

N. 434

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università "Insubria", Varese)
e *Luca Taddio* (Università degli Studi di Udine)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*),
Claudio Bonvecchio (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*),
Mauro Carbone (*Université Jean-Moulin, Lyon 3*), Antonio De
Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*), Morris L. Ghezzi
(*Università degli Studi di Milano*), Giuseppe Di Giacomo (*Università
di Roma La Sapienza*), Giovanni Invitto (Università degli Studi
di Lecce), Micaela Latini (Università degli Studi di Cassino), Enrica
Lisciani-Petrini (*Università degli Studi di Salerno*), Luca Marchetti
(*Università Sapienza di Roma*), Antonio Panaino (*Università degli
Studi di Bologna, sede di Ravenna*), Paolo Peticari (*Università de-
gli Studi di Bergamo*), Susan Petrilli (*Università degli Studi di Bari*),
Augusto Ponzio (*Università degli Studi di Bari*), Luca Taddio (*Univer-
sità degli Studi di Udine*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia
Antipolis*), Tommaso Tuppini (Università degli Studi di Verona), Antonio
Valentini (*Università di Roma La Sapienza*), Jean-Jacques Wunem-
burger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)



L'ESTETICA E LE ARTI

Studi in onore di Giuseppe Di Giacomo

a cura di

Luca Marchetti

 **MIMESIS**

Volume pubblicato con il contributo dell'Università di Roma Sapienza (Progetto di Ricerca di Università 2014, Dipartimento di Filosofia)

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Filosofie* n. 434
Isbn: 9788857536200

© 2016 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone +39 02 24861657 / 24416383



TIZIANA ANDINA

UNA DEFINIZIONE DI CONTEMPORANEO

Che cos'è, e cosa vuol dire “contemporaneo”? Credo che molti degli interessi teorici di Giuseppe Di Giacomo siano di fatto ruotati attorno a queste due domande che Di Giacomo ha affrontato utilizzando in modo innovativo quanto è stato prodotto dall'estetica e dall'arte del Novecento,¹ per poi addivenire a una posizione originale.

Vorrei contribuire a questa riflessione portando la domanda sul versante della definizione che mi pare sempre un punto di partenza utile per avviare l'analisi: come possiamo definire il concetto di contemporaneo?

Il problema posto dalla definizione non è soltanto una questione filosofica importante e sottile. Piuttosto, comprendere un poco meglio la nozione di “contemporaneo”, provare a chiarirla – posto che il nostro obiettivo non sia l'elaborazione di una definizione in termini di condizioni necessarie e sufficienti – rientra tra i lavori preliminari e necessari per poterne parlare con cognizione di causa.

Per rispondere alla domanda concettuale, ovvero alla domanda relativa al “che cos'è”, che cosa intendiamo quando ci riferiamo, in diversi modi, all'idea di contemporaneo, possiamo forse incominciare a operare una distinzione metodologica. Possiamo cioè provare a delineare il concetto identificando prima di tutto quali sono quei concetti con i quali il contemporaneo condivide alcune, ma non tutte le proprietà. Dunque identifichiamo quei concetti che sono simili, ma non identici al concetto di contemporaneo e lo faremo partendo dal concetto così come è generalmente enunciato dal senso comune, che definisce contemporaneo come “chi vive e opera nell'età presente”, oppure, anche, come ciò “che accade e vive nello stesso tempo, che appartiene alla medesima età”.

1 Per ricordare soltanto i lavori più recenti: G. Di Giacomo, *Malevič. Pittura e filosofia dall'astrattismo al minimalismo*, Carocci, Roma 2014; Id., *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015.



Essere dunque contemporanei con qualcosa o con qualcuno equivale, in linea di massima, a occupare la medesima dimensione temporale, qualunque cosa questo voglia dire. In altre parole, significa condividere un certo spazio temporale, il che, di nuovo, può essere interpretato in due direzioni parzialmente diverse: significa, ed è l'accezione probabilmente più scontata, che *x* e *y* vivono in un certo periodo di tempo, oppure significa che *x* e *y* condividono "qualcosa" che caratterizza, ovvero qualche proprietà che definisce in maniera specifica un certo tratto temporale, e più precisamente una certa età.

