



Università Ca' Foscari Venezia
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea Magistrale in Scienze Filosofiche

Tesi Di Laurea

Filosofia de *Il Quarto Stato*. Una possibile interpretazione.

Relatore: Prof. Giorgio Brianese

Correlatore: Prof. Giuseppe Goisis

Laureanda: Marina Bigi

Matricola: 825663

Anno Accademico 2011/2012

Al Mago della pioggia

De pie, marciar,
que el pueblo va a triunfar.
Será mejor la vida que vendrá
a conquistar nuestra felicidad
y en un clamor mil voces de combate
se alzarán, dirán,
canción de libertad,
con decisión la patria vencerá.
Y ahora el pueblo que se alza en la lucha
con voz de gigante gritando: ¡Adelante!
El pueblo unido jamás será vencido,
el pueblo unido jamás será vencido!
[Inti-Illimani](#)

Introduzione

*Ammiro. E' una cosa che resterà e che non ha paura del tempo perché il tempo le gioverà. Ti abbraccio con tutta l'anima.*¹

Sono le parole che Giovanni Cena, giornalista, scrive all'amico artista Giuseppe Pellizza da Volpedo, all'indomani della prima esposizione pubblica de *Il Quarto Stato*², il grande quadro realizzato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Grande, sia per le notevoli dimensioni (293 x 545 cm.), sia per il significato simbolico che, fin dalla sua prima esposizione pubblica, l'opera ha acquisito. *Il Quarto Stato* è tuttora oggetto di studi approfonditi da parte degli specialisti, nonché spunto di riflessione per chi vi riconosce, nel significato stesso dell'immagine rappresentata e in quello simbolico, elementi di comprensione di un'epoca portatrice di nuovi ideali e nuove

¹ A. Scotti, *Il Quarto Stato*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1976, p. 48.

² *Il Quarto Stato*, olio su tela 293 x 545, Milano, Museo del Novecento Palazzo dell'Arengario.

lotte.

Queste pagine costituiscono solo un piccolo contributo per la comprensione del significato di quest'opera d'arte e un piccolo tributo nei confronti di un grande artista e di un'opera che ritengo particolarmente significativa.

Ho scelto di articolare le mie riflessioni soffermandomi, dapprima, sulla biografia dell'autore e sul suo percorso formativo, indicando alcune tra le opere principali della sua vasta produzione; scelta dettata dalla consapevolezza che la vita stessa del pittore e il percorso dei suoi studi, siano stati determinanti nel portarlo alla elaborata realizzazione di un quadro che ha richiesto, complessivamente, dieci anni di sforzi e di impegno.

Ho tentato, poi, di comprendere il passaggio dalla dimensione artistica a quella simbolica, andando ad esplorare alcune tra le tante interpretazioni del concetto stesso di simbolo e del significato di opera d'arte, alla luce delle quali la comprensione de *Il Quarto Stato* può arricchirsi di nuove prospettive. In questo mio personale cammino, principali fonti di riferimento, sono state le riflessioni di Paul Ricoeur e Martin Heidegger; ho poi completato il percorso rivolgendo uno sguardo alla contemporaneità, trovando nelle riflessioni di Maurizio Ferraris notevoli spunti per un'applicazione del suo pensiero nella società attuale.

Come premessa mi è parso necessario esplicitare, se pur brevemente, le motivazioni che mi hanno portata a scegliere, come argomento per la stesura di una tesi per il conseguimento della Laurea Magistrale, proprio questo grande quadro.

Ero poco più di una ragazzina quando mi regalarono il poster di quella che io credevo fosse solo la locandina del film *Novecento* di Bernardo Bertolucci³: il poster di un film che avevo visto al cinema e mi

3 B. Bertolucci, *Novecento*, 1976. Il film (317 minuti nella versione integrale) venne suddiviso in due parti, intitolate *Novecento – Atto primo* e *Novecento – Atto secondo*. La sceneggiatura del film è stata

era piaciuto. Per anni quel poster è stato appeso su un muro della mia camera e solo in un secondo momento ho preso consapevolezza del fatto che non era semplicemente la locandina di un film, ma la riproduzione di un quadro: *Il Quarto Stato*! E solo dopo ho capito il significato.... ne ho intravisto la portata artistica e simbolica.

Sotto i titoli di apertura del film *Novecento* scorrono le immagini dei volti dei principali personaggi de *Il Quarto Stato*. La prima inquadratura che avanza verso lo spettatore è il volto del contadino posto al centro del trittico⁴, con lo sguardo fiero, intenso, determinato, ma attraversato da un velo di tristezza.

Suggestionata, quindi, dalle immagini e dall'interpretazione data dal regista, la ragazzina di allora, guardando il poster appeso nella sua camera, immaginava che quel corteo di persone stesse avanzando con orgoglio per difendere il diritto ad una vita dignitosa, per la rivendicazione di un lavoro equamente retribuito; per protestare contro lo sfruttamento del padrone con la legittima pretesa di far rispettare i propri diritti di uomini e di lavoratori.

E immaginava che di fronte a quegli uomini e a quelle donne ci fosse un esercito armato, pronto anche a reprimere con la violenza della forza ogni tentativo di ribellione! Questo era quello che avevo sempre visto e immaginato: la lotta per la vita contrastata dal potere, da quel potere che per vincere si serve da sempre della forza, mascherandola da giustizia.

“E' giusto che quel che è giusto sia accettato; è necessario che ciò che è più forte sia accettato. La giustizia senza la forza è impotente, la forza senza la giustizia è tirannica. La giustizia senza forza è contraddetta, poiché vi sono sempre dei malvagi, La forza senza la giustizia è messa sotto accusa. Bisogna dunque mettere insieme la giustizia e la forza, e perciò fare ciò che è giusto sia forte o che ciò che è forte sia giusto. La giustizia è soggetta a contestazione. La forza è riconoscibilissima e senza contestazione. Così non si è potuto dare la forza alla giustizia, perché la forza ha contraddetto la giustizia dicendo che questa era ingiusta, ed affermando che essa sola era giusta. E perciò non potendo far sì che ciò che è giusto fosse forte, si è fatto in modo

pubblicata in due volumi dall'editore Einaudi: B. Bertolucci, F. Arcalli, G. Bertolucci, *Novecento- Atto primo e Novecento – Atto secondo* (Torino, 1976).

