



© Angelo Gambella 2017-24 – già © Drengo srl 2002-2017 - Proprietà letteraria riservata
Periodico telematico a carattere tecnico scientifico professionale
Registrazione Tribunale di Roma autorizzazione n. 684/2002 del 10.12.2002
Direttore responsabile: Roberta Fidanzia
ISSN: 1721-0216
Rivista con Comitato scientifico internazionale e referaggio anonimo (peer review)

STORIADEL MONDO



Periodico telematico di Storia e Scienze Umane
<http://www.storiadelmondo.com>
Numero 98 (2024)

[Editoria.org](http://www.editoria.org)

in collaborazione con

Medioevo
Italiano
Project

Associazione Medioevo Italiano
<http://www.medioevoitaliano.it/>



Società Internazionale per lo Studio dell'Adriatico nell'Età Medievale
<http://www.sisaem.it/>

© Angelo Gambella 2017-24 – già © Drengo srl 2002-2017 - Proprietà letteraria riservata

Periodico telematico a carattere tecnico scientifico professionale

Registrazione Tribunale di Roma autorizzazione n. 684/2002 del 10.12.2002

Direttore responsabile: Roberta Fidanzia

ISSN: 1721-0216

Rivista con Comitato scientifico internazionale e referaggio anonimo (peer review)

Sofia Araia

L'arte, la scienza e il contatto con la realtà

A prima vista, il problema dei rapporti fra arte e scienza sembrerebbe richiedere una risposta negativa. Pur concesso il più ampio spazio possibile alla fantasia, all'inventività e alle capacità intuitive del ricercatore – tratti, questi, che senza dubbio avvicinano la scienza all'arte - resta il fatto che qualsiasi ipotesi o modello scientifico richiede una verifica, un confronto con la realtà esterna. Un modello scientifico potrà essere bello e intimamente coerente quanto si vuole, ma poi è solo la verifica empirica che decide della sua validità, della sua verità o falsità. Noi possiamo ammirare ancora oggi la bellezza delle tavole astronomiche e dei diagrammi di Tolomeo – ora visibili a tutti grazie ad Internet – ma sappiamo che essi non hanno alcun rapporto con la realtà dei moti planetari. In sostanza, come già osservava Hume, il giudizio etico o estetico, diversamente dal giudizio sulle questioni di fatto (fisica, astronomia) non ha un riscontro oggettivo. È stato possibile scegliere fra sistema tolemaico e copernicano, ma quando il sentimento investe gli oggetti un *feeling* vale l'altro, e sono tutti sullo stesso piano. Questi temi sono ripresi dallo stesso Hume nel saggio *The Standard of Taste*.

Esiste – scrive Hume - una enorme varietà di inclinazioni fra gli uomini, e inoltre anche chi sostiene un principio irremovibile ha cambiato o cambierà idea nel corso della propria vita. Il principio della *relatività* è l'unico certo: nulla è buono o bello in sé, ma tanto le sensazioni corporee quanto i giudizi morali o estetici dipendono dalla costituzione, dallo stato momentaneo e dalle inclinazioni di ciascuno (come dimostrano i *tropi* scettici). Le qualità che troviamo negli oggetti non sono negli oggetti stessi, ma nella mente. I pensatori superficiali sostengono che esiste un sentire comune, ma in realtà esiste fra gli uomini una grande diversità di *feelings*. Non certo a caso vediamo che i giudizi etici o di gusto mutano senza che muti l'oggetto in esame. Le qualità gradevoli o sgradevoli non risiedono nell'oggetto, ma nel sentimento, e l'oggetto di per sé non decide a favore di nessuno (Hume fa il paragone con le qualità *secondarie* dei corpi). Il valore degli oggetti risiede nelle nostre passioni, e nelle passioni risiede la differenza fra uomo e uomo. E anche se la filosofia consiglia di moderare le passioni (*metriopatheia*), non tutti gli uomini sono in grado di ascoltare tale consiglio.