È dunque perciò evidente che due persone, oppure una persona e un accadimento, oppure due accadimenti quando sono detti contemporanei si suppone che condividano prima di tutta una dimensione temporale, il loro presente.

Volendo dunque procedere distinguendo il contemporaneo da ciò che è simile, dobbiamo porlo in relazione con le altre due dimensioni temporali che conosciamo, il passato e il futuro. Riferirsi al "contemporaneo", per il senso comune, significa riferirsi a qualcosa che non collochiamo né nel passato né nel futuro e che tuttavia non è nemmeno semplicemente presente. Quando dunque ci riferiamo alla contemporaneità significa che ci stiamo riferendo – almeno in termini generali – a quella sfera piuttosto vaga, la cui vaghezza, precisiamolo, è necessaria al concetto e che identifichiamo, almeno in prima approssimazione, con il tempo presente, senza tuttavia ridurlo completamente al presente. Dal punto di vista filosofico, la vera scommessa è cercare di individuare i confini, se esistono, del perimetro del contemporaneo che, intuitivamente, paiono chiari, e che poi però sono difficili da catturare con precisione. Inoltre, è parimenti interessante cercare di individuare che cosa effettivamente distingue il contemporaneo dal presente, ovvero che cosa è quel di più che fa sì che il secondo non si riduca al primo. Giova a questo proposito ricordare l'argomento di Agostino:

Che cos'è dunque il tempo? Quando nessuno me lo chiede, lo so; ma se qualcuno me lo chiede e voglio spiegarglielo, non lo so. Tuttavia affermo con sicurezza di sapere che, se nulla passasse, non vi sarebbe un tempo passato; se nulla si approssimasse non vi sarebbe un tempo futuro se non vi fosse nulla, non vi sarebbe il tempo presente. Ma di quei due tempi, passato e futuro, che senso ha dire che esistono, se il passato non è più e il futuro non è ancora? E in quanto al presente, se fosse sempre presente e non si trasformasse nel passato, non sarebbe tempo, ma eternità [...] Questo però è chiaro ed evidente: tre sono i tempi, il passato, il presente, il futuro; ma forse si potrebbe propriamente dire: tre sono i tempi, il presente del passato, il presente del presente, il presente del

futuro. Infatti questi tre tempi sono in qualche modo nell'animo, né vedo che abbiano altrove realtà: *il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visione diretta, il presente del futuro l'attesa* [...] Il tempo non mi pare dunque altro che una estensione (*distensio*), e sarebbe strano che non fosse estensione dell'animo stesso.²

La riflessione di Agostino ha l'obiettivo di cogliere, riducendola all'essenziale, la struttura metafisica del tempo. La temporalità può essere divisa in tre fasi diverse, con ciascuna delle quali ci relazioniamo in modi diversi. Sicché, tre sono i tempi. Il passato, il presente, il futuro — ovvero, il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro. Quello che sembra un gioco di parole, rivela in realtà una concettualizzazione chiara e attenta, svolta attorno ad alcuni elementi significativi. Anzitutto il soggetto, che per Agostino è più propriamente un'anima, la quale, posta in un momento del tempo, percepisce se stessa e il mondo (il presente) e poi si protende all'indietro, verso ciò che è già stato (il passato) e in avanti, verso cioè che ancora non è ma potrebbe essere (il futuro).

E, allora, la protensione verso ciò che è già stato, ovvero, il presente del passato è la *memoria*, ciò che non è più e che torna a prendere un qualche corpo nella mente di colui il quale si protende verso la cosa ricordata. Il presente del presente è *la visione diretta*, ovvero la percezione del mondo che ci è intorno e che apprendiamo attraverso gli organi di senso. Infine, il presente del futuro è *l'attesa*; ovvero una sorta di sospensione emotiva che in qualche modo sospende a livello individuale la percezione del flusso temporale normalmente percepito dall'anima, *distensio*, per utilizzare il termine di Agostino.