4 I tre personaggi centrali e principali de *Il Quarto Stato*: due uomini e una donna che avanzano alla testa del corteo.

che ciò che è forte fosse giusto.”⁵

Molti anni dopo, ormai adulta, ormai donna, ma con ancora un po' di spazio nel cuore per gli ideali e i sogni, vedo, in un comunicato di un sindacato di Polizia, l'immagine di quel quadro, quasi ... ”violata”: al posto di alcuni personaggi de *Il Quarto Stato* erano state inserite immagine di uomini e donne in uniforme da poliziotto, carabiniere, finanziere. La mia prima reazione è stata di stupore, uno stupore quasi indignato: il simbolo della lotta operaia violato in quel modo!

Ho scelto di inserire l'immagine del comunicato sindacale affinché sia più esauriente di qualsiasi descrizione:



5 Lafuma (a cura di) B. Pascal, *Pensée sur la religion e sur quelques autres sujets*, Paris 1951, frammento 5/103.

Dopo il primo momento di stupore, ho cercato di capire come fosse stato possibile che un simbolo della lotta operaia, un quadro che per anni è stato l'icona del socialismo italiano, avesse potuto essere “preso in prestito” da un sindacato della Polizia di Stato, per fare da sfondo ad un comunicato/volantino. In quale prospettiva interpretare questo mutamento di referenza: come un segno di cambiamento di prospettiva, del tempo storico o un semplice utilizzo “commerciale/pubblicitario”?

Nel corso delle mie ricerche ho “scoperto” che in molte altre occasioni il dipinto è stato usato, manipolato e rivisitato, in modo ancora più stupefacente e sono arrivata alla conclusione che, forse, la rivisitazione da parte del sindacato potesse essere interpretata in modo diverso da una semplice “usurpazione”, come mi era parso all'inizio.

Ed è così che è nata l'idea di fare oggetto della mia tesi il grande dipinto, per cercare di comprenderlo all'interno di uno scenario più generale sia come quadro sia come simbolo dei lavoratori in lotta.

Sono convinta che, nell'unicità dell'esistenza di qualunque essere umano, ogni singola esperienza di vita sia determinante, ciascuna con il proprio peso, per arrivare alla realizzazione dei propri sogni e aspirazioni, e che, ognuno, nel proprio cammino sia illuminato da una personale stella polare; lo si voglia chiamare destino o *karma* o disegno divino, a seconda delle proprie convinzioni religiose o in assenza di esse. Per questo motivo ho pensato che effettuare un volo, sia pur breve, sulla biografia di Giuseppe Pellizza da Volpedo, mi permettesse di carpire e interpretare i sentimenti che lo hanno ispirato nella realizzazione di quel dipinto che, fra tutti, è quello che gli ha regalato l'immortalità. Anche se, penso, sia stato Giuseppe Pellizza a fare un regalo all'umanità componendo il grande dipinto, consegnando un messaggio imperituro di libertà.

Sono consapevole che un elaborato di filosofia non sempre abbia bisogno di indagare sul percorso formativo di un artista; tuttavia l'ho ritenuto necessario, pur con i limiti di un approccio profano in campo artistico pittorico, ma, comunque, motivata da un profondo e crescente interesse per le vicende umane, oltre che artistiche, di Giuseppe Pellizza.

Questa necessità trova conforto in Aurora Scotti, che nel *Catalogo Generale*⁶ delle opere di Pellizza, per giustificare l'inserimento anche degli esercizi scolastici del giovane Giuseppe, risalenti ai suoi primi anni presso l'Accademia, scrive:

di norma questo tipo di produzione degli artisti non trova spazio nelle monografie e nei cataloghi ragionati.....Ho creduto opportuno fare una scelta opposta, perché, ritenendo un catalogo ragionato più che un manuale ad uso di garanzia di autenticità dei prodotti inseriti uno strumento di fondamentale ricostruzione scientifica dell'attività di un artista ed un veicolo per giungere alla interpretazione critica delle varie tappe di elaborazione del suo linguaggio espressivo, anche questi fogli mi sono sembrati avere una loro collocazione legittima. Mi pareva poi un atto doveroso nei confronti della puntigliosità dell'artista. Pellizza non fu infatti preminentemente un artista istintivo, facile ad operare

6 A. Scotti, *Pellizza da Volpedo Catalogo Generale*, Edizioni Electa, Milano 1986.

essenzialmente di getto, con quasi innata scioltezza di mano; al contrario, egli si è, potremmo dire “costruito” passo per passo, con un percorso severo, continuo, basato su uno studio incessante sorretto da un impegno mentale e razionale preciso e da una programmazione personale ben organizzata⁷.

E ancora:

Come le scale per un pianista, l'esercizio del disegno praticato quotidianamente, spesso sugli stessi dati, era da Pellizza ritenuto lo strumento per migliorare e perfezionarsi: in questo senso assumono più spessore di verità anche le continue affermazioni che si leggono nei suoi diari giovanili sulla necessità di disegnare e lavorare senza stancarsi mai⁸.

Penso che le precisazioni della Scotti siano illuminanti quanto all'impegno, al tempo, agli sforzi profusi dall'artista nella realizzazione del dipinto; inoltre acquisiscono, in questo contesto, funzione introduttiva per parlare della vita dell'artista.

Giuseppe Pellizza nasce il 28 luglio 1868 a Volpedo, un antico borgo del tortonese, in una famiglia di piccoli proprietari terrieri e viticoltori. Gli abitanti del paese sono per lo più contadini, che vivono con i frutti del loro lavoro. Il padre, Pietro, era un uomo di campagna, con una mentalità aperta, di idee politiche radicali e garibaldine, fedele al re e antipapalino; si informava attraverso la stampa dell'epoca sugli avvenimenti politici e sociali ed era impegnato attivamente nella Società di mutuo soccorso di Volpedo, un'istituzione che svolgeva un servizio di assistenza per i soci.⁹

Il giovane Giuseppe cresce dunque in un ambiente familiare aperto e stimolante. Fin da giovanissimo manifesta la passione per il disegno: prendendo ispirazione dalle immagini dei personaggi che trova nelle vignette delle prime testate italiane, che circolano in casa, disegna e copia in continuazione. La sua evidente passione incuriosisce una famiglia di collezionisti d'arte, i Della Boffa, che frequenta casa Pellizza per acquistare i vini prodotti dall'azienda. I Della Boffa suggeriscono, così, al padre di

⁷ *Ivi*, p. 46.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Prime forme di organizzazione operaia e di cooperazione volontaria con fini di salvaguardia delle condizioni morali e materiali degli aderenti. In Paolo Spriano *Storia di Torino operaia e socialista. Da De Amicis a Gramsci*, Edizione Giulio Einaudi, Torino 1958.

coltivare il talento del ragazzo, il quale decide di assecondare quella che sembra essere la vocazione artistica del figlio. Tramite i Della Boffa contatta il mercante d'arte Alberto Grubicy, che si interessa per l'iscrizione del ragazzo all'Accademia di Brera, a Milano, dove Giuseppe inizia, dal 1883, a studiare il disegno, la copia del modello, dell'incisione e la tecnica del chiaroscuro. Oltre a seguire i corsi presso l'Accademia è ammesso a frequentare anche lo studio del pittore Giuseppe Purricelli.

