

Il futuro del futuro. Ricerca artistica e ricerca scientifica: coniugare il mondo oltre la logica duale

di Giuseppe Gaeta

Abstract

If it is extremely difficult to define what art is, even more difficult it appears to be to determine what artistic research actually is. Umberto Eco stated that “a general definition of art knows that it is indispensable: it is a gesture that must be made, a duty that must be performed; to try to place a point of reference to those discourses that are instead on purpose historical, partial, limited, goal-oriented (critical or operative).” As in the myth of Sisyphus, the inescapable attempt to define the concept is constantly alternates with the need to s-define it, alternating between structuring instances and deconstructing projections. In the economy of this text we will try to keep our distance from questions of an epistemological character, easily leading to ontological drifts concerning the nature of art and the origin of the work of art, which as Eco himself suggests leads toward “a metaphysical conception of dialectics,” adopting on the heuristic level the definition of artistic research proposed in 2009 by Simon Sheikh, in the threefold meaning of 1. Research on artistic practices and materials; 2. Art practice as research (i.e., where the production of art is seen as a form of inquiry); 3. Research art (i.e., an aesthetic approach to scientific research and the objects of science), with the aim of reopening the discussion of what Morin would call a problem word and not a solution word.

Il futuro è il tempo di una coniugazione, il tempo più concreto della coniugazione, se è vero che il presente è inafferrabile, sempre travolto dal tempo che passa, e il passato sempre oltrepassato, irrimediabilmente compiuto o dimenticato. Il futuro è la vita che si vive individualmente.

L'arte propone a tutti, e a ciascuno di noi singolarmente, l'occasione di vivere un inizio.

(Marc Augé, *Futuro*, 2012)

Ogni definizione stabilisce un confine che ci permette di circoscrivere il nostro possibile campo di azione e di orientarci in esso, aggirando lo smarrimento che inconsciamente ci assale se pensiamo a uno spazio e a un tempo senza limiti.

Le categorie che produciamo agiscono come raggi traenti in grado di tenerci legati a una entità riconoscibile, a una familiare capsula di protezione, quand'anche essa stessa sia problematicamente fluttuante in prossimità dell'imperscrutabilità dell'orizzonte degli eventi.

Tuttavia, così come ogni confine definisce precariamente un limite e ogni oriz-

zonte sfuggentemente si sposta al nostro approssimarci ad esso, così la definizione circoscrive il noto, contrassegnando, nel contempo, ineluttabilmente, l'inizio di un universo di possibilità ancora da esplorare, un sistema nuovo e sconosciuto di coordinate lungo le quali sviluppare il nostro bisogno di individui e di specie di protenderci nell'oltre, pur consapevoli dell'esperienza di abissalità e di crisi della presenza che questo comporta.

Così, se risulta estremamente arduo e rischioso definire cosa sia l'arte, ancor più difficile e destabilizzante appare stabilire cosa sia in realtà la ricerca artistica.

Il dibattito teorico-metodologico sulla definizione dell'arte è divampato per secoli, spostando la propria attenzione dall'oggetto al processo, dal prodotto all'idea, dalla storia alla filosofia, attraverso una serie infinita di varianti e di distinguo strettamente coerenti con lo spirito del tempo in cui la questione veniva posta e osservata.

Come dichiarava Umberto Eco nel 1963 nel suo noto saggio su *Il problema della definizione dell'arte*:

Una definizione generale dell'arte sa quindi di avere dei limiti: e sono i limiti di una generalizzazione non verificabile ma tentativa; i limiti di una definizione gravata di storicità e quindi suscettibile di modificazione in altro contesto storico; i limiti di una definizione che generalizza per comodità di discorso comune una serie di fenomeni concreti che posseggono una vivacità di determinazioni che nella definizione vanno necessariamente perdute. E tuttavia una definizione generale dell'arte sa di essere indispensabile: è un gesto che va fatto, un dovere che va compiuto; per cercare di porre un punto di riferimento a quei discorsi che invece di proposito sono storici, parziali, limitati, orientati ai fini di una scelta (critica o operativa). Ma c'è di più: ed è che nel momento in cui si parla di arte, sia pure per negare la possibilità di definirla concettualmente, non ci si sottrae all'esigenza della definizione. (Eco, 1978, p. 152)

Come nel mito di Sisifo, dunque, il tentativo ineludibile di definire il concetto si avvicenda costantemente con il bisogno di *s-definirlo*, alternando istanze strutturanti a proiezioni destrutturanti.