In altre parole, se il contemporaneo è ciò “che accade e vive nello stesso tempo, che appartiene alla medesima età”, ovvero e con una qualche approssimazione, il presente, e il presente è visione diretta di ciò che ci circonda, *allora* il contemporaneo è in prima battuta la visione diretta del mondo. Il che significa che la visione diretta della realtà è una condizione necessaria, ma non sufficiente.

Nella elaborazione dell'argomento, Agostino utilizza la categoria di “presente” secondo una accezione piuttosto particolare: esso è essenzialmente *visione diretta*, e un presente così inteso costituisce di fatto una categoria sopraordinata rispetto a quella di contemporaneo. La visione diretta, infatti, include tutto, ovvero tutto ciò che rientra nell'ambito della

2 Agostino, *Confessiones*, in *Opera omnia*, Nuova Biblioteca Agostiniana, Città Nuova Editrice, Roma 1965ss, XI, pp. 14, 17: 20, 26; 33.

percezione visiva umana e tutto ciò che può essere visto in t , ove per t si intenda un certo momento della *distensio* temporale.

Il presente è dunque una classe nella quale non esistono distinzioni: se volessimo paragonarlo a un libro – il taccuino di appunti del Cronista Ideale di cui parla Arthur Danto nella *Filosofia Analitica della Storia*³ – sarebbe un libro che include la descrizione di tutto ciò che accade, trascritto nel taccuino nell'esatto istante in cui accade. Il senso comune in genere considera il presente come qualcosa la cui esistenza si estende nel tempo e ritiene, a completamento del modello, che ciò che smette di essere nel presente finisca nel passato, ovvero in una dimensione che è immaginata, in modi un po' grezzi, come una sorta di contenitore fantastico, in cui si deposita ciò che ha smesso di esistere, ma che pure conserva una qualche forma di esistenza, per esempio nella memoria. Immaginiamo allora, seguendo il senso comune, che il passato sia un contenitore in cui trovano posto, esattamente nell'ordine in cui sono accaduti, tutti gli eventi, così come sono accaduti. Il contenitore si modificherà in una sola parte, quella rivolta al futuro, e questo perché gli avvenimenti si "depositano", evento su evento, strato temporale su strato temporale, entrando nel contenitore non appena diventano passati, dunque appena modificano la loro proprietà temporale. Dal lato del futuro, dunque, il contenitore è destinato a una crescita continua e progressiva, dal momento che gli eventi che entrano nel contenitore aumenteranno indeterminatamente a meno, è ovvio, che la storia prima o poi non s'arresti. Consideriamo pertanto un evento e che, appena concluso, entra nel contenitore in un istante temporale t . Per ipotesi, l'ingresso dell'evento nel contenitore – e dunque nel passato – determina l'immutabilità dell'evento, per questo lo consideriamo concluso. Tutto ciò che potrà ancora accadere in e , dopo il suo ingresso nel contenitore, è che esso sprofondi in un passato ulteriore, abitando una dimensione ancora più remota rispetto a quella presente.

In effetti, però, e precipiterà nel passato non da solo, ma insieme a una serie di altri eventi che hanno intrattenuto una qualche relazione con e . È da supporre, dunque, che l'insieme formato da e e da questi altri eventi comporrà una classe esclusiva. Il modello ingenuo, tuttavia, presenta delle criticità la cui comprensione ha una qualche utilità per meglio mettere a fuoco il concetto di contemporaneo. In effetti, se seguiamo fino in fondo il ragionamento, dobbiamo ammettere che il modello di cui si serve in genere il senso comune presenta dei problemi, nel senso che supposto che e sia

3 Cfr. A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, London 1965, tr. it. *Filosofia analitica della storia*, Il Mulino, Bologna 1971.

completamente terminato e dunque che esso sia effettivamente entrato nel passato, può darsi il caso che l'evento contemporaneo e_i vi sarà entrato solo parzialmente dovendo in parte ancora essere.

