

Paolo Biscottini – Giovanni Ferrario, *L'orto dei semplici. Dialogo sull'immagine e sull'arte*, Biblion edizioni, Milano 2010. Un volume di pp. 54 + 10 tavole a colori.

La questione dell'immagine occupa un posto di rilievo nella riflessione estetica. Al di là, infatti, della sua natura di mezzo espressivo nelle arti figurative, l'immagine ospita originariamente non solo il momento della "somiglianza" (*eikon*), ma anche quello della "forma" (*eidolon*) e della "illusione" (*phantasma*), arrivando a coprire uno spettro semantico che, come osserva Wunenburger, va dal sensibile all'intelligibile (J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, pp. 8-12). Non sembra dunque possibile avviare una riflessione appropriata al carattere irriducibilmente polivoco dell'immagine se non ci si svincola dal paradigma della visione e non ci si pone in ascolto dei livelli di esperienza molteplici e complessi cui essa sembra alludere. È tuttavia vero che nel suo intersecarsi con il piano propriamente artistico, la questione dell'immagine riguadagna in qualche modo un'insondabile unità che illumina lo sfondo in cui emerge e si configura l'umana esperienza: svincolata dal riferimento obbligato alla sua natura piattamente mimetica, infatti, l'immagine artistica porta in evidenza la questione dell'*apparire* e della *manifestatività* in quanto tali e, attraverso l'inevitabile rinvio alla dimensione dell'essere e dell'essenza, dischiude al pensiero estetico una dialettica più profonda che lo colloca in una fondamentale oscillazione tra il trascendentale e l'ontologico. In un senso radicale, osserva a questo proposito Nancy, "l'immagine è l'imitazione di una cosa, solo nel senso in cui l'imitazione è l'*emulazione* della cosa: essa rivalleggia con la cosa, e la rivalità non riguarda tanto la riproduzione quanto la competizione per la presenza. L'immagine contende alla cosa la presenza. Se la cosa si accontenta di essere, l'immagine mostra che la cosa è, e come essa è" (J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002, p. 19). È attorno a questo nucleo filosofico originario dell'esperienza e della riflessione estetica che ruota il dialogo tra Paolo Biscottini e Giovanni Ferrario, pubblicato dalle edizioni Biblion con il titolo *L'orto dei semplici. Dialogo sull'immagine e sull'arte*.

L'orto dei semplici, ci ricorda Biscottini nell'introduzione, è di ascendenza medievale e fa riferimento al "luogo in cui i monaci nei conventi coltivavano i 'semplici', cioè le erbe medicinali"; l'espressione *Hortus Simplicium*, durante il rinascimento, andrà invece ad indicare l'orto botanico che veniva attrezzato presso le facoltà di medicina delle università (p. 5). Era qui che gli studenti di medicina imparavano a distinguere le piante medicinali dalle "sofisticazioni" ed in tal senso il titolo allude alla "tensione verso il disvelamento di forme perfette e pure, che caratterizza tanto il lavoro dell'artista, quanto quello di chi cerca comunque la verità"

(ibid.). La duplicità qui sottolineata da Biscottini vuole in qualche modo mostrare le ragioni profonde che hanno dato origine al dialogo, che si profila a prima vista come un incontro/scontro tra personalità e interessi divergenti: Ferrario è artista affermato, oltre che docente di *Fenomenologia e Critica d'Arte* all'Università Cattolica di Milano; Biscottini, che a sua volta insegna *Museologia e Istituzioni di Storia dell'Arte* nello stesso ateneo, dirige il Museo Diocesano di Milano ed ha realizzato mostre e pubblicato cataloghi e saggi di arte moderna e contemporanea. Il libro, che presenta al lettore il loro scambio di opinioni, nella forma fresca ed immediata del dialogo diretto, è invece l'evidente frutto di un confronto che si è andato maturando nel tempo e che, pur nella distanza delle rispettive posizioni, giunge a disegnare un campo comune d'esperienza e di senso. Si può ben dire, infatti, che *L'orto dei semplici* rappresenti l'incrocio tra due sguardi che raggiungono l'opera d'arte e l'immagine da punti di vista e da moventi diversi ma che scoprono la capacità di un incontro proprio nello spogliarsi di ogni restrizione prospettica che li accompagna, grazie alla disponibilità a lasciarsi animare e pervadere dalla forma, fino ad intravedere l'al di là cui essa enigmaticamente allude.