Per tale motivo, nell'economia di questo testo cercheremo di tenerci a distanza dalle questioni di carattere epistemologico, facilmente sfocianti in derive ontologiche concernenti la natura dell'arte e l'origine dell'opera d'arte, che come suggerisce lo stesso Eco porta verso "una concezione metafisica della dialettica".

Adotteremo piuttosto sul piano euristico la definizione di ricerca artistica proposta nel 2009 da Simon Sheik, nella triplice accezione di:

- «1. Ricerca su pratiche e materiali artistici;
2. Pratica artistica come ricerca (cioè dove la produzione di arte è vista come una forma di indagine di ricerca);
3. Ricerca artistica (ovvero un approccio estetico alla ricerca scientifica e agli oggetti della scienza)» (Sheik, 2009, p.1).

I tentativi di comparazione metodologica sono molteplici: dalla tassonomia proposta da Tom Barone nel 2006, che distingue tra *aesthetically-based research*, *a/r/tography*, *arts-inspired research*, *arts practice as research*, all'interessante repertorio proposto da Wang, Coemans, Siegesmund e Hannes nel 2017, che propone una classificazione delle forme di ricerca basate sull'arte (ABR), comparandole con i metodi maggiormente utilizzati nella ricerca qualitativa, dove il concetto di ricerca artistica appare diversamente applicabile e generatore di conseguenze affatto distinte, tali da consentirci, seppure nella consapevolezza dei limiti derivante dall'utilizzo di queste categorie analitiche, di provare ad articolare a partire da esse un ragionamento più sistematico e puntuale.

Prima definizione – Ricerca su pratiche e materiali artistici

È del tutto evidente che esista un corpus riconosciuto e consolidato di prodotti di ricerca aventi come oggetto l'arte presa nella sua manifestazione fenomenica di produzione di opere, di pratiche, di dispositivi, di atti.

Questa letteratura, riconducibile agli ambiti storico-artistici, critici, semiotici, sociologici, filosofici, costituisce la guida di riferimento e lo strumentario di primo utilizzo per orientarsi nella relazione con il vasto ed eterogeneo apparato di produzioni estetiche che associamo, con difficoltà sempre crescente, al termine *Arte*.

Si tratta di una riflessione per la maggior parte generata da studiosi non-artisti, interpreti piuttosto che artefici, decodificatori anziché codificatori.

La ricerca sulle arti, prevalentemente di stampo accademico, per lungo tempo è stata, e in parte continua a essere, la principale fonte di pensiero esplicitato sul senso e sulla finalità del fare artistico. Una produzione di senso che si sovrappone all'esperienza degli artisti agendo inevitabilmente, dice ancora Eco, in "senso normativo". Che si tratti della continuità storica passato-presente-futuro, di una dialettica del concreto, di una metafisica ontologizzante, la teoria tende a classificare e a definire tassonomicamente ciò che sul piano squisitamente fenomenologico appare bensì sfuggente, mutevole, contraddittorio, scivoloso, complesso.

Abitualmente la reazione degli artisti alle pratiche ermeneutiche dell'arte oscilla tra l'accettazione compiaciuta e silente e la paternalistica restituzione di una dichiarazione di distanza metodologica dalla traduzione dell'interprete più o meno competente.

Questo perché, diversamente da quanto avviene in campo scientifico o in campo umanistico, la revisione del senso dell'opera non avviene tra "pari", ossia tra membri legittimamente appartenenti alla stessa comunità del sapere o, quanto meno, a un ambito affine a quello del valutato. In campo artistico, invece la definizione del valore (il valutare) è appannaggio di un profilo del tutto diverso da quello del produttore. Come sottolinea Tomas Hellström, «Nell'arte, invece, la

prassi è che la valutazione istituzionalizzata è condotta da un critico, che di solito rappresenta un'identità professionale e un set di competenze diverse da quelle dell'artista» (Hellström, 2010, p. 308).

