale dell'opera d'arte è il suo apparire dal nulla, ovvero il suo venire alla presenza in qualità di qualcosa che prima non esisteva, sebbene l'impianto ontologico dell'intera analisi, come l'autore dichiara fin dalla prima pagina, attesti che l'essere e il non-essere non sono contrapponibili come due poli dialettici, ma consistono-coesistono come due condizioni interdipendenti le cui connessioni risalgono all'ancestrale inizio del cosmo stesso. Questa teoria degli inizi delle opere d'arte ha una radice autorevole in un passaggio sul cominciamento contenuto nella *Scienza della logica* del filosofo Wilhelm F. Hegel, nel quale si sostiene che non c'è un puro nulla, ma un nulla da cui ha origine qualcosa, ragion per cui esso contiene l'uno e l'altro, l'essere e il nulla: è un non essere che è allo stesso tempo anche un essere e viceversa.

L'indagine si svolge all'interno di una prospettiva che si pone al di fuori di un percorso evoluzionistico, perché ciascun inizio invera un ente che assurge dalle ineffabili profondità del nulla originario; un nulla che non è confondibile con il più apparentemente comprensibile vuoto, proprio perché non è riducibile a uno stato di mera nientità, dal momento che è già comprensivo tanto del non essere quanto dell'essere. Il quadro di riferimento è tuttavia molto complesso perché chiama in causa non soltanto i concetti dell'essere e del non essere, dell'esistenza e dell'inesistenza, del finito e dell'infinito, ma anche perché la prospettiva tematica in cui vengono coinvolti impone una loro ridefinizione in vista di un approccio frontale dei fenomeni artistici in cui sono coinvolti.

La domanda che si pone l'autore all'inizio del libro e che fa da orizzonte di riferimento di tutte le indagini contenute nel saggio, attiene a che cosa consista l *'ex nihilo* nella sfera delle attività umana in generale e in particolare nella produzione delle opere d'arte, in quanto quest'ultime costituiscono una paradigmatica eccezione.

La facoltà di dare inizio a un'opera d'arte, teorizza Guercio, si manifesta innanzitutto mediante la modalità di far passare una cosa per un'altra, che si ha modo di esperire già nel semplice gesto con cui la mano traccia dei segni su di un foglio bianco. Questi segni daranno vita alla nascita di una forma, assumeranno le fattezze di una cosa reale e così facendo introdurranno "un nuovo ordine d'intelligibilità, sorto nel e dal vuoto di un *nihil* ma di per sé valevole sotto un

profilo universale, prescindendo da tempi o luoghi specifici.”

Il fondo bianco del foglio è assimilabile al *nihil*, un nulla, un vuoto materiale e fenomenico, una pura assenza di figura che precede il gesto grafico. È la metafora del niente, della vacuità, della cavità invisibile da cui qualcosa affiora là dove prima non c’era niente.