L'impegno scolastico, contraddistinto subito da una grande serietà, è considerato dal giovane Giuseppe indispensabile per ottenere una preparazione professionale e culturale adeguata. In ogni scelta successiva delle scuole e degli orientamenti che più lo interessano, è evidente la sua volontà di imparare e di migliorare, sempre con umiltà, ma anche con determinazione nei confronti degli obiettivi da raggiungere.

All'Accademia di Brera partecipa a vari concorsi indetti all'interno, ottenendo premi e medaglie, acquisendo attestati e diplomi in vari ambiti della pittura. Nel 1884 frequenta anche la Scuola Superiore per la professione di scultore e apprende i procedimenti di incisione e litografia.

Quando, nel 1886, il maestro Purricelli lascia l'Italia per trasferirsi in Russia, si rivolge ad un nuovo maestro, Pio Sanquirico e, sotto la sua guida, perfeziona gli studi di teste e la tecnica delle copie di modelli dal vero, che si rivelerà determinante nel momento della realizzazione de *Il Quarto Stato*.

Oltre alla sua preparazione artistica Giuseppe cerca di ampliare anche quella culturale frequentando teatri e concerti; si tiene informato sulle vicende politiche e sociali leggendo la stampa periodica. In questo periodo inizia ad esporre le sue prime opere. L'esordio risale al 1885, all'Annuale dell'Accademia di Brera, con *La Piccola Ambiziosa*.¹⁰

¹⁰ *La Piccola ambiziosa* o *Allo Specchio*, probabilmente olio su tela, collocazione sconosciuta. Forse andato distrutto durante un incendio della collezione di cui faceva parte di proprietà del Comm. Antonio Orlandi, A. Scotti, *Catalogo Generale*, cit., n.141, p.76.

Giuseppe, intenzionato ad ampliare i propri orizzonti artistici, inizia a viaggiare e, dopo una visita all'Esposizione Annuale veneziana, si rende conto che, se vuole crescere artisticamente, deve uscire dall'ambiente lombardo; così, nel 1887, si trasferisce a Roma per frequentare l'Accademia di San Luca e la Scuola Libera del Nudo all'Accademia di Francia a Villa Medici. Durante il soggiorno romano rimane affascinato dai monumenti e dai capolavori degli artisti del Rinascimento: Raffaello e Michelangelo, in modo particolare, lo stimolano verso la realizzazione di opere più complesse rispetto a quelle eseguite fino a quel momento.

Giuseppe considera determinante il ruolo svolto dai maestri nella formazione di un pittore, non solo per l'apprendimento dei metodi ma anche per ricevere regole e norme utili alla costruzione di un patrimonio artistico personale. Per questo motivo, insoddisfatto dallo scarso interesse mostrato dai maestri delle scuole di Roma verso gli allievi, nel 1888 si trasferisce a Firenze per frequentare l'Accademia delle Belle Arti, diventando allievo di Giovanni Fattori. Il soggiorno fiorentino lo riavvicina allo studio delle opere antiche che aveva iniziato ad amare durante il soggiorno romano. Incontra Plinio Novellini e Guglielmo Micheli, con i quali instaura duraturi rapporti di amicizia. Durante questo periodo inizia a dipingere dal vero, approfondendo la tecnica del disegno, come suggerito dal maestro Fattori.

I corsi frequentati, gli esperimenti e i tentativi di studio dal vero, accompagnati anche dalla conoscenza della pittura di macchia, gli permettono di eseguire, una volta rientrato a Volpedo, nell'estate del 1888, opere come *La piazza di Volpedo*¹¹, *L'attesa*¹² e *il Ritratto della poverina*¹³ tutti quadri in scala piuttosto grande. *Il Ritratto della poverina* e *Dice la verità?*¹⁴ vengono inviati da Giuseppe alla mostra annuale di Brera

11 *La Piazza di Volpedo*, olio su tela 78x96, Milano collezione privata, *ivi* n. 400, p.170. (Tav. 1).

12 *L'attesa*, olio su tela 110 x 58, collocazione sconosciuta, *ivi*, n. 362, p.150.

13 *La Poverina*, olio su tela 83x51,5 collezione privata, *ivi*, n. 403, p.171.

14 *Discussione in canonica* o *Dice la verità?* Olio su tela dimensioni non note, collocazione sconosciuta, *ivi*, n. 405, p.

nell'autunno successivo e ricevono commenti di critica favorevoli nonché menzioni sulla stampa periodica.

In questi anni Giuseppe inizia ad interessarsi sempre più alle questioni sociali, nella convinzione che un artista non debba esimersi da un coinvolgimento in prima persona, manifestandolo attraverso le proprie opere. In una nota contenuta nei diari egli anni 1890-1891 è evidente la sua inclinazione per quadri allegorici sull'umanità:

Sull'Umanità che sempre si pasce del progresso di cui gli uomini grandi la nutrono – essi ad ogni nuova scoperta che fanno ad opera sublime che producono non fanno altra che farla progredire in venustà e sapere.¹⁵

Nonostante l'apprezzamento da parte della critica, l'artista però non è soddisfatto: non si sente ancora in grado di padroneggiare la tecnica del disegno dal vero delle figure umane a grandezza naturale e, per perfezionarla, decide e di tornare a Bergamo per frequentare l'Accademia Carrara. Inizia, nel novembre 1888, un altro percorso, sotto la guida del maestro Cesare Tallone, esperto e rinomato ritrattista, oltre che insegnante davvero interessato ai propri allievi, che segue con cure particolari.