Ciò genera due conseguenze in qualche misura complementari: la tendenziale e in parte legittimata propensione eccentrica del critico rispetto alla centralità del pensiero dell'artista, l'altrettanto accettata possibilità di quest'ultimo di sottrarsi alla perentorietà definitoria del giudizio esegetico, rifugiandosi nella sacrale imper-scrutabilità del procedimento creativo.

In questo gioco delle parti, sostanzialmente assente in altri ambiti della produzione di conoscenza, che operano sotto il dominio della necessità di formalizzazione e di documentazione, l'arte si ricava un proprio porto franco all'interno del quale "invece la comprensione tacita e l'indeterminatezza dei risultati sono accettate e previste". Ma la libertà può avere un prezzo, che per lungo tempo è stato pagato con moneta sonante nella forma di un esilio sempre meno dorato dai luoghi di produzione del "vero" sapere o della *vera* scienza. La "gaia scienza" dell'arte, invece, autocollocandosi "al di là del bene e del male" ha creduto di conservare la propria autonomia, costruendone peraltro, nell'ebbrezza dello *Sturm und Drang*, una rappresentazione irenica, salvo poi soggiacere, oggi come allora, ai dettami pervasivi delle logiche di mercato, capaci di riformare la categoria stessa di "valore", convertendolo in unità di misura di grandezze quantificabili e scambiabili.

Paradossalmente, la de-materializzazione graduale del prodotto artistico, come la definì Lucy Lippard in *Changing Essays in Art criticism* (1971), procede di pari passo con la dematerializzazione totale del simulacro consacrato del valore, progressivamente spogliato di ogni appartenenza alla datità del reale e dissolto nella diasporica ed espansiva dimensione della virtualità totale.

Seconda definizione – Pratica artistica come ricerca

È di più recente affermazione, invece, l'interesse a leggere la pratica artistica assumendone sul piano epistemico la potenziale dimensione di paradigma della conoscenza e innovativo strumento di indagine. Tale riconoscimento parte dal superamento del pernicioso truismo veicolato dalla generica affermazione che in ogni forma d'arte sia contenuta un'attività di ricerca, la cui genericità e aleatoria verificabilità è stata di fatto la riserva indiana, o forse ancor più, il campo di forza invisibile che ha anestetizzato l'efficacia sociale dell'arte, trattenendola nella torre d'avorio di una funzione demiurgica.

La questione, tuttavia, va posta considerando preliminarmente il percorso intrapreso negli ultimi decenni da quello che appariva come il naturale contraltare dell'arte, la ricerca scientifica, che, smettendo i panni di luogo completamente

autonomo e distinto dalla sfera sociale, è gradualmente tornata all'interno delle dinamiche sociali, culturali ed economiche.

La percezione generale è che la “scienza” o la “ricerca” stiano diventando più “contestualizzate”, mentre la scienza, tradizionalmente considerata come un'impresa diretta dall'interno, intellettualmente autonoma, che ha “parlato” alla società, ora si trova sempre più integrata nella società, incorporata in un contesto che sempre più “risponde” alla scienza.

Un interessante contributo relativo a questo ritrovato posizionamento nella sfera bio-politica dell'agire della scienza, può essere ritrovato nella pubblicazione nel 1994 di *The new production of knowledge: The dynamics of science and research in contemporary societies*, a cura di Michael Gibbons, all'interno del quale compare il tentativo di proporre un modello di produzione della conoscenza – definito Mode 2 – alternativo rispetto alla visione classica, di tipo rigidamente disciplinare, che gli studiosi coinvolti definiscono Mode 1.

«Il nuovo modo [di produzione della conoscenza] agisce all'interno di un contesto applicativo nel quale i problemi non sono inquadrati in un'ottica disciplinare. È transdisciplinare piuttosto che mono o multidisciplinare. È realizzato in forme non gerarchiche, organizzate in modo eterogeneo, essenzialmente transitorie. Non viene istituzionalizzato in modo prioritario all'interno di strutture universitarie. Il Mode 2 implica la stretta interazione di molti attori lungo tutto il processo di produzione della conoscenza; il che vuol dire che la produzione della conoscenza sta diventando più responsabile dal punto di vista sociale. Una conseguenza di questi mutamenti è che il Mode 2 si avvale di una vasta gamma di criteri per giudicare il controllo della qualità. Nell'insieme, il processo di produzione della conoscenza sta diventando più riflessivo e va a toccare al livello più profondo quella che dobbiamo considerare la “buona scienza”» (Gibbons et alii, 1994, p. VII).