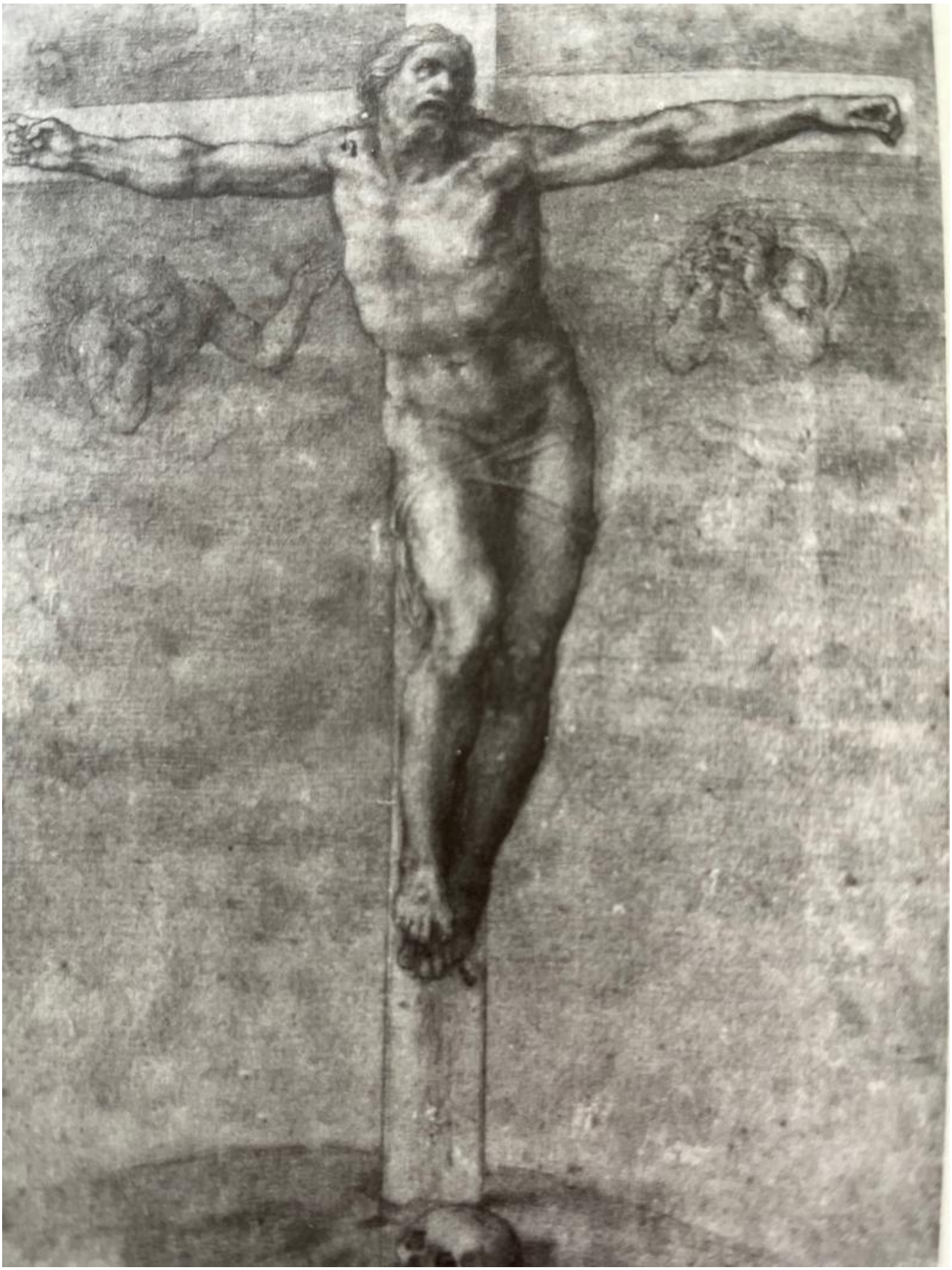
L’opera d’arte, quale che sia la sua specificità espressiva, è per statuto ontologico indissolubilmente connaturata a determinati processi materici, alla trasformazione di alcuni materiali, all’utilizzo di specifiche tecniche operative, alla messa in atto di forze agenti dal di fuori e/o dall’interno destinate a forgiare la messa in forma sensibile della sua idea primigenia.

Ripercorrendo la concezione teorica del disegno che Giorgio Vasari elabora nel suo celeberrimo *Le Vite* a partire dalla vita di Giotto, per il quale i tratti di una concezione dell’arte di assoluta vitalità e di rinnovamento che si palesa nelle sue

opere discendono in buona misura dall’esercizio e dalla riflessione della pratica del disegnare: “il motore della svolta impressa da Giotto vada individuato nel disegno.” In una pratica in cui mano, occhio e cervello tendono a coordinarsi inducendo il disegnatore a confrontarsi con il foglio bianco e il *fiat* del cominciamento segnando così fin dal suo inizio ancestrale il cammino delle arti visive fino ai nostri giorni.

La ragione di questo primato è tutta inscritta nella identificazione cinquecentesca del disegno con l’idea, esso cioè realizza l’unità del sensibile con l’intelligibile, in cui convergono l’intuizione, la visione e il pensiero, quindi particolarmente adatto a favorire le facoltà creative e immaginative del soggetto che lo pratica. Il tirare linee diventa così il mezzo sorgivo di entità eidetiche, per le quali l’idea è la forma che le linee fanno vedere.

Si deve principalmente a questa concezione e pratica del disegno, che permette di dare “forma ovvero idea di tutte le cose della natura” e di qualsiasi ente frutto dell’immaginazione, la convinzione che l’attività artistica sia una capacità quasi soprannaturale, una sorta di potenza divina, qualcosa che rende l’uomo simile a Dio, come teorizzava anche Leonardo da Vinci. Il disegno diventa una *scientia* eterna, una dinamica interna alla formazione delle idee condivisa tanto dalla mente umana quanto da quella divina, perché consente di immaginare e inventare “ciò che non è” affinché possa arrivare ad essere.