Nell'estate del 1889, Giuseppe rientra a Volpedo, portando con sé un patrimonio di conoscenze di tecniche pittoriche e di esperienze umane, contraddistinte da amicizie che durano per tutta la sua breve vita. Ad ottobre dello stesso anno fa il suo primo viaggio a Parigi, con gli amici conosciuti a Bergamo, per visitare l'Esposizione Universale, ma è costretto ad interrompere il soggiorno parigino a causa della prematura morte della sorella Antonietta, avvenuta durante la sua assenza. Tale vicenda lo ispira alla realizzazione di *Ricordo di un dolore*¹⁶, un'opera di notevoli dimensioni che Giuseppe donerà, in seguito, all'Accademia Carrara di Bergamo, in segno di riconoscimento per gli insegnamenti ricevuti.

172.

15 A. Scotti (a cura di) Minutari 1888, f.24, 6 settembre, cfr. Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo, Comune di Tortona, 1974.

16 *Ricordo di un dolore* o *Ritratto di Santina Negri*, olio su tela 107x79, Bergamo Accademia Carrara, in A. Scotti, *Catalogo Generale*, cit., n. 512, p. 206. (tav. 2).

Nel 1890, dopo aver frequentato un ulteriore corso di studio del nudo tenuto dal maestro Tallone, rientra a Volpedo per iniziare a lavorare da solo.

Nel frattempo continua a mantenere contatti epistolari con i compagni di studi, come testimoniato dalle numerose lettere scambiate con Eugenio Berta, Nomellini, Guglielmo Lichele e Romeo Bonomelli.

Oltre all'interesse per le figure umane si concentra anche sullo studio della natura e sul lavoro degli uomini trovando spunti per i suoi quadri proprio a Volpedo, dove l'attività lavorativa è svolta per lo più in aperta campagna. Frequenta anche, per un brevissimo periodo, un corso di paesaggio presso l'Accademia Ligustica di Genova.

Nel 1891 espone alla prima Triennale di Brera con *Ritratto del padre*¹⁷, *Ritratto della madre*¹⁸, *Il Mediatore o Ritratto del Signor Giuseppe Giani*¹⁹, e *Pensieri*²⁰. Per questo quadro posa, per la prima volta Teresa Bidone, la ragazza che in seguito diventerà sua moglie.

La mostra dà inizio, ufficialmente, all'esperienza del divisionismo italiano con l'esposizione delle opere di Segantini, Morbelli e Previati.

Il Divisionismo, movimento pittorico, sviluppato in Italia verso la fine dell'Ottocento, adotta una tecnica basata sulla scomposizione dei colori reali in colori elementari e complementari, accostandoli sulla tela con piccole pennellate a tratti lunghi in modo da renderli morbidi e luminosi.

Gli artisti che si identificano nel Divisionismo riservano una particolare attenzione al carattere simbolico dell'arte rappresentata nelle loro opere.

La necessità di rendere più luminose le sue opere, la libertà nell'uso del colore fa sì che Giuseppe si avvicini al divisionismo, anche se continuerà sempre a considerarlo, principalmente, lo strumento tecnico più

17 *Ritratto del padre*, olio su tela 200x100, Volpedo, Studio Pellizza, *ivi*, n. 526, p. 211. (tav. 3).

18 *Ritratto della madre*, olio su tela 200x100, Volpedo, Studio Pellizza, *ivi*, n. 531, p.214 (tav. 4).

19 *Il mediatore o Ritratto del Signor Giuseppe Giani*, olio su tela 121x93, Milano Museo della Scienza e della Tecnica, *ivi*, n. 610, p.247.

20 *Pensieri o Teresa o La sposa*, olio su tela 133x82, Milano Collezione privata, *ivi*, n. 608, p.246. (tav. 5).

adatto alle sue esigenze e pronto ad abbandonarlo qualora ne avesse trovato uno migliore. Atteggiamento che denota la fiducia riposta dall'artista nei confronti del positivismo scientifico.

In questo periodo nasce, in Giuseppe, l'idea di realizzare un'opera di soggetto sociale; dipinge un primo bozzetto, *Ambasciatori della fame*²¹, che troverà piena realizzazione solo dal 1895 in poi. È nel 1892 che inizia a firmare le sue opere con quel “da Volpedo” che connoterà costantemente la sua firma. Nello stesso anno si sposa con la diciassettenne Teresa Bidone.

Giuseppe è convinto che una preparazione culturale, soprattutto in campo umanistico, sia indispensabile per una maggiore comprensione dell'uomo; decide quindi di seguire i corsi di letteratura, filosofia, storia, estetica presso l'Istituto di Studi Superiori di Firenze, fino al 1894.

Frequenta le lezioni di storia di Pasquale Villari la cui concezione positivista della storia lo stimola alla riflessione sui legami che esistono tra l'uomo e la società in cui vive. Mentre le lezioni di estetica di Augusto Conti lo indirizzano ad interpretare in modo spiritualistico la bellezza e ad un idealismo filosofico. Durante questo periodo frequenta anche la Scuola libera del Nudo e il Circolo degli Artisti, stringendo amicizie non solo con pittori e scultori, ma anche con letterati.

Nel febbraio 1894 Giuseppe decide di fare rientro a Volpedo ma prima visita Bologna, Parma e Ravenna. Subito dopo partecipa, per la seconda volta, al concorso al Pensionato artistico romano presso l'Accademia di Brera, con *Il ritorno dei naufraghi al paese*²² anche questa volta non ottenendo risultato. In aprile partecipa, a Milano, alla rassegna delle Esposizioni Riunite, con *Sul Fienile*²³ e *Speranze Deluse*²⁴: non vince alcun

21 *Ambasciatori della fame* (prima idea) olio su tavoletta 25 x 37,2 cm, Milano, collezione privata, *ivi*, n. 702. p.278. (tav. 6).

22 *Il ritorno dei naufraghi al paese o L'annegato*, olio su tela, 67x116 cm, Alessandria, Pinacoteca Civica, *ivi*, n. 837, p. 326. (tav. 7).

23 *Sul fienile*, olio su tela 133 x 243,5, acquistato direttamente all'artista dalla Società Promotrice di Belle Arti nel 1896 ed assegnato ad un socio, il conte Gaioli Boidi, *ivi*, n. 799, p.315. (tav. 8).