La questione metafisica presenta dei risvolti interessanti supponendo di dover distinguere ciò che è nel presente, e dunque rientra in ciò che definiremmo contemporaneo, da ciò che oramai fa parte del passato. Se per l'appunto esistesse un Cronista Ideale, ovvero una persona che per ipotesi possiede una conoscenza perfetta di tutto ciò che avviene, nell'esatto istante in cui avviene, e fosse in grado di prenderne nota, sapremmo che quel Cronista Ideale, potendo lavorare e prendere appunti di tutto in maniera perfetta, sarebbe in grado di comporre una perfetta cronaca, che contiene la relazione quanto più dettagliata e perfetta in merito a tutto ciò che è avvenuto, nell'esatto modo in cui è avvenuto. Ora, la considerazione interessante che è suggerita da un modello che mostra questa struttura riguarda l'idea che, effettivamente, questo tipo di relazione con il tempo – nel caso del Cronista Ideale il tempo è il presente – è in qualche modo ineffettiva, nel senso che è, alla fine, inutile. Un modello di conoscenza della storia che non implichi una qualche strutturazione del flusso del tempo, ovvero che non miri in qualche misura a organizzare assiologicamente e cognitivamente gli eventi che compongono la temporalità non è effettivamente conoscenza di quella parte di temporalità, ma una mera osservazione dello scorrere del tempo. Posto che il tempo non sia visibile in altro modo se non attraverso i suoi effetti, a quegli effetti, affinché abbiano un significato pieno, bisognerà dare un ordine e intrecciarli secondo una qualche relazione.

Il modello di temporalità proposto dal senso comune ha due implicazioni: in primo luogo pone tutto ciò che avviene in t sullo stesso piano. Non esiste, cioè, in questo modello una organizzazione assiologica e normativa del percepito. Quale che sia la prospettiva in cui ci poniamo, sia essa quella dello storico, del filosofo oppure dello scienziato, è abbastanza evidente che ciò che in generale è importante non è solo il flusso, bensì piuttosto il modo in cui diamo conto del flusso percettivo, dunque l'organizzazione semantica, normativa e assiologica di quel flusso. Questo significa che un conto è percepire x , altro conto è organizzare quella percezione o, più verosimilmente, le percezioni che si danno in x , secondo una gerarchia di senso e di valore. Questa è appunto la questione importante quando abbiamo a che fare in vario modo con il contemporaneo.

Quando ci occupiamo del contemporaneo come dimensione euristica ci dobbiamo misurare non tanto con la percezione di x – con quanto avviene in un certo momento storico, ovvero in una certa epoca – ma, appunto, con la sua organizzazione semantica e con l'attribuzione di significato e di va-

lore a quanto abbiamo percepito. In una parola, s'impone la necessità di scegliere, tra le diverse componenti della nostra percezione in t, quali sono quelli a cui conferire valore e, tra le percezioni dotate di valore, s'impone la necessità di organizzarle ulteriormente in modi che non sono mai neutri, ma che invece risultano connotati dal soggetto.

Questa intuizione non sembra d'altra parte andare d'accordo con un'altra intuizione fondamentale, secondo la quale il contemporaneo non è storicizzabile. Non sarà cioè un vero e proprio giudizio storico a consigliarci su quale debba essere la direzione che dobbiamo prendere nel determinare l'attribuzione di significato e di senso. La formazione del giudizio storico non ha a che vedere solo con il passato, ovvero con il presente del passato, per rifarci alla terminologia agostiniana, ma ha a che fare costitutivamente con il futuro. Una dimensione del futuro che, però, non è quella agostiniana della attesa, bensì quella illustrata dal Cronista Ideale dell'esempio di Danto: ovvero, della interpretazione del passato sulla base della storia degli effetti che il passato ha avuto dal punto di vista del futuro.

Ogni giudizio che abbia una pretesa storica è frutto di una integrazione: in altre parole, è frutto della valutazione di un qualcosa (poniamo si tratti di un fatto) che ha avuto luogo nel passato, insieme alle conseguenze o, per così dire, alla storia degli effetti che quel qualcosa ha provocato. In questo senso il giudizio storico si può formulare soltanto tenendo in considerazione anche la storia degli effetti di ciò che andiamo giudicando. Ora è chiaro che questo non è consentito al contemporaneo che, di fatto, non ha a disposizione nessuna storia degli effetti per strutturarsi sotto il profilo della disposizione assiologica.