Questa definizione riflette un percorso durato decenni di ripensamento critico del ruolo e dei metodi dei sistemi di produzione della conoscenza scientifica, sul piano epistemologico ma anche politico, grazie al contributo di pensatori, studiosi e scienziati come Kuhn, Feyerabend, Popper, Morin, operanti nel solco di grandi tradizioni critiche che vanno dalla Scuola di Francoforte alle nuove concezioni della ricerca storica degli studiosi legati all'esperienza de *Les Annales*. Nel nuovo “modo di produzione” si prevede programmaticamente l'adozione di una prospettiva aperta e interdisciplinare nella ricerca, capace di produrre innovazione attraverso la ricomposizione del rapporto conoscenza-comunità, sintetizzato dalla nuova formula di “società della conoscenza”. Molto simile a quello che aveva sostenuto Marc Bloch nel 1949: «le ricerche storiche non sopportano l'autarchia. Isolato, ognuno di loro (*gli specialisti*) non capirà mai niente se non a metà, fosse pure nel proprio campo di studi; e l'unica storia autentica, che non può farsi se non per aiuto reciproco (“*entr'aide*”), è la storia universale.

Tuttavia una scienza non si definisce unicamente tramite il suo oggetto. I suoi limiti possono essere parimenti fissati dalla natura specifica dei suoi metodi. Rimane dunque da chiedersi se, a seconda che ci si avvicini o ci si allontani dal momento presente, le tecniche stesse della ricerca non dovrebbero essere considerate come radicalmente differenti. Ciò significa porre il problema dell'osservazione storica» (Bloch, 1949, p. 98).

Nella direzione tracciata da Marc Bloch possono essere iscritte le considerazioni di Tomas Hellström, quando questi, interrogandosi sulla necessità di identificare o costruire nuovi indicatori di qualità intrinseca per la ricerca artistica, riconosce l'insufficienza degli indicatori intrinseci tradizionali di tipo epistemico (adattamento tra quadro e dati, qualità estetiche delle teorie, portata esplicativa), suggerendo che, in ragione della sua qualità intersettoriale e dei suoi obiettivi di ricerca, spesso piuttosto pratici, il valore della ricerca artistica sia strettamente connesso all'effetto trasformativo della nuova conoscenza su un insieme di stakeholder.

Su questo presupposto, lo studioso propone alcuni spunti per la valutazione della ricerca artistica:

- Livelli più alti di serendipità accettabili nella ricerca artistica implicano una minore dipendenza dall'esplicazione metodologica e da risultati pianificati.
- La comunicazione non dovrebbe essere reificata sotto forma di pubblicazioni e partecipazioni a conferenze, ma dovrebbe anche riconoscere la necessità di creare piattaforme istituzionali di indagine laddove queste prima non esistevano.
- È importante valutare correttamente il livello di maturità di un campo poiché questo detta il tipo di risultati che ci si può aspettare.
- A causa del carattere intersettoriale della ricerca artistica, si deve prestare una particolare attenzione all'identificazione dell'insieme esteso di stakeholder rilevanti per la convalida e l'uso della conoscenza generata. (Cfr. Hellström, 2010)

Questo ultimo punto, di estrema rilevanza sul piano metodologico, riporta ancora all'orizzonte etico della ricerca indicato nel 1949 da Marc Bloch come fattore determinante per il futuro di ogni forma di conoscenza:

... qualunque sia la varietà di conoscenze di cui si voglia dotare gli studiosi meglio equipaggiati, queste troveranno sempre, e molto presto di solito, i propri limiti. Non v'è altro rimedio, allora, che sostituire alla molteplicità delle competenze in un solo uomo un'alleanza di tecniche, praticate da differenti studiosi, ma rivolte alla disamina d'un unico tema. Questo metodo suppone il consenso al lavoro d'équipe. Esso esige altresì la definizione preliminare, di comune accordo, di alcuni grandi problemi dominanti. Sono, queste, delle conquiste da cui ci troviamo ancora fin troppo distanti. Esse, comunque, non ne abbiamo il minimo dubbio, condizionano in larga misura l'avvenire della nostra scienza. (Bloch, 1998, p. 115).