24 *Speranze deluse*, olio su tela 110 x 170 cm, Como, collezione privata, *ivi*, n. 842, p. 329. (tav. 9).

premio, ma le due opere vengono acquistate ed ottiene riconoscimenti da critici e colleghi. *Sul Fienile* è anche il primo quadro realizzato con tecnica divisionista. Risalgono a questo periodo gli incontri con Segantini e Morbelli, che si trasformano ben presto in una solida amicizia. Morbelli farà spesso visita a Giuseppe nella sua Volpedo e gli fornirà ottimi suggerimenti per la tecnica divisionista.

A gennaio 1895 riceve la nomina a Socio Onorario dell'Accademia di Brera. Nel corso di questo anno torna a Firenze, poi visita Ravenna, Padova e a Venezia partecipa all'inaugurazione della Prima Biennale Internazionale di Arte, con *Processione*²⁵ e *Il Ritratto della signora Sofia Abbiati*²⁶, anche questi realizzati a tecnica divisionista.

Giuseppe sente l'esigenza di dover approfondire ancora di più le sue conoscenze culturali, documentarsi maggiormente sulle tematiche sociali se vuole portare a termine il progetto di realizzare il quadro a contenuto sociale, che ha in mente fin dal 1891. Si abbona alla rivista "Critica Sociale", studia i testi della dottrina socialista: capisce che il movimento popolare sta acquisendo forza, si sta espandendo. Legge romanzi e racconti umanitari, Tolstoj, Dostoevskij e tutti gli opuscoli e articoli di stampa che raccontano di operai uccisi.

Giuseppe conosce bene la vita contadina, i disagi e i sacrifici che comporta; l'approfondimento culturale e l'aggiornamento costante sulle questioni sociali emergenti, lo portano ad aderire attivamente al socialismo, sia come cittadino che come artista, nella convinzione che la vera arte non possa esimersi da rappresentare la realtà sociale. Il nuovo dipinto che prende forma in questo contesto è *Fiumana*,²⁷ la rappresentazione di una protesta contadina ambientata nella sua Volpedo.

Nel 1898 Giuseppe partecipa all'Esposizione Nazionale con *Lo*

25 *La processione*, olio su tela 84x 115 cm, Milano, Museo della Scienza e della Tecnica, *ivi*, n. 767, p. 302. (tav. 12).

26 *Ritratto della signora Sofia Abbiati (Cocco)*, olio su tela 126 x 80 cm Tortona, Collezione della Cassa di Risparmio di Tortona, *ivi*, n. 904, p. 348.

27 *Fiumana*, olio su tela 255x 438 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, *ivi*, n. 943, p. 361. (tav. 12).

*Specchio della vita*²⁸, realizzato l'anno precedente. Al titolo aggiunge “*e ciò che l'una fa e l'altre fanno*” ispirandosi ad un verso del Purgatorio Canto III, 82 di Dante. In quest'opera non ci sono figure umane perché l'intento del pittore è quello di rappresentare oggettivamente la natura, come un valore in sé. La cornice del quadro è finta, nel senso che è dipinta direttamente sulla tela ad imitazione delle venature del legno.

Scrivo all'amico Pierotti:

Nel cielo, sulla terra, nelle acque, è un ricorrersi, un trasformarsi, un succedersi continuo di fatti e forme che tendono al perfezionamento e questo va mano a mano operandosi per una continua vicenda di periodi buoni e di periodi cattivi. E il periodo buono subentra al cattivo e questo al buono; e sono una necessità logica la quale se è ben compresa dall'uomo può formare la sua serenità negli avvicendamenti che per la sua vita deve subire, poiché questa legge non si verifica soltanto nel singolo individuo ma in tutta la società, non è momentanea, ma di tutti i tempi.²⁹

Nel 1900 all'Esposizione Universale di Parigi viene notato dalla critica per lo *Specchio della vita*. Nel 1901 è finalmente pronto *Il Quarto Stato*, con il quale, nel 1902, partecipa alla Quadriennale Torinese.

Giuseppe ha impiegato dieci anni per realizzare quella che ritiene l'opera più rappresentativa del suo impegno sociale, la testimonianza della sua adesione alle idee socialiste e umanitarie di stampo turatiano. Gli sforzi ed il lavoro di Giuseppe, nel lungo arco temporale trascorso per realizzare *Il Quarto Stato*, verranno approfonditi nelle pagine dedicate proprio alla realizzazione del dipinto.

Partecipando alla Quadriennale Torinese, Giuseppe spera in un acquisto reale, così da poter risollevarle le sue risorse finanziarie, ma rimane deluso. Fino ad allora la sua arte non gli ha ancora garantito l'indipendenza economica, infatti continua a vivere nella casa dei genitori, in totale dipendenza dal lavoro agricolo dei suoi.

Il forte sentimento di riconoscenza e di affetto nei confronti dei

28 *Lo specchio della vita – (E ciò che l'una fa, e le altre fanno)*, olio su tela 132 x 291 cm Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna, ivi, n. 1002, p. 384. (tav. 13).

29 A.M. Damigella, *Pellizza da Volpedo*, in *Art e Dossier*, inserto redazionale allegato al n. 151, dicembre 1999, Editore Giunti, Prato.

genitori traspare anche dalla meticolosità con la quale Giuseppe annota ogni minima spesa nei suoi diari, oltre che rappresentare una testimonianza della serietà che lo contraddistingue:

Oggi ho ricevuto una lettera da mio papà – con incluso un vaglia di Lire cinquanta che dovranno servirmi per la cornice del quadro Sansone.

Io gli avevo scritto, domandandogli solo 30 lire circa, solo ier l'altro sera.

Stamane alle otto e mezza avevo già la lettera ed invece di quel che gli avevo domandato mi ha fatto un vaglia di lire 20 in più.

Ultimamente ho scritto mi spedisse lire cento e me ne spedì centoventi.

A ciò non faccio commenti; sento in me qualcosa che non posso a parole esprimere. Sento quanto poco io faccia pe ri miei genitori in confronto a quel che essi fanno per me.³⁰

Al forte legame affettivo con la famiglia d'origine si aggiunge in seguito, l'affetto e il sostegno della moglie Teresa.