Un secondo carattere che allontana l'arte dalla scienza – anche se limitatamente alle opere letterarie – è la sua profonda *intraducibilità*. Il linguaggio con cui è scritta un'opera letteraria, ad es. le *Baccanti* o la *Divina Commedia*, fa tutt'uno con l'opera stessa, e qualsiasi traduzione restituirà il mero valore semiotico o comunicativo di un testo, cioè il messaggio in esso contenuto, non il suo senso più profondo e i segni intraducibili del periodo storico di cui è espressione (ciò che Cesare Brandi, con una locuzione che veramente non ha avuto molto successo, chiamava *astanza*). Nessuno può credere che il fiorentino del '300 sia un *optional* rispetto alla *Divina Commedia*, e che la sua traduzione nell'inglese di oggi, ad es., possa sortire gli stessi effetti estetici o restituirci il vero Dante.

Inversamente, la traducibilità è un tratto caratteristico – e indispensabile – delle opere scientifiche, ciò che permette la comunicazione tra gli scienziati e la diffusione e fruibilità delle

scoperte, che svelano i segreti della natura, da parte di un pubblico vastissimo, anche se parla lingue diverse. Questo equivale a dire che i segni con cui è scritto un lavoro scientifico possono essere sostituiti con altri dello stesso significato, senza perdere nulla. Invece i segni con cui è costruita un'opera letteraria non conoscono segni sostitutivi corrispondenti, se non del contenuto comunicativo della stessa, che è l'aspetto meno interessante, e indifferente rispetto al valore artistico. In altri termini, traducendo un'opera di scienza si perde il meno per avere il più, mentre traducendo un'opera letteraria si perde il più per avere il meno.

La non traducibilità del testo letterario si ripresenta anche quando da una novella o da un romanzo si ricava un film (o un fumetto). I personaggi letterari, quando vengono rivestiti di carne in un film o in un disegno, non corrispondono mai a come li avevamo immaginati, e in genere il risultato dell'operazione delude le aspettative. Nessuna Natascia cinematografica e nessun principe Andrea visto al cinema saranno mai quelli di *Guerra e pace* di Tolstoj. Questo non vuol dire che il film sia sbagliato o non si debba fare: vuol dire che è inutile giudicare il film partendo dal romanzo, o viceversa, perché si tratta di due universi che non comunicano, e vanno quindi giudicati con criteri estetici differenti.

E tuttavia sorge il dubbio che una risposta negativa al problema dei rapporti fra arte e scienza potrebbe essere forse troppo precipitosa. Siamo poi così certi che una qualche forma di verifica non interessi anche l'arte, e che l'arte non abbia alcun rapporto con la realtà esterna? Ovvero che la realtà esterna fornisca alcuni criteri di oggettività, alla quale nemmeno l'arte può sottrarsi?

Che l'arte avesse a che fare con la realtà, vale a dire che in qualche modo la rispecchiasse, era una convinzione delle poetiche classiche, e, in età moderna, delle poetiche cinquecentesche e successivamente di tutte le moderne teorie del realismo, dal naturalismo di Zola al realismo critico di Lukács. L'idea della totale indipendenza dell'artista dalla realtà nasce invece in età barocca, viene sviluppata soprattutto dal romanticismo, e costituisce ancora oggi, probabilmente, l'opinione comune in proposito. Per sintetizzare in una formula tale contrasto di vedute, Merry Abrams ha usato una felice metafora, quella dello specchio e della lampada. Le due vedute, da questa ottica, sembrerebbero inconciliabili, ma anche in questo caso, forse, la verità potrebbe stare nel mezzo. L'artista, in altri termini, potrebbe essere per alcuni aspetti uno specchio che riflette la realtà e per un altro una lampada che vive di luce propria. Ed è esattamente tale ipotesi che vorrei qui sviluppare.

Una prima considerazione, banale se volete, è che l'artista è un uomo del suo tempo, e ne subisce i condizionamenti. Oltre alle idee ricevute, al costume, alla moda del momento, che difficilmente potrebbe non seguire, egli è spesso legato ai suoi committenti, che decidono di cosa egli si debba occupare e quali temi egli debba trattare. I fedeli di Mithra commissionavano all'artista – pittore o scultore che fosse – sempre la solita scena, il dio che uccide il toro. I cristiani, da parte loro, commissionavano sempre il Cristo in croce o la Madonna col bambino. L'artista, naturalmente, interpretava il tema a modo suo, ma il tema stesso, d'altra parte, gli imponeva dei limiti precisi entro cui operare.