Terza definizione – Ricerca artistica (ovvero un approccio estetico alla ricerca scientifica e agli oggetti della scienza)

Le questioni poste da Bloch si possono considerare un manifesto culturale e politico del pensiero del Novecento, frutto di un lento percorso di autocoscienza che ha gradualmente attraversato le menti e le sensibilità di numerose generazioni di ricercatori, scuotendo dalle fondamenta il monolitico apparato accademico, custode secolare dei principi e dei contenuti del sapere.

D'altra parte il dibattito era stato ampiamente alimentato fino alla radicale presa di posizione di Feyerabend del 1973 a sostegno della necessità di quella che lo studioso definisce “una metodologia pluralistica”:

Il pluralismo delle teorie e delle concezioni metafisiche è non solo importante per la metodologia, ma è anche una parte importante di una visione umanitaria. Gli educatori progressisti hanno sempre tentato di sviluppare l'individualità dei loro allievi e di realizzare i talenti e le convinzioni particolari, e talvolta unici, che un bambino possiede. Una tale educazione è stata però spesso considerata una sorta di esercizio futile di sogno a occhi aperti. Non è infatti necessario preparare i giovani per la vita com'essa è realmente? Ciò non significa forse che essi devono apprendere un particolare insieme di opinioni con esclusione di ogni altra cosa? E se una traccia della loro immaginazione è destinata a restare ancora, non troverà la sua applicazione più appropriata nelle arti o in un ambito esiguo di sogno che ha ben pochi rapporti col mondo in cui viviamo? Questo modo di procedere non condurrà infine a una scissione fra una realtà odiata e fantasie amate, fra la scienza e le arti, fra la descrizione esatta e un'autoespressione sottratta a ogni vincolo? L'argomentazione che abbiamo addotto a favore della proliferazione dimostra che questo sviluppo non è affatto necessario. È possibile conservare quella che si potrebbe designare come la libertà della creazione artistica e usarla pienamente, non soltanto come un mezzo di evasione ma come uno strumento necessario per scoprire e forse anche per modificare i caratteri del mondo in cui viviamo. Questa coincidenza della parte (singolo essere umano) col tutto (il mondo in cui viviamo), di ciò che è puramente soggettivo e arbitrario con ciò che è obiettivo e conforme alla legalità, è uno fra gli argomenti più importanti a favore di una metodologia pluralistica. (Feyerabend, 2008, p. 56)

Nelle parole del famoso epistemologo radicale si scorgono *in nuce* molte delle questioni che motivano questo scritto: 1) la ridefinizione del rapporto *Scienza-Società* non è questione limitata a un solo campo della conoscenza; 2) non esiste interdisciplinarietà senza l'assunzione come punto di origine di una pluralità metodologica; 3) l'antitesi soggettivo-oggettivo è incompatibile con una visione di scienza aperta in grado di sostenere il confronto con la complessità; 4) la libertà della creazione artistica non è soltanto un mezzo di evasione ma uno strumento necessario per scoprire e per modificare i caratteri del mondo in cui viviamo; 5) la

comunicazione globale presuppone l'esistenza di un'area di dimensioni variabili di significanti e di significati comuni, la cui costruzione comporta la rinuncia alla visione disciplinare e gerarchizzata dei saperi e dei codici ristretti che delimitano le diverse famiglie della conoscenza.

Soffermandoci su quest'ultimo tema, potremmo osservare che l'effetto di questa ritrovata capacità di comunicazione è stato da un lato l'accettazione, prevista da Bloch e da altri, della necessità di un allargamento dei confini del campo semantico di *episteme*, dall'altro la valorizzazione di altri ambiti della conoscenza nel migliore dei casi ritenuti in passato ancillari rispetto al Sapere con la esse maiuscola.