Teresa, una ragazza di umili origini che, analfabeta, aveva imparato a leggere e a scrivere seguendo lezioni private presso una maestra del paese, collabora con i genitori di Giuseppe nella conduzione delle terre di famiglia ma, soprattutto, è in grado di condividere le aspirazioni e i sogni del marito: moglie, amica, confidente oltre che modello per molte delle sue opere. La sua musa ispiratrice. Infatti, la donna con il bambino in braccio, quella donna con i tratti del volto forti e appassionati, facente parte del trittico che guida la scena de *Il Quarto Stato*, è proprio lei, la moglie Teresa.³¹

La delusione per il mancato acquisto de *Il Quarto Stato* lo spinge a rivedere la sua attività in politica per dedicarsi maggiormente al suo lavoro e agli affetti famigliari. In una lettera scritta ad un amico, datata 1903:

Sono socialista perché non potrei essere né clericale né anarchico, e nemmeno repubblicano; me lo vieta la ripugnanza alle rispettive dottrine. Ma rifuggo dai meandri della politica e, in genere, delle amministrazioni. Lo scorso anno rifiutai di accettare la candidatura a consigliere di questi luoghi, la quale mi venne offerta con promessa di una maggiore in seguito. Mi tolsi anche dalla Società agricola operaia di questo mio paese, ove coprii una delle maggiori cariche durante parecchi anni. Già troppo, mi pesa la mia vita famigliare! Sono essenzialmente un artista cheché mi possa pensare e fare!!³²

30 V.G. Bono (a cura di) *Giuseppe Pellizza da Volpedo, Diari torinesi 1891*, hopefulmonster editore 2000, p. 42-43.

31 La figura di Teresa la ritroviamo esattamente nel disegno *Studio per la donna con il bambino*, 1898 Fondazione Giacomini, Motta di Livenza – Venezia.

32 21 dicembre, originale in Archivio Martinelli, Milano.

Dal 1902 in poi inizia ad esporre le sue opere anche in mostre internazionali: Vienna, Berlino, Hannover, Londra; in America, a Saint Louis, il suo *Processione* riceverà una medaglia d'oro.

Nel 1903 alla Biennale di Venezia espone *Idillio Primavera*³³ che ottiene critiche contrastanti.

Nel corso del 1905 compie un viaggio in montagna, prima nell'Appennino ligure piemontese poi in Svizzera, nei luoghi del suo amico Segantini, scomparso nel 1899, che aveva lasciato un profondo vuoto nella sua vita.

L'esposizione delle opere di Giuseppe, in sempre più numerose mostre nazionali ed internazionali, attira l'attenzione positiva di stampa, critica e pubblico con conseguenti introiti economici. Giuseppe è richiesto dal pubblico per eseguire ritratti e per questo progetta di aprire uno studio con sede a Milano, che però non riesce a realizzare.

Nel 1905 espone all'Esposizione Internazionale di Venezia.

Si reca a Roma, nel 1906, e durante la permanenza ritrova l'amico Cena che insieme, ad altri amici, lo sprona a ad esporre alla Mostra Annuale di Amatori e Cultori di Belle Arti. Riesce a vendere *Idillio primavera* ad un negoziante di Amsterdam per 1900 lire e *lo Specchio della vita* viene acquistato dal re. *Il Sole*³⁴ viene acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione, per la galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma. La vendita dei quadri, il riconoscimento da parte di critica e pubblico, lo fanno sperare nell'inizio di un periodo fortunato.

Ma, a febbraio del 1907 muore, appena nato, il terzo figlio, seguito pochi mesi dopo dall'amata Teresa. La loro scomparsa sconvolge Giuseppe.

Teresa, la donna che lo aveva amato, sostenuto e incoraggiato in ogni scelta, con la quale aveva condiviso gioie, speranze e delusioni, lo lascia da

33 *Idillio Primavera*, olio su tela diametro 99.5 cm, collezione privata, in A. Scotti, *Catalogo Generale*, cit., n. 1079, p. 406. (tav. 13).

34 *Il Sole*, olio su tela 155x155, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *ivi*, n. 1188, p. 444. (tav. 14).

solo ad accudire le due bambine piccole, aiutato dai genitori, ormai anziani e malati. Il dolore per la perdita gli impedisce di continuare a lottare senza di lei. Giuseppe rimane e si sente solo.

Forse nella morte della moglie vede un segnale della fine della sua arte. Forse angosciato dal pensiero di non essere più in grado di trasmettere nelle opere la passione e l'impegno totalizzante che aveva contraddistinto il suo percorso, si toglie la vita il 14 giugno 1907, impiccandosi nel suo studio di Volpedo.

Come Claude Leutier, il protagonista del romanzo di Emile Zola, *L'Ouvre*, una copia del quale era nella biblioteca di Giuseppe.

Leutier si suicida perché sente di aver fallito per non essere riuscito a realizzare la sua aspirazione di creare un'opera d'arte. Giuseppe, invece, non aveva fallito. Era anche ben consapevole della grandezza della sua opera. Ma, evidentemente, il dolore per la perdita della moglie lo aveva gettato nella disperazione, nella malinconia, nella perdita di se stesso, forse provava una sensazione di solitudine insostenibile.

Sono molte le giustificazioni e le ipotesi che si potrebbero formulare per comprendere un gesto così drammatico.

I suoi amici, all'indomani della scomparsa, lo ricordano come un uomo che amava la vita così come amava la sua arte.

Il Quarto Stato è la dimostrazione di questo suo grande amore per l'arte, unito ad un altrettanto grande amore per gli ideali che lo hanno ispirato nel realizzare un così grande affresco dell'umanità e per l'umanità.

La realizzazione de *Il Quarto Stato*.

Per portare a compimento *Il Quarto Stato* Giuseppe Pellizza ha impiegato tre anni, dal 1898 al 1901 anche se, dall'idea originaria, ne sono trascorsi dieci. Dieci anni di tentativi, revisioni e variazioni, accompagnati da uno studio meticoloso della tecnica e da una evoluzione di pensiero in direzione di un'arte che sapesse cogliere nel vero, nella realtà sociale per una riflessione sui valori universali della natura e dell'uomo, con la crescente convinzione che l'arte dovesse servire da stimolo per far riflettere, per arrivare alla condivisione di quei valori in cui Giuseppe credeva. L'arte come stimolo ma anche arte capace di suscitare emozioni e stati d'animo profondi.

L'idea di realizzare un quadro ad oggetto sociale prende forma in un primo bozzetto a olio, *Ambasciatori della fame*³⁵, raffigurante uno sciopero in cui un gruppo di uomini avanza verso il centro di una piazza. La scena è ambientata a Volpedo, nella piazza antistante Palazzo dei Malaspina, anche se non esistono riferimenti storici che possano indurre a ritenere che la scena si riferisse ad un episodio accaduto effettivamente a Volpedo.