In secondo luogo, l'artista opera con elementi materiali: marmo, stoffe, tele, colori, suoni, luci. Le parole stesse, sotto questo profilo, sono un elemento materiale, o comunque un elemento già dato, che si impone all'artista con le sue regole grammaticali, sintattiche ecc., da cui è difficile derogare. Questo elemento materiale, come osserva Cassirer in un importante passo del *Saggio sull'uomo*, nella filosofia di Croce e dei suoi discepoli era stato completamente trascurato. Ma in realtà per un grande pittore, per un grande musicista o per un grande letterato le linee, i ritmi e le parole non sono semplici parti di un apparato tecnico, bensì momenti necessari dello stesso processo produttivo. Le stesse parole, la stessa lingua da lui usata è materia, e tale materia

condiziona spesso pesantemente le capacità espressive dell'artista. In un saggio che resta ancora oggi una stella polare nella ricerca estetica, *Il Laocoonte*, Lessing ha dimostrato in modo inoppugnabile cosa possono e non possono esprimere, nei loro modi specifici, la poesia e la pittura, e questa è già una prima importante forma di verifica, di contatto con una realtà, uno stato di fatto a lui esterno da parte dell'artista.

Nel cap. XVI del *Laocoonte*, Lessing espone preliminarmente una dottrina dei segni. La pittura usa come segni figure e colori nello spazio, la poesia suoni articolati nel tempo. Ora, segni ordinati l'uno accanto all'altro posso esprimere solo oggetti che esistono l'uno a fianco all'altro, mentre segni che si susseguono possono esprimere solo oggetti che si susseguono. Il primo tipo di segni designa i corpi, mentre il secondo le azioni. Ne consegue che corpi e azioni sono, rispettivamente, oggetto delle arti figurative e della letteratura. Un importante corollario è che la poesia può descrivere corpi, ma solo mediante azioni, mentre la pittura può descrivere azioni, ma solo mediante corpi. Questo limita fortemente, come si capisce, la capacità della poesia di descrivere esaustivamente i corpi, e della pittura di descrivere esaustivamente le azioni. La descrizione più accurata di un personaggio, nel primo caso, non ci darà mai quello che ci dà la sua conoscenza diretta, quale si ricava da un dipinto, da una statua o da un film. Inversamente, le arti figurative non esprimono chiaramente azioni, e ancora oggi, ad es., non sappiamo cosa significhi realmente il gesto di Mithra che uccide il toro, perché non abbiamo testi letterari che ce lo illustrino, e, a riprova, non sapremmo cosa significa il Cristo in croce e la Madonna col bambino se non fossero i Vangeli a spiegarcelo.

Problemi analoghi hanno oggi gli artisti che operano con la luce, fotografi o cineasti. È la luce a decidere se un individuo è più o meno fotogenico, e sappiamo tutti che spesso, paradossalmente, persone o ambienti che nella realtà appaiono brutti, nella fotografia o nel cinema vengono meglio di persone o ambienti che nella realtà risultano belli, così come sappiamo che la televisione ingrassa, al punto che i magri diventano normali, e i normali obesi. Ma considerazioni analoghe – particolarmente importanti perché provenienti da un artista che era anche scienziato - erano già state fatte da Leonardo da Vinci, ad es. sulla differenza fra cose dipinte e cose naturali, ovvero sulla differenza fra pittura e scultura rispetto alla diversità dei mezzi adoperati dall'artista, marmi o tele e colori, nonché sul ruolo che la luce gioca nel diversificare entrambi i campi.