Due conseguenze, non di minore importanza, sono inoltre riconoscibili nella graduale sostituzione dell'uso di articoli singolari con quelli plurali (*le scienze, le arti, le storie...*) – spesso accompagnata dal passaggio dall'uso categorico dei determinativi a quello meno vincolante degli indeterminativi –, e nel progressivo affrancamento dalla sfera dell'esoterico (inteso come programmatica non intelligibilità) di molte discipline e ambiti di ricerca, tra cui quello dell'arte, sempre più coinvolte in un dialogo con la società non più eludibile ma, soprattutto, da una visione della conoscenza dai confini sempre meno locali e sempre più globali.

La sensata insensatezza del futuro

Nonostante periodicamente tenda a ritornare il gusto vagamente nostalgico per categorie forti e rassicuranti (bello, vero, puro), non vi è dubbio che le arti del Novecento svolgano un ruolo non secondario nel processo destrutturante del sistema dei saperi, spesso sostenuto dall'apporto di discipline dall'attitudine relativizzante come l'antropologia culturale, la semiologia, la psicologia, da un certo momento in poi meno preoccupate della definizione di leggi universali o dell'individuazione di costanti e più attente alle variabilità fenomeniche.

Tuttavia, quello delle arti rimane comunque un percorso autonomo, avanguardista, molte volte di anticipazione. Seppur ciò non avvenga certamente in una dimensione del tutto storica, ma nell'interazione con fattori culturali, economici, sociali e politici del mondo e del tempo in cui esse si manifestano, il percorso delle arti del Novecento ha una propria riconoscibilità, un relativo grado di autonomia e di originalità.

In un bellissimo film sul Jazz, *Round Midnight*, Dale Turner, il personaggio principale, parlando con un suo appassionato interlocutore, dichiara:

Vedi Francis, le swing band di una volta usavano tutte accordi semplici, accordi di settima. E poi c'era la band di Count Basie. Ho sentito Lester Young e sembrava che suonasse come un marziano, perché usava intervalli che non usava nessuno. Sai, proprio come Debussy e Ravel. E poi arrivò Charlie Parker e cominciò a sfruttare gli accordi più alti arrivando all'undicesima alla tredicesima alle quinte dimi-

nuite. Per fortuna io stavo già cercando le stesse cose. Sai non è che un bel giorno ti svegli e stacchi uno stile nuovo dall'albero. L'albero ce l'hai dentro e cresce coi suoi ritmi naturali.¹

In qualche misura l'albero della creatività agisce e cresce, dunque, a prescindere da una mera intenzionalità.

Forse perché, come chiarisce Mario Perniola nel suo testo sull'estetica contemporanea, ciò che avviene nel passaggio tra i due secoli, sotto forma di un processo di profonda destrutturazione di assiomi e certezze, laddove nella scienza genera spesso timori, resistenze e arroccamenti, in campo artistico, qualunque esso sia, innesca dinamiche di accelerazione centrifuga e multilineare, di inversione delle categorie ordinarie, di indagini e sperimentazione ben oltre i limiti costituiti dai canoni e dalle categorie più accettate.

Le arti del Novecento individuano infatti nella dissonanza, nel brutto, nel frammentario, nel negativo, nel diverso, nel disarmonico, infiniti mondi da abitare, interi universi da esplorare, come gli accordi di undicesima e tredicesima che smantellano la geometrica perfezione dell'armonia fino a quel momento conosciuta e riconosciuta.

«Forse più che nell'orizzonte della pura speculazione teoretica, il suo ambito (o almeno il suo punto di partenza) è proprio quello impuro del sentire, delle esperienze insolite e perturbanti, irriducibili all'identità, ambivalenti, eccessive di cui è stata intessuta l'esistenza di tanti uomini e donne del Novecento.

Del resto è proprio da questo tipo di sensibilità che intrattiene rapporti di vicinanza con gli stati psicopatologici e le estasi mistiche, con le tossicomanie e le perversioni, con gli handicap e le minorazioni, con i «primitivi» e le culture «altre», che le arti, la letteratura e la musica del Novecento hanno trovato ispirazione» (Perniola, 2011, p. 159).