Alcuni tra i primi disegni eseguiti tra il 1890 e il 1891 fanno riferimento ad una manifestazione proletaria urbana, altri a un gruppo di contadini mal ridotti, con in mano gli strumenti del loro lavoro. L'elemento che caratterizza tutti i disegni, i bozzetti, gli schizzi è la presenza dei due capi che aprono il corteo. In una pagina del suo diario descrive chiaramente il progetto che ha in mente di realizzare:

Io li ho fatti fin dallo scorso anno studii e abbozzi per un quadro così concepito = Siamo in un paese di campagna, sono circa le dieci e mezzo del mattino d'una giornata d'estate il sole lancia sulla terra i suoi potenti raggi -due contadini s'avanzano verso lo spettatore, sono i due stati designati dall'ordinata massa di contadini che vien dietro per perorare presso il Signore la causa comune – Uno d'essi intelligentissimo energico parrebbe nato anziché pei lavori di campagna pe gli ardui sentieri del pensiero, l'altro

³⁵ *Ambasciatori della fame (prima idea) olio su tavoletta 24x37,2* Milano, collezione privata, in A. Scotti, *Catalogo Generale*, cit., n. 702, p.278.

che lo vien coadiuvando è uomo dalla temprata forte robusta bonaria in lui un non comune buon senso è stato causa dell'incarico affidatogli – Un compagno si avvicina loro e vuol indurre il capo a voltarsi per vedere sua moglie che col bambino in collo è svenuta per fame – quest'episodio e alcune donne accorse chi paurosa chi chiamanti altri ancor lontane lungo la via che pur qui sbocca servono di congiunzione alla massa ordinata di contadini che ben ordinati stanno per mettere capo nella piazzetta (bisogna notare che i due capi sono già in mezzo o quasi alla piazzetta e che le due vie per una delle quali vengono le donne e quella per la quale si avvicinano i contadini mettono capo su questa piazzetta in cui è il palazzo del Signore – il palazzo che è dietro allo spettatore manda la sua ombra sul primo piano del quadro – potrei fare l'ombra d'un palazzo merlato sebbene il palazzo della Marchesa non lo sia – la piazzetta teatro dell'azione è la Piazzetta del Palazzo e la via per la quale si avvicinano i contadini è la Via Torraglio qui di Volpedo – di questi primi sei il primo a destra tien stretto un pugno come per accompagnare un pensiero che fitto in capo, il secondo tien le braccia incrociate sul petto, il terzo porta la man destra alla fronte e guarda il cielo il quarto è un vecchio che s'avanza sostenuto dal suo bastone da un quinto caritatevole e giovane contadino, il sesto ed ultimo che si trova vicino al muricciolo che fiancheggia la strada ha le braccia allungate verso terra in avanti e lo sguardo pur verso terra a pochi passi avanti a lui forse verso la donna svenuta e par in atto di dire < ecco il premio dopo tanti sudori, fatiche ecc.> - dietro a essi vien la massa del popolo senza schiamazzo tranne laggiù in fondo dietro a tutti un pugno alzato, solo un pugno, che è come un avvisamento qualora il caso fosse disperato e la fame pervenisse all'insopportabilità.- Così è concepito il mio quadro; non so se presto potrò metterlo in esecuzione in proporzioni adeguate.- Vado in me ognora pensando per trovare poche parole, se potessi una sola, che sintetizzi il pensiero che ho emesso sopra “Colla fermezza e senza fanfaronate si ottiene ciò che ci vien di diritto” quella parola se la trovassi vorrei metterla nel titolo.³⁶

Al bozzetto fanno seguito ulteriori schizzi e disegni, nonché un quadro sul tela, ma l'opera definitiva era ancora solo nella sua testa, anche se l'intenzione di portarla a compimento era spesso annunciata a conoscenti ed amici.

Nel 1895, con più consapevolezza, sia nelle proprie convinzioni politiche sia nella propria maturazione artistica, si accinge a riesaminare il progetto rimasto in sospeso. Acquista un telaio molto grande e inizia i lavori preparatori. Il primo disegno è fatto a carboncino ³⁷. In una nota del suo diario scrive, il 19 gennaio 1895:

Il 12 corrente ho attaccato al muro la carta per il cartone di un quadro che voglio fare e che intitolerò Gli Ambasciatori della fame. Lunedì 14 corrente ho incominciato il paesaggio in cui dovrà svolgersi la scena copiato da un bozzetto che ho fatto sulla

36 Giuseppe Pellizza da Volpedo 1° maggio 1892 diario, in A. Scotti, *Catalogo Generale*, cit., p. 278.

37 *Ambasciatori della fame* carboncino e gessi su carta marroncina 159x198 cm, Milano, collezione privata, *ivi*, n. 933, p. 356.

piazzetta qui a Volpedo fino al 1982, appositamente (è prima ancora del 1892 che io ho intenzione di fare questo quadro). Durante queste settimane ho disposto sul cartone le figure che sono una cinquantina – mi son servito del bozzetto che feci fin dal 1892 e che a diverse riprese modificai – tal bozzetto embrionale io ho dovuto modificarlo e perfezionare sul quadro la composizione – sul bozzetto la folla dei famelici che stanno dietro la prima fila era appena accennata. Gli ambasciatori son due si avanzano seri sulla piazzetta verso il palazzo del signore che proietta l'ombra ai loro piedi [...] è per questa via che s'avanza la *fame* coi suoi atteggiamenti molteplici – Son uomini, donne, vecchi, bambini: affamati tutti che vengono a reclamare ciò che di diritto – sereni e calmi, del resto, come chi sa di domandare ne più ne meno di quel che gli spetta – essi hanno sofferto assai, è giunta l'ora del riscatto, così pensano e non vogliono ottenere colla forza, ma colla ragione – qualcuno potrà alzare il pugno in atto di minaccia ma la folla non è con lui, essa fida nei suoi ambasciatori – gli uomini intelligenti i quali se avessero studiato potrebbero essere qualcosa di importante nella società magari ministri – così ragionava in se ogni persona -³⁸

Sono uomini che non hanno attrezzi del mestiere che possano identificarli in qualche professione, quasi a rappresentare l'universalità della situazione: possono essere intesi come contadini, come operai delle fabbriche o artigiani. Non hanno armi, perché l'intenzione che li anima non è quella di combattere con la violenza ma, attraverso le loro azioni, vogliono rivendicare i diritti in modo pacifico, in un confronto improntato all'umanità. L'atteggiamento di questi uomini riflette il pensiero politico e l'ideologia socialista di Giuseppe Pellizza: una visione positiva, incentrata sull'umanità e sulla potenza della cultura, per una trasformazione dell'uomo e di conseguenza per una emancipazione del popolo.