L'inizio del dialogo mostra come ogni *malentendu* sia parte integrante della costruzione comune di senso: così, alla ricerca di un linguaggio e di definizioni condivise, nelle primissime battute del dialogo, Biscottini e Ferrario aggrediscono una serie di problemi (come il significato generale dell'immagine, la questione se l'arte "scopra" o "crei" un mondo, la natura dello "spirituale nell'arte") che appaiono inaugurali rispetto alla domanda centrale che costituirà l'asse portante del resto della discussione: cosa sia "forma" e di cosa essa sia "indice" o, alternativamente, cosa sia "immagine" e a quale sia la sua "referenza".

Il punto di partenza condiviso di questo affondo teorico sulle nozioni di forma e di immagine è il rifiuto di un rapporto staticamente speculare tra l'arte e il mondo: "il ritratto non è copia del reale, ma intuizione della sua possibilità, della diversità, del suo mistero, della sua anima" (Biscottini, p. 13). Scartata dunque l'ipotesi piattamente naturalistica di un rispecchiamento o di una imitazione della natura esteriore, l'arte si presenta ai due dialoganti come forma di un *mistero* che vivifica ed apre l'occhio dello spettatore, conducendolo in un *oltre* sulla cui chiarificazione gran parte del dialogo si incentra. L'arte, osserva Biscottini, "apre ad un ignoto in cui, credo, si trova quella bellezza a cui è legittimo aspirare" (p. 37). L'immagine e la forma, dunque, si pongono in un rapporto di svincolamento dalla natura intesa come mondo dei sensi. Si pone a questo livello il tema della sacralità dell'arte su cui Biscottini insiste, soprattutto per criticarne la profonda ambiguità ("quando l'arte è grande è di per sé sacra [...] perché necessariamente si pone come soglia per valicare il confine della realtà e consentire l'accesso ad un mondo più elevato, più bello", p. 31).

Tuttavia, se per Biscottini questo oltre e questo ignoto si manifestano esplicitamente come aspirazione a "contemplare il volto di Dio" (p. 22), dunque come un deciso salto *al di là* dell'orizzonte naturale, per Ferrario è come se l'arte fosse destinata a farci avanzare *nel* grembo infinito di una natura al tempo stesso avvolgente ed elusiva: in questo senso, dunque, "non si tratta di imitare la natura, ma di cercare di comprenderla accarezzandola" (p. 16). Ferrario parla così dell'artista

come di colui che pratica quella “profonda leggerezza con cui si raccoglie la fragilità della vita” e il portatore di “un pensiero che somiglia alla vita” (p. 19). La discussione si accende così sulle tracce di questa ulteriorità, ricerca che in Biscottini sembra prendere uno slancio verticale e radicarsi al contempo in una dimensione profondamente teo-antropologica, mentre in Ferrario assume piuttosto la forma di un inabissamento nel movimento incessante in cui il particolare e l’universale, l’individuo e il cosmo si scoprono generati. Biscottini, che paventa una visione troppo semplicistica e genericamente spiritualistica di questa dialettica tra l’arte e l’al di là di cui essa è traccia incalza Ferrario, ribadendo come l’arte ecceda costitutivamente la dimensione estetica proprio perché mossa da un “desiderio” che mette radicalmente in gioco il soggetto che ne è attraversato (p. 24). La visione di Ferrario, però, su questo punto, sembra sostenersi ad un certo organicismo che, attraverso la *tecnica* di costituzione immanente, mostra le singole opere d’arte come facenti parte di un “ciclo vitale” (p. 37) che è indipendente dalle aspirazioni individuali alla bellezza.