Un terzo punto da esaminare riguarda i rapporti dell'artista con la realtà storica presa nel lungo periodo, vale a dire quella della sua epoca. Il maggiore sostenitore di una teoria realistica dell'arte, nel '900, è stato il filosofo ungherese Lukács. Sappiamo tutti che Lukács non ha mai avuto una grande fortuna, né in patria né fuori, e neanche in Italia, dove pure sono state tradotte quasi tutte le sue opere, il suo pensiero ha goduto di grandi simpatie. Oggi, poi, dopo il crollo verticale del muro di Berlino e dell'Unione sovietica, il suo nome appare indissolubilmente legato alle vicende e al declino del comunismo e quindi del marxismo, che di quella vicenda era il fondamentale ispiratore. Parlare oggi di realismo in letteratura, e per di più in riferimento a un filosofo marxista come Lukács, può quindi suscitare, di primo acchitto, un comprensibile moto di ripulsa da parte degli astanti. E tuttavia cercherò di dimostrare che questo ritorno al passato non è solo archeologia, perché anche da Lukács qualcosa di buono può venire fuori ancora oggi.

Nel pensiero estetico di Lukács occorre distinguere due elementi: la teoria del rispecchiamento e la teoria dei generi letterari. Il primo elemento costituisce l'asse portante di quello che egli definiva 'realismo critico'. Il realismo critico non va confuso né col naturalismo di Zola, né col cosiddetto 'realismo socialista', di cui Lukács è sempre stato un critico severo, ma si basa sul concetto di 'tipico', un concetto che Lukács desumeva sia da Aristotele che da Marx e da Max Weber. Il concetto di tipico viene introdotto per la prima volta da Lukács in alcune pagine di

Storia e coscienza di classe, la famosa opera del '23. Lo storico – scrive Lukács – non deve limitarsi alla pura e semplice descrizione di ciò che gli uomini, sotto certe condizioni, hanno di fatto pensato, sentito e voluto. Al di là di questa pura e semplice descrizione occorre introdurre il concetto della ‘possibilità oggettiva’, vale a dire le idee, i sentimenti ecc. che gli uomini avrebbero avuto, se fossero stati in grado di cogliere pienamente la situazione storica in cui vivono e gli interessi da essa emergenti, vale a dire se essi avessero avuto le idee e i sentimenti più adeguati alla situazione oggettiva. Solo in tal modo si possono costruire alcune tipologie fondamentali, chiaramente distinte le une dalle altre, le cui modalità essenziali vengono determinate dalla tipicità della posizione degli uomini all’interno del processo produttivo. La presenza di Weber, in particolare il saggio del 1913 su *Alcune categorie della sociologia comprendente*, è qui chiaramente avvertibile, ma il concetto di possibilità oggettiva rinvia anche alla *Poetica* aristotelica e alla distinzione, ivi abbozzata, fra arte e storia. Ma la presenza di Marx appare qui preponderante, e per illustrare questo punto non trovo di meglio che riprendere per esteso l’intervento di Lucio Colletti alla discussione sui *Problemi del realismo in Italia* svoltasi alla fine degli anni '50.

Lukács ha scelto come piattaforma storica alla quale riferire l’opera d’arte non già una particolare situazione locale e nazionale, ma quella piattaforma ben più fondamentale che è la formazione economico-sociale capitalistica, la società borghese moderna. [...] Se per storicità dell’opera d’arte intendiamo il fatto che essa è riconducibile a una situazione storica hic et nunc [...] siamo costretti a riferirci a opere di scarso livello estetico. Una impostazione storicistica al livello della critica estetica presuppone invece l’acquisizione di quella più profonda base storica su cui si appunta l’analisi sociologica di Marx: analisi, che studia le leggi di sviluppo della formazione economico-sociale del regime capitalistico di produzione e distribuzione, come si presenta sia in Inghilterra che in Germania, in Francia ecc. E che, pur acquistando in ognuno di tali paesi delle ‘deformazioni particolari’, ha come caratteristica fondamentale proprio quelle leggi tipiche per ogni società capitalistica ed essenziali per capire la situazione in ciascuno di questi paesi. Al lume di queste considerazioni si può intendere il carattere della ricerca di Lukács, che ha cercato di operare una saldatura tra l’analisi sociologica marxista e l’analisi estetica.