Le riflessioni di Giuseppe, si traducono in un bozzetto³⁹ dove sono evidenti alcune variazioni: al posto del ragazzo, una figura di donna con un bambino in braccio e un'attenzione maggiore alla massa dei lavoratori alle spalle dei tre personaggi in prima fila. Anche l'uomo al centro, “il capo”, è perfezionato, nella cura dei particolari degli abiti e nei colori, dettagli che attirano immediatamente l'attenzione dell'osservatore.

Giuseppe acquista una tela molto grande, oltre quattro metri, che inizia a preparare con la consueta cura nella scelta dei materiali.

L'attenzione verso la massa dei lavoratori lo porta ad un ripensamento

38 In A.Scotti, *Catalogo Generale*, cit., p. 356.

39 *Fiumana* (bozzetto) olio su tela 44,2 x 77,8 cm, Biella collezione Ferraris, *ivi*, n. 934, p.357.

del titolo, da *Ambasciatori della fame* a *Fiumana*, ad indicare che il popolo dei lavoratori, addestrato dalle continue fatiche derivanti dal duro lavoro, ha sviluppato forza fisica che, unita al progresso intellettuale, riuscirà a travolgere, come un fiume in piena, il potere della classe dominante, ormai resa impotente da secoli di agiatezza e di vizi. *Fiumana* vuole rappresentare il cambiamento, la trasformazione di una forza che, da quasi distruttrice, che rompe gli argini, diventa un insieme di persone forti, unite da un intento comune. L'avanzare del popolo lavoratore è verso la piazza, che non è più identificata nella piazza di Volpedo, come nei primi bozzetti, ma è una piazza situata in uno spazio universale, comune a tutti gli uomini. E' un avanzare verso la luce solare, verso il futuro pieno di aspettative e di fiducia nel progresso. Alle spalle del popolo il tramonto: tramonto di un passato fatto solo di sudore e fatiche. Sono uomini e donne che avanzano non in un paese definito ma in un mondo nuovo. Senza attrezzi del mestiere, senza armi ma con le mani aperte per indicare la loro volontà rivolta ad acquisire, per avanzare nella storia, al passo con il progresso. Un'organizzazione di classe pacifica, consapevole del proprio ruolo storico e che inizia ad utilizzare, come strumento di lotta, l'arma dello sciopero.

Tra le intenzioni dell'artista c'è anche quella di richiamare ad una partecipazione alla lotta più ampia, rivolta non solo ai contadini ma anche verso gli intellettuali. In uno studio di figure a matita⁴⁰, in basso a sinistra, Giuseppe appunta:

S'ode...passa la fiumana dell'umanità/genti correte ad ingrossarla – il restarvi è delitto/filosofo lascia i libri tuoi corri a metterti alla sua testa la guida coi tuoi studi. Artista con essi ti reca ad alleviarle i dolori colla bellezza che saprai presentarle/operaio lascia la bottega in cui per lungo tempo ti consumi/ con essa ti reca e tu che fai?

Parole che costituiscono un appello di partecipazione rivolto a tutte le

40 *Studio di figure* matita su carta bianca 21x31 cm, Milano collezione privata, *ivi*, n. 937, p. 358.

forze sociali, operaie ed intellettuali, affinché si uniscano per raggiungere lo stesso obiettivo: un equilibrio sociale improntato sulla giustizia.

Giuseppe è convinto che compito dell'artista sia quello di rappresentare sì la realtà ma, attraverso la bellezza della sua opera, indicare un ideale da raggiungere.

Scrive all'amico Bistolfi⁴¹

la mia aspirazione all'equità mi ha fatto ideare una massa di popolo, di lavoratori della terra, i quali intelligenti, forti, robusti uniti, s'avanzano come una fiumana travolgente ogni ostacolo che si frappone per raggiungere luogo ov'ella trova equilibrio.

Intuisce anche che, se intende realizzare un quadro che sia testimone della realtà, deve riuscire a far esprimere dai suoi personaggi forza ma anche armonia, così come riescono a farlo quei capolavori degli artisti del Quattrocento, ammirati e studiati a lungo e presi come maestri. Ed è anche per questo che le proporzioni dei personaggi di *Fiumana* ricordano i grandi autori del passato. Fin dai disegni preparatori, sui cartoni, i modelli iniziano ad essere tutti in scala 1:1.

Nel 1896 *Fiumana*⁴² è terminato, come testimonia la fotografia scattata davanti alla sede della Società operaia di mutuo soccorso di Volpedo.⁴³ Ed è proprio durante la preparazione per lo scatto fotografico che Giuseppe si accorge di aver commesso un errore con i colori consistente nella mancanza di luminosità nella parte centrale. Decide, allora, di revisionare la tela: ritocca i volumi, i colori; inserisce altre figure, opera una revisione cromatica dei tre personaggi principali. Ma non è ancora soddisfatto e comincia a pensare di abbandonare il lavoro di revisione per iniziare a dipingere su una nuova tela, nonostante il dispendio di energie per tutto il lavoro svolto fino a quel momento. Inoltre, le vicende legate alla politica di quei tempi, le giornate milanesi e le conseguenze

41 Lettera a L. Bistolfi dell'agosto 1895, in Volpedo, Studio Pellizza, minutari 1895, f.36 v.

42 *Fiumana*, olio su tela 255x438, Milano Pinacoteca di Brera, in A. Scotti, *Catalogo Generale*, cit. n. 943, p.361. (tav. 12).

43 *Fiumana*, fotografia del 1896 in A.Scotti, *Il Quarto Stato*, cit., p. 176.

delle repressioni del Generale Bova Beccaris, lo stimolano sempre più a terminare la sua opera, per contribuire a trasmettere un messaggio di fiducia, speranza e incoraggiamento verso il popolo, affinché non rinunci a proseguire nella lunga marcia per la rivendicazione di diritti, per il riconoscimento come classe sociale.

Così, coraggiosamente, prende la decisione: acquista una nuova tela, ancora più grande, e, a novembre del 1898, ricomincia. Predispose la nuova tela, esegue nuove veline, nuovi cartoni in scala 1:1