Questa concezione del disegno culmina nell’opera di Michelangelo che mediante il posizionamento dei corpi rende visibile il balzo nel e dal nulla che li rende presenti: essi sono ubiquitari ed emblemi di nuovi inizi in cui il loro

cominciamento non elide mai del tutto l’instabilità di quel vuoto, e soltanto la virtù del disegno consente all’artista di operare dentro e oltre quello stesso vuoto.

L’attività artistica quindi si segnala come la capacità di dar vita, far apparire cose ed esseri che prima di questo atto non esistevano. In questo principiare l’opera d’arte rinnova l’enigma delle origini. Tuttavia questo incipit artistico non replica in modo passivo un *fiat* primordiale cosmico immaginato dalle religioni, in quanto richiede un mutamento delle percezioni, della cognizione quanto un’assertività originale di forme significanti ancora inarticolate, celate nel passato o totalmente inedite. Il ricominciamento artistico porta con sé sempre la risposta a un bisogno di mutazione antropologica: “esso è parte di un DNA che sarebbe fuorviante restringere alla sola arte”, ribadisce Guercio.

Se il Rinascimento aveva elaborato l’universalità e l’unità della pratica del disegno e la concezione di insulare perfezione della pittura del Settecento aveva cacciato fuori dall’opera d’arte l’incertezza del vuoto, con il Romanticismo la creatività assume i caratteri di una forza generativa cosmica, per la quale il mistero delle origini remote dell’universo produce un fascino irresistibile per ogni forma d’arte che tende all’oggettivazione dell’assoluto.

Un caso molto problematico di inizio è rappresentato dall'opera di Cézanne *Une moderne Olympia,* del 1873. Il titolo intenzionalmente e in modo molto esplicito fa riferimento all'*Olympia* di Édouard Manet dipinta dieci anni prima nel 1863. Siamo quindi chiaramente davanti a un'opera che riprende lo stesso soggetto raffigurato in precedenza da Manet, pertanto sembrerebbe arduo rintracciare in questo caso il concetto di inizio *ex nihilo*, dato che l'opera di Cézanne reinterpreta quella di Manet. Perché dunque Cézanne dipinge una seconda volta un'opera che, essa sì, costituisce un chiaro ed emblematico inizio, si chiede il nostro autore?

Potrebbe essere che il riconoscimento di un inizio costituisca già di per sé un motore o un movente per un ulteriore inizio? Escludendo che la versione di Cézanne possa essere vista come una replica dell'opera di Manet, giacché oltre a modificare la posa della modella introduce anche la presenza dell'osservatore, che molti ritengono essere lo stesso pittore, e cosa ancor più rilevante, in risposta alla critica che aveva elevato l'opera di Manet a "monumento fondativo" dell'arte moderna, Cézanne dichiara già nel titolo che la sua versione è "*Une moderne Olympia*". La rielaborazione di un'opera di rottura può costituire anch'essa un tentativo di rinnovare l'*ex nihilo*? Del resto anche l'*Olympia* di Édouard Manet può essere considerata una riedizione aggiornata, attualizzata delle "Venere di Urbino" del Tiziano o della "Venere addormentata" di Giorgione, assegnando il ruolo di Venere a una prostituta.

Nuovi inizi, risvegli, rinascite, sopravvivenze, rinnovamenti, riprese … sono tutti movimenti generativi tipici di una fenomenologia degli stili e delle produzioni delle opere d'arte ben tematizzati dallo storico dell'arte francese Henri Focillon e portati avanti dal suo allievo Jurgis Baltrusaitis in tutta la sua produzione teorica ma in particolare nel suo *Risvegli e prodigi. La metamorfosi del gotico* (Adelphi, Milano 1999).