In altre parole, il giudizio storico implica una visione del mondo *dal futuro* che è assolutamente preclusa al presente agostiniano e alla dimensione contemporanea. Questo significa che il contemporaneo non può essere interessato dalla sfera del giudizio, mentre è interessato dalla sfera della intuizione, dal momento che è attraverso un atto di intuizione che organizziamo la primissima gerarchizzazione assiologica di cui dicevamo poco sopra. Vorrei però provare a spiegarmi attraverso un esempio che ormai fa parte di un pezzo della storia della filosofia dell'arte del Novecento. La vicenda che racconterò, quando è occorsa, ha esemplificato benissimo cosa significa organizzare la visione diretta di cui parlava Agostino per darle una struttura assiologica piuttosto che semplicemente cronachistica. E mostra bene, a mio parere, come soltanto avendo la capacità di strutturare in quel modo la visione del presente è possibile offrire una lettura del contemporaneo che trascenda l'enumerazione cronachistica di quanto accade.

Era il 1964 e New York City oramai andava affermando come la nuova capitale nell'ambito delle arti visive: a partire dagli anni Trenta del Novecento, e in concomitanza con la drammatica situazione che si andava determinando in Europa per via dell'insorgere dei fascismi, gli Stati Uniti cominciarono ad assumere un ruolo di primo piano nel panorama culturale mondiale, consci del fatto che il predominio politico è infinitamente più efficace qualora sia affiancato da quello culturale.

In quella fase, numerosi intellettuali europei emigrano negli Stati Uniti e tra questi vanno senz'altro annoverati i surrealisti. I pittori americani entrano così in contatto con artisti quali Breton, Matta, Ernst e Mirò. La grande mostra che si tenne nel 1936 a New York rappresenta la visione plastica di ciò che andava accadendo. Tre anni dopo, siamo nel 1939, il MoMA presenta *Guernica*, il capolavoro di Pablo Picasso e pochi anni più tardi nasce la galleria di Peggy Guggenheim, "Art of This Century". In questo contesto si afferma un gruppo di artisti che segnerà la direzione dell'arte contemporanea: si tratta degli artisti che sono stati raccolti sotto l'etichetta dell'Espressionismo Astratto: Rothko, Pollock, De Kooning e Franz Kline.

In questo clima artistico e culturale, in un contesto in cui l'arte era interessata da un importante sforzo di matrice intellettualistica, la Pop Art, che ebbe una delle manifestazioni forse più significative nella mostra di alcuni lavori di Andy Warhol alla Stable Gallery di New York, sembrò prendere una direzione radicalmente diversa. In realtà, l'Espressionismo Astratto e il Pop di Warhol costituivano gli opposti lati di un'unica ricerca artistica.

La mostra alla Stable Gallery, del 1964, sarebbe entrata a far parte dei libri di storia dell'arte: c'è da scommettere che coloro i quali ebbero l'occasione e la fortuna di visitarla – e il filosofo americano Arthur Danto fu tra questi – ne ricevettero un'impressione di straniamento, probabilmente di confusione. Andy Warhol aveva esposto, tra le altre opere, una scultura, *Brillo Box*, che sarebbe diventata una icona del Ventesimo secolo: restituiva le sembianze di una scatola, un oggetto popolare, diffusissimo nei supermercati del nord America. Le cronache di allora raccontano che Warhol aveva impalato le *Brillo Box* una sull'altra, ammucchiandole in modo accorto all'interno della galleria. Si tratta, come è noto, di sculture che assomigliano moltissimo a scatole di detersivo. Tradizionalmente, quel tipo di soggetto artistico non apparteneva al novero di quelli prescelti dal mondo dell'arte, che, d'altra parte, teorizzava piuttosto l'esistenza di una differenza ontologica assoluta tra la vita quotidiana e i suoi oggetti da una parte, e gli oggetti prodotti dall'arte dall'altra. In questo senso, Walter Benja-

min aveva parlato di “aura” per marcare la distinzione tra il mondo delle cose ordinarie e la realtà dell’arte.