Da questo punto di vista potremmo dire che un’opera d’arte è tanto più apprezzabile quanto più riflette i caratteri tipici della situazione storica da cui nasce. Tale situazione costituisce una sorta di verifica delle capacità dell’artista di comprendere e rappresentare una realtà di lungo periodo, e non semplicemente un momento di essa: di comprendere e rappresentare, in altri termini, lo spirito di un’epoca. Tuttavia questo non lo distinguerebbe dallo storico, come osservava Alessandro Manzoni, se egli non avesse anche la capacità di dare corpo allo spirito del tempo (ho visto lo spirito del mondo a cavallo, disse Hegel di Napoleone), creando una serie di personaggi che tale spirito lo vivono concretamente nei loro desideri, passioni e aspirazioni. Il criterio del tipico, quindi, non esaurisce interamente l’analisi dell’opera letteraria. Esso – soprattutto in relazione al romanzo storico – ne rappresenta una condizione necessaria, ma non sufficiente. L’abilità dell’artista consiste quindi più esattamente nella capacità di rivestire i suoi personaggi di carne e sangue, quindi in ultima analisi di elementi invarianti rispetto al quadro storico di riferimento, col risultato di fuoriuscirne in parte. Saffo poteva sorgere solo nel quadro del costume sessuale antico, ma poi le sue parole ci toccano ancora violentemente dopo secoli, e questo ce la rende più vicina di molti contemporanei. Come è noto lo stesso Marx, che di Lukács era l’ispiratore diretto, si era posto questo problema. La difficoltà – scriveva Marx nel '57 – non sta nel capire che l’arte e l’epica dei Greci sono legati a certe forme dell’evoluzione sociale. La

vera difficoltà è che essi continuino a suscitare un godimento estetico e costituiscano, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inattingibili.

Il secondo elemento del pensiero estetico di Lukács è la teoria dei generi letterari. Anche su questo punto la critica di Croce e dei suoi epigoni, che hanno negato qualsiasi rilevanza alla differenza fra i generi, considerandola un residuo scolastico, è stata altamente fuorviante. La teoria dei generi di Lukács ha salde radici, perché viene elaborata riflettendo soprattutto sulla *Poetica* aristotelica, e quindi sulle caratteristiche della tragedia antica, che la differenziano dal poema epico. Nella trattazione aristotelica non tutti i contenuti possono essere oggetto dell'arte tragica, ma solo alcuni. Sarà buon personaggio da tragedia – scrive Aristotele – colui il quale, senza essersi particolarmente distinto per sua virtù o sentimento di giustizia, neanche sia tale da cadere in disavventura a causa della sua malvagità o scelleratezza, bensì soltanto a causa di qualche errore. Per tale motivo, aggiunge Aristotele, le tragedie più belle si sogliono comporre intorno a un numero limitato di famiglie, per es. intorno ad Alcmeone, a Edipo, a Oreste, a Meleagro, a Tieste, a Telefo, e a quanti altri accadde di trovarsi impigliati in qualche situazione terribile, sia che la subissero, sia che ne fossero essi stessi la causa diretta.

La regola generale che Lukács ricava dal confronto fra i caratteri della tragedia, quali vengono delineati nella *Poetica* aristotelica, e quelli dell'epica – sia l'epos antico che il romanzo storico moderno, al quale Lukács dedicò le più ampie riflessioni – si può così riassumere. Una approfondita riflessione estetica mostra che tra certi contenuti e certi generi vige un'attrazione o una repulsione reciproca. Così la forma drammatica può portare a piena maturazione un contenuto, mentre per un altro contenuto costituisce un freno al suo libero sviluppo. Trovare il genere adatto al contenuto, quindi, significa scoprire e liberare l'anima del contenuto stesso.