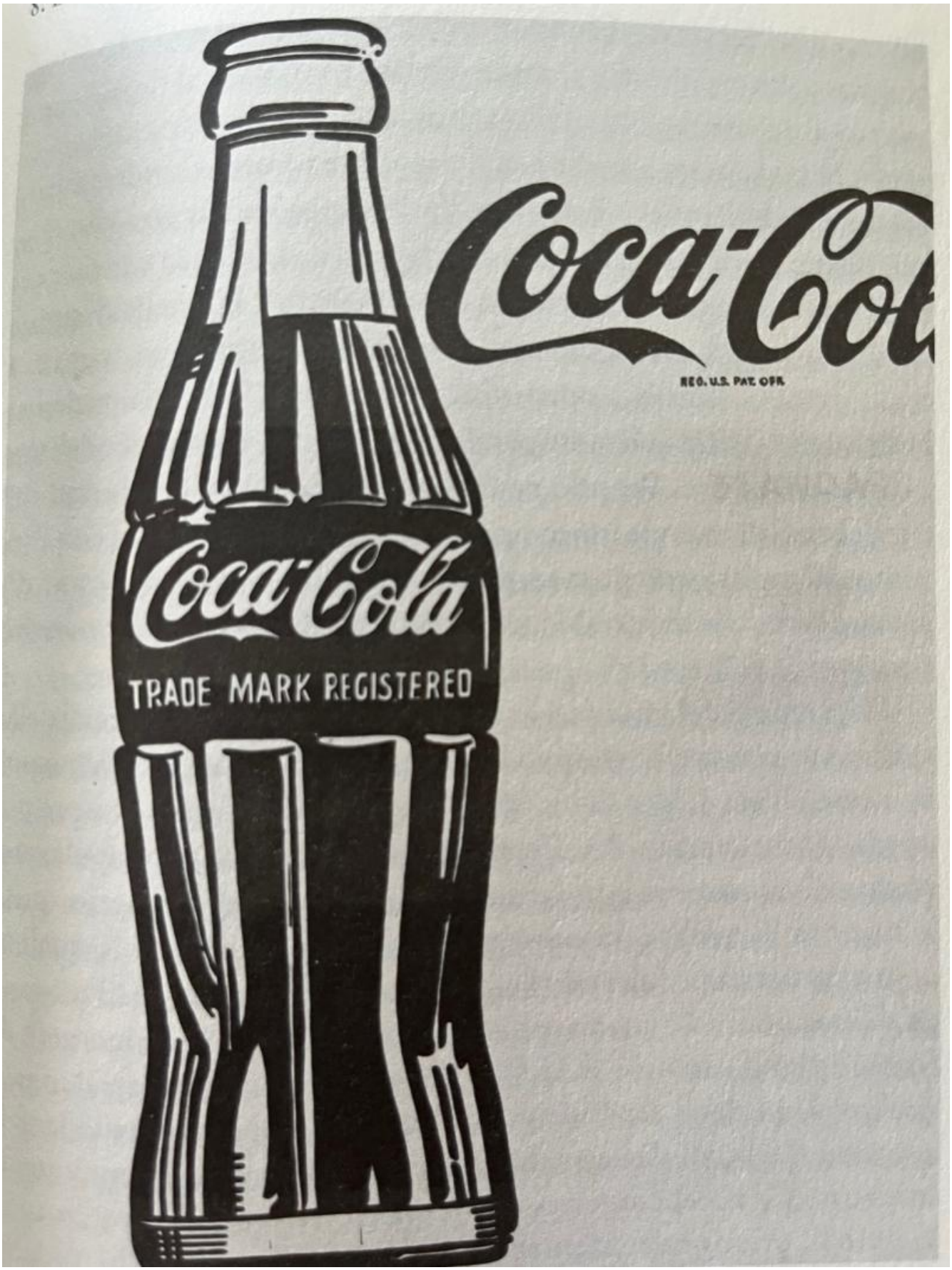
Esaminare in che misura e modalità nei differenti fenomeni artistici le singole opere d'arte ripropongano una peculiare idea dell'inizio è un compito molto scomodo, confessa l'autore del libro, giacché impone un ripensamento di nozioni come quella di qualità; spinge a decriptare l'esercizio della facoltà creativa; invita ad essere selettivi e responsabili nel formulare giudizi sui fenomeni artistici; nondimeno sfalda la rassicurante fiducia che le opere d'arte siano tutte suscettibili di esegesi infinite. La mappa che traccia la ricerca dell'inizio conduce a riconoscere l'immanenza dell'infinito nel finito, porta a far emergere il primato della componente immateriale e mira altresì a rilevare l'indipendenza dello status ontologico di ciascuna opera, "quasi fossero delle eternità localizzate."

Questo perché rispondono all’impulso prima umano che artistico di andare sempre oltre la finitudine dell’attualità del presente e della fisicità delle cose per rivivere sia l’ignoto che la libertà dell’inizio assicura alla sua esistenza.