Quando visitò la mostra alla Stable Gallery, Danto seppe intuire che Andy Warhol e prima di lui Duchamp e gli artisti dell’Espressionismo Astratto, stavano cambiando il corso dell’arte, aprendola a nuove possibilità. Fu cioè capace di intuire che la filosofia, in quel preciso momento, doveva occuparsi di rispondere alla domanda che la contemporaneità artistica stava ponendo, ovvero “che cos’è l’arte dal punto di vista della metafisica?”.

Uno dei modi per organizzare la riflessione filosofica, in quel momento, e dunque per provare ad articolare una risposta, consisteva nell’individuare i confini della domanda, sottraendola ai rumori di fondo sollevati del mondo da cui proveniva. Per fare questo, Danto dovette seguire un’intuizione – quella che gli suggeriva che qualcosa di rilevante stava accadendo nel mondo dell’arte in quello scorcio finale di secolo –, svolgerla, costruendo buoni argomenti filosofici per supportarla, e formulare giudizi critici per illustrarla. Fu un lavoro che lo impegnò per oltre trent’anni.

Oltre a porre la domanda filosofica nei termini più propri e corretti Danto seppe in effetti anche trovare l’eroe della sua narrazione, l’artista che avrebbe segnato in modo indelebile il Novecento, essendone, insieme, l’espressione delle dinamiche più profonde e uno dei simboli, Andy Warhol. Warhol amava il denaro e amava l’arte, forse anche perché la considerava un buon mezzo per fare denaro. Aveva avuto una intuizione precisa, ovvero che le forme tradizionali dell’arte erano diventate inadeguate per esprimere il senso e il significato profondo del Novecento. La sua idea era che una comune sedia riuscisse a dire qualcosa sul mondo in modi più efficaci di quanto non riuscisse a fare un dipinto tradizionale anche buono. Perciò si mise a costruire e a far costruire opere che assomigliavano piuttosto a oggetti ordinari che a dipinti straordinari. Il risultato fu la creazione di oggetti straordinari per i quali occorre un po’ di tempo affinché le persone li riconoscessero come opere d’arte. Quelle opere, in effetti, proprio per come erano state realizzate, oltre che per ciò che significano, rappresentano il Novecento in modi talmente originali da finire per diventarne il simbolo.

In buona sostanza, all’origine della filosofia dell’arte dantiana c’è stata certamente una intuizione che gli ha permesso di strutturare il suo presente, la sua visione del contemporaneo secondo una assiologia precisa; in seguito, la formulazione di buoni argomenti ha consentito a Danto di rendere quella narrazione solida e condivisibile. In fondo solo una particolare intuizione, qualcosa affine all’intuizione che muove un buon artista, poteva ve-

dere in un oggetto molto simile a una scatola di detersivo e che, oltretutto, richiamava espressamente proprio quell'idea – la *Brillo Box* – non solo un'opera d'arte, ma una delle opere che avrebbero fatto la storia del Novecento.

Credo che avere sensibilità per la dimensione contemporanea significhi proprio questo: sapere costruire una narrazione e una assiologia per il proprio tempo, assumendosi la responsabilità di sottrarre alcuni fatti al flusso in cui tutto è presente e, soprattutto, in cui tutto appare allo stesso modo, pur non avendo a disposizione la storia degli effetti di cui si servono gli storici per orientare il loro sapere. Sono necessari molta sensibilità, molto talento e altrettanta intelligenza per essere capaci di questo.

Bibliografia

- Agostino, *Confessioni*, in *Opera omnia*, Nuova Biblioteca Agostiniana, Città Nuova Editrice, Roma 1965.
- Danto A., *Analytical Philosophy of History* (1965), Cambridge University Press, tr. it. *Filosofia analitica della storia*, Il Mulino, Bologna 1971.
- Di Giacomo G., *Malevič. Pittura e filosofia dall'astrattismo al minimalismo*, Carocci, Roma 2014.
- Id., *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015.