Anche in questo caso, evidentemente, ci troviamo di fronte ad una nuova forma di verifica. Sono le caratteristiche delle vicende materiali scelte come tema dell'opera che decidono della forma che essa deve assumere: non tutto ciò che entra nella tragedia entra nell'epos, e viceversa. Nella tragedia, in particolare, le caratteristiche oggettive della vicenda costituiscono di per se stesse un fatto artisticamente rilevante, che vive quasi di vita propria, e da cui l'artista stesso sembra dominato. Ciò spiega, probabilmente, perché una tragedia possa anche essere recitata male (penso soprattutto ai drammi di Shakespeare, che sono i più maltrattati sia dai registi che dagli attori). Per quanto venga maltrattata, la sua forza è tale che essa si impone comunque alla nostra attenzione.

Queste ultime considerazioni, a ben vedere, potrebbero correggere in parte la tesi della non traducibilità delle opere letterarie. Quella che potremmo definire, in modo approssimativo, la trama, la struttura – quello che oggi chiamano *format* – di un evento, può già rappresentare, da solo, buona parte, o la parte fondamentale, del suo valore artistico: questo era, in qualche modo, quello che intendeva dire Aristotele quando affermava che non tutti gli eventi della mitologia sono adatti per una tragedia. Ma questo significa, a ben vedere, che alcuni di quegli eventi mitici costituiscono già una tragedia. Ho citato prima il caso di Shakespeare, che notoriamente è il più saccheggiano e il più maltrattato dagli operatori teatrali. Nonostante ciò, il *Giulio Cesare* o l'*Amleto*, in qualsiasi modo vengano rappresentati, funzionano sempre e attirano puntualmente molti spettatori. Lo stesso accadeva al *Riccardo III* o all'*Amleto* (*Un Amleto di meno*) del compianto Carmelo Bene. Questo secondo lavoro, in particolare, solleva numerosi problemi esegetici rispetto al tema che stiamo trattando. Infatti in questo caso più che a una traduzione dell'opera, siamo di fronte ad una rielaborazione che è al tempo stesso una parodia. Un problema simile si è ripresentato a chi studia i rapporti fra Aristofane e Euripide. I riferimenti ironici e satirici ad Euripide in Aristofane sono frequenti, ma Euripide si è preso una rivincita

nelle *Baccanti* rifacendo il verso alla scena del travestimento delle *Tesmofoiazuse*, che utilizza nel travestimento di Penteo¹.

In casi come questi è di palmare evidenza che i due testi si sovrappongono anche esteticamente, perché il piacere, nello spettatore o nel lettore, nasce dalla conoscenza di entrambe le opere, mentre l'autore della versione satirica è strettamente legato alla struttura dell'opera che prende di mira. E questo è un secondo vincolo che incontra nel suo operare, dopo quello rappresentato dalle caratteristiche strutturali del genere letterario (quelle descritte da Lessing), dalla quali è molto difficile derogare.

Sulla base di queste considerazioni, le differenze, pur esistenti, tra arte e scienza, devono essere smussate. In nessuno dei due casi l'artista o lo scienziato sono completamente liberi e indipendenti da qualcosa di esterno a loro. Nel caso della scienza, la natura sarà il banco di prova della scienza, ad essa spetta l'ultima parola. Nel caso dell'arte, ogni settore del lavoro artistico ha regole da rispettare, che derivano dalle caratteristiche della materia usata, ovvero – nel caso della satira o della parodia – delle opere scelte come bersaglio. Da questo punto di vista, se lo specchio non può fare a meno della lampada, è altrettanto vero che la lampada non può fare a meno dello specchio.

¹ G. CERRI, *Un caso di 'paracommedia' in tragedia: dalle Tesmofozuse alle Baccanti* in «Dioniso», Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa 2011, pp. 99-118. Leggendo i due testi si può pensare che fosse Aristofane, come al solito, a prendere in giro Euripide, usando addirittura le stesse espressioni, ma le *Baccanti* risultano composte tra il 407 e il 405, mentre le *Tesmofozuse* sono del 411/410. Euripide era così ansioso di rispondere per le rime ad Aristofane da rischiare di trasformare una tragedia in una 'paracommedia', inserendo in essa un episodio dichiaratamente comico come il travestimento di Penteo, che risulta ancora più comico allo spettatore che, conoscendo la scena analoga delle *Tesmofozuse*, sovrapponeva inconsciamente le due scene?