Ed è interessante notare come in questo modo l’artista tenda a mostrarsi quasi strumento di una forza che lo trascende, laddove è il critico a sottolineare con forza l’individualità umana che è la posta e la scommessa che sostiene il valore significante e rivelativo di ogni singola opera d’arte (p. 37); la centralità che Biscottini attribuisce all’“invenzione” e al “totalmente nuovo” dell’arte (p. 18), concetti rispetto ai quali Ferrario mostra una minore deferenza, andrebbero probabilmente intesi a sostegno di questa linea argomentativa. “L’arte”, insiste Biscottini, “è un vento furioso che scopre l’anima, la mette scandalosamente a nudo. Ne rivela l’unicità, l’aspirazione ad una perfezione che neppure riusciamo ad immaginare” (p. 13). È su questo terreno che Biscottini giustifica l’esigenza di un’aspirazione che non sia mero anelito ad un’alterità immaginata/immaginaria ma che trova nel corpo inalienabile della singola opera d’arte e del suo autore, così come nello sguardo insostituibile che necessariamente è chiamato ad interpretarla, il movente di un desiderio che è muove da/verso un’alterità rispetto a cui l’immagine artistica si fa ontologica apertura. Collegando in tal senso l’opera d’arte con il problema della genesi è possibile allora dire che “il mistero della creazione si rinnova nell’opera” (p. 41). E se Biscottini tenacemente insegue questo Altro che sembra suscitare il desiderio non come oggetto o *telos* ma come movente e origine, come ciò che incessantemente spiazzava la rappresentazione che il soggetto si fa di sé e del mondo, Ferrario ribadisce con altrettanta fermezza l’irriducibile carattere di enigma dell’arte, il fatto cioè che l’immagine non garantisce alcuna risposta e che non possa essere “addomesticata” (p. 27). È qui cioè in gioco il senso da dare a quell’apertura verso l’altrove che entrambi riconoscono essere il *proprium* dell’immagine artistica, ma sulla cui connotazione definitiva tornano a divergere.

L’ultima parte del dialogo attraversa il problema della distanza, se non della vera e propria frattura, che l’arte contemporanea ha posto tra sé e il pubblico, inseguendo l’invenzione di linguaggi e tecniche che sempre più disconnettono e riorganizzano la percezione e la dimensione del senso. Di fronte alla desertificazione cui l’arte contemporanea sembra costringere il linguaggio dell’immagine, abbandonando la dimensione della “riconoscibilità” (p. 31), entrambi gli autori

mostrano accenti critici, sottolineando la pericolosità di un certo autismo autoreferenziale della sperimentazione estetica, senza però mai giungere ad una condanna indiscriminata dell'arte contemporanea (pp. 34-35). Tale riflessione fa sorgere la domanda: "a cosa serve la bellezza se non è percepita come tale?" (p. 38), spingendo Ferrario e Biscottini ad una riflessione più generale sul tema della "comprensibilità" dell'arte. Incalzato da Biscottini su questo punto, Ferrario intende smarcarsi da ogni tentativo di sovraccaricare teoricamente l'opera d'arte, non ultimo attraverso un'eccessiva aspettativa di "comprensione", tornando sulla necessità per l'artista di non attardarsi troppo a parlare *delle* proprie opere, bensì *attraverso* di esse (ibid.). In questo senso, ci pare che Ferrario sottolinei giustamente un punto fondamentale dell'esperienza estetica laddove evidenzia la contraddizione tra comprensione dell'opera e volontà di ridurla al concetto ("quanto più si *vuole* comprendere un'opera d'arte, tanto più la si perderà", p. 43), tesi che rappresenta uno degli strati più profondi e inalienabili dell'arte.