È l'effetto, dice lo studioso, della rivoluzione copernicana prodotta dall'irruzione nell'esperienza e nella teoria della nozione di *differenza*, intesa come non-identità, che egli considera separata dal concetto logico di *diversità* e da quello dialettico di *distinzione*.

Una grande vicenda filosofica (e umana), che Perniola considera la più originale e la più importante del Novecento, contrapposta alla finalità di conciliazione tra opposti connaturata alla nozione di *estetico*, e orientata verso «l'esperienza di un conflitto più grande della contraddizione dialettica, verso l'esplorazione tra termini che non sono simmetricamente polari l'uno rispetto all'altro» (Perniola, 2011, p. 158).

In questa opposizione asimmetrica e perturbante si definisce la svolta "anti-estetica" dell'arte contemporanea e con essa la nuova direzione di ricerca impressa all'agire artistico. Direzione che in Occidente diverrà paradigmatica per almeno

¹ Cfr. *Round midnight*, diretto da Bertrand Tavernier, Warner Bros, Francia-Usa, 1986.

un secolo. Il carattere liminale del perturbante, inteso nell'accezione freudiana di *das Unheimliche* o, come dice ancora Perniola, «...l'esperienza più lontana dall'identità: non l'assoluta estraneità, ma un'estraneità familiare, che affonda le proprie radici nel nostro passato, che insieme è e non è se stessa» (Perniola, 2011, p. 166), posto in questi termini appare simile a un orizzonte, a una soglia percepibile e non assente alla percezione, ma che gradualmente si sposta proporzionalmente al nostro avvicinarci.

Il visibile e l'inattingibile, il percepito ma non ancora conosciuto diventano così campo di indagine privilegiato per le arti del Novecento, ma anche progressivamente e pervasivamente per le scienze e le *humanities*, ora più che mai sedotte dalla fascinazione del limite, che come nel mito di Icaro e Dedalo, si contrappongono dialetticamente la fascinazione seduttiva dell'impossibile e la pratica concretezza del possibile.

L'ingegnoso Dedalo sogna infatti il volo e ne costruisce la praticabile certezza, Icaro in tale pratica scorge il limite del conoscibile e vi si avvicina per affacciarsi pericolosamente oltre il confine del noto.

Logica vorrebbe che dall'insegnamento morale contenuto nel mito si mettesse in valore la pratica di Dedalo e la sua coerente ricerca del praticabile. Ma non solo l'arte, come si potrebbe pensare semplificando, persegue l'impossibile; la scienza stessa ha bisogno di abissalità e di "insensatezza", per immaginare possibile la conoscenza del non conoscibile, trasformandolo così in "non ancora conosciuto".

Tuttavia, la potenzialità massima di un pensiero dell'"Oltre" risiede nella spinta che esso imprime alla lettura critica del presente: Icaro, "sensatamente" agisce in maniera insensata, ridefinendo la logica di Dedalo ed il suo limite, come da sempre avviene, nel succedersi delle generazioni, tra figli e padri, tra passato, presente e futuro.

Bibliografia

- Augé M., *Futuro*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- Barone T., *Guest Editorial: Arts-Based Educational Research Then, Now, and Later*, “Studies in Art Education”, vol. 48, n. 1, 2006.
- Bloch M. (1949), *Apologia della storia*, Einaudi, Torino, 1998.
- Eco U., *La definizione dell'arte*, Garzanti, Milano, 1978.
- Feyerabend P.K. (1973), *Contro il metodo*, Feltrinelli, Milano, 2008.
- Gibbons M., Limoges C., Nowotny H., Schwartzman S., Scoti P., Trow M., *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, Sage, London, 1994.
- Hellström T., *Evaluation of artistic research*, “Research Evaluation”, vol. 19, n. 5, dicembre 2010.
- Lippard L.R., *Changing Essays in Art criticism*, E.P. Dutton & Co, New York, 1971.
- Perniola M., *L'estetica contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- Sheikh S., *Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research*, “Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods”, vol. 2, n. 2, primavera 2009.
- Wang Q., Coemans S., Siegesmund R., Hannes K., *Arts-based Methods in Socially Engaged Research Practice: A Classification Framework*, “Art/Research International: A Transdisciplinary Journal”, vol. 2, n. 2, 2017.