I capitoli del libro costituiscono una accurata e significativa casistica degli inizi, differenziata sia per tipologie di opere d’arte, sia per inventiva personale di ciascun artista, sia per condizioni storiche e diversità dei contesti culturali, ancor più segnatamente anche per le intenzioni poietiche proprie a una specifica prassi artistica che si affida a eventi più o meno casuali, piuttosto che a fortunati

incontri con oggetti non cercati ma trovati, come nel caso della bella analisi che l'autore conduce sull'opera di Picasso *Tête de taureau*. In ragione delle sue spiccate facoltà immaginative l'artista vede in una cosa un'altra: una sella e un manubrio di bicicletta alienati dalla loro funzione originaria e ricomposti in un assetto fino ad allora ignoto danno vita alla scultura della "Testa di toro", del 1942. In questo caso l'atto poietico produttivo dell'opera è tutto ascrivibile alla sola facoltà percettiva, chiaramente descritta dallo stesso autore: "Avevo notato in un angolo un manubrio e una sella di bicicletta deposti in modo tale che assomigliavano a una testa di toro." Si tratta cioè di un'opera acheropita, non prodotta dalle mani dell'artista ma dal caso, dall'incontro fortuito con qualcosa che non è prodotta dalla natura, né dalla cultura: "essa sorge nel e dal nulla e conferma il principio cardine della poetica picassiana, secondo la quale in arte è importante trovare e non cercare."

La scultura di Picasso fornisce un chiaro esempio di quanto sia sottile il confine tra ciò che è dato e ciò che è creato, tra ciò che separa e distingue l'arte dalla non-arte, in più attesta che un nuovo inizio può essere anche un (ri)cominciamento, dal momento che ogni opera è sempre coinvolta in un tempo ciclico in cui il prima e il dopo, l'essere e il non essere sono soggetti a continue inversioni, invenzioni e ridefinizioni. Il passaggio dalla *Tête de taureau* di Picasso al *ready-made* di Marcel Duchamp è immediato oltre che obbligato: se la prima implica un passaggio dal dato al creato il secondo non implica alcuna modifica dell'oggetto. In entrambi i casi si verifica la comparsa *ex nihilo* dell'idea nella sua incarnazione in oggetti elevati ad opera d'arte. Il nuovo inizio a cui dà luogo il ready-made di Duchamp dà modo di far emergere l'*infra-mince*, concetto chiave della sua poetica, identificabile nell'impercettibile infra-sottile differenza che sussiste tra due oggetti di produzione di massa usciti dallo stesso stampo, una ulteriore invisibile dimensione che sottilmente è già presente nelle cose tridimensionali della vita quotidiana.



Il caso più sorprendente di ex nihilo l’autore del saggio lo riscontra nell’avvento dell’opera di Andy Warhol, a conferma del fatto che il passaggio nel e dal nulla della creazione artistica può comparire e mutare in autori e contesti anche molto

distanti tra loro. Nel caso di Warhol siamo in presenza di un autore che invalida l’assunto portante del saggio, come rileva lo stesso Guercio, perché le sue convinzioni poetiche portano ad abiurare proprio l’unicità e l’originalità dell’opera d’arte. Eppure, per l’autore del saggio, il lavoro *Coca-Cola*, del 1962, è candidale al titolo di capolavoro dell’epoca della creatività generica, altamente emblematica del proprio tempo storico-artistico, anche se è la negazione delle nozioni di qualità, di assertività e di rottura che declassano il pensiero del cominciamento come insussistente. Tuttavia la sua idea di arte introduce una svolta epocale nella produzione artistica proprio in quanto finalizzata a privilegiare il generico a scapito dell’unico, per esaltare la ripetizione e la copia Warhol rappresenta il propugnatore di un’opera d’arte meccanizzata e impersonale oggetto di una produzione “senza fine” e “senza inizio”. Per Guercio Warhol marca una discontinuità di cruciale importanza nella storia dell’arte del Novecento dando il via a un nuovo inizio in cui “non è l’essere a diventare “non” non essere, bensì quest’ultimo a emergere come un *nihil* abissale, eppure oggetto di innumerevoli manifestazioni.” La sua maestria consisterebbe proprio nel fatto che muove un attacco all’idea di *ex nihilo* artistico, negando l’ipotesi di forme e di linguaggi vivi e inattesi e la stessa eventualità di salti e rotture nel e dal nulla, contrapponendo la riproduzione alla creazione.

Paul_Cezanne,_A_Modern_Olympia,_c._1873-1874.jpg

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