Tuttavia, sulla dialettica tra comunicabilità e incomunicabilità non viene così detta l'ultima parola e, a questo proposito, Biscottini si impegna invece in una vivace polemica su alcune provocazioni dell'arte contemporanea in cui vede un cedimento dell'arte rispetto al presente, la chiusura nel mero gioco provocatorio dei codici della società dello spettacolo che coincide con l'occlusione dell'oltre di cui l'immagine dovrebbe farsi catalizzatore; rispetto a questo giudizio piuttosto severo, su cui Biscottini lo sollecita a prendere posizione, Ferrario si limita a ribadire la necessità per l'artista di immergersi nel suo tempo, con tutti i rischi di ricadute ideologiche che ciò comporta, proprio per mantenere aperta quella via alla condizione di senso che è iscritta nella logica stessa dell'opera d'arte (pp. 43-49).

Come si può desumere già da questi brevi cenni, le questioni a cui è giunto il discorso non sono di poco conto: qual è il rapporto tra arte e verità? fino a che punto l'arte deve rimanere fedele alla verità o si può invece parlare di una verità dell'arte? Pur nella differenza di prospettive e di giudizi, tanto per Biscottini, quanto per Ferrario, l'intreccio tra arte e verità è costitutivo. Da un lato, Biscottini sottolinea come certe ambiguità dell'arte contemporanea possano essere lette alla stregua di un tradimento, potenzialmente pericoloso e ideologico, di una verità rispetto alla quale l'arte si trova originariamente costituita e cui l'immagine ha il compito di restare sempre fedele. Dall'altro, Ferrario ribadisce come non sia possibile parlare di alcuna verità dell'arte se questa stessa ambiguità non è fatta salva (pp. 50-51).

L'apparente irriducibilità delle posizioni sembra stemperarsi nelle ultime battute del dialogo, pur non giungendo ad alcuna conclusione o accordo. Preziose ci sembrano infatti le osservazioni conclusive, in cui si assiste ad un curioso rovesciamento di prospettive che, se non muta la divergenza delle posizioni espresse, certo mette in evidenza come entrambi gli interlocutori siano pienamente consapevoli della posta in gioco e sappiano farsi attraversare dal movente e dalla passione dell'altro. Biscottini riconosce così nell'inalienabile carattere di finzione dell'immagine la sorgente inesauribile grazie alla quale essa "intensifica il significato", mentre Ferrario ammette che ogni immagine, anche la più fantasmatica e leggera, si accompagni sempre ad un "peso" che non è immediatamente percettibile e che rischia proprio per questo di schiacciarsi (p. 54). Non è quindi fuori luogo, forse,

parlare della necessità di una vigilanza, se non di una vera e propria responsabilità nei confronti dell'arte, cui tutti – l'artista, il critico, il pubblico – siamo sempre chiamati.

Ci sembra che *L'orto dei semplici* fornisca proprio in tal senso un contributo interessante al dibattito sull'immagine, seppure l'andamento del dialogo non aspiri ad alcuna sistematicità o sintesi propositiva. Ma forse proprio tale struttura, lungi dall'essere estrinseco all'oggetto dell'indagine, aiuta a metterne a fuoco alcuni elementi costitutivi. Sul significato dei concetti di forma e di immagine – sul loro rapporto a quell'oltre dell'esperienza di cui testimoniano l'urgenza – molto viene qui detto proprio dalla tessitura di uno scambio che non è mero intrecciarsi di “punti di vista”, bensì disponibilità a lasciarsi interrogare dall'immagine, dalla sua ambiguità che appare il modo stesso in cui la verità prende forma a livello dell'esperienza estetica. Non è quindi per una forma di ricorsività che non trova via d'uscita che il dialogo si chiude tornando sul carattere di enigma dell'arte, sottolineando ancora una volta come appartenga alla struttura dell'immagine estetica occultare quando sembra mostrare e rivelare laddove cela allo sguardo. Perché, come svelano i momenti in cui il dibattito tra Biscottini e Ferrario si accende e mette in gioco, illuminandoli, gli interessi dei dialoganti, la verità dell'immagine non potrebbe essere pensata, né decifrata, se non fosse originariamente imparentata con ciò che suscita e sostiene il desiderio.

Marco Maurizi  
University of Bergamo  
marco.maurizi74@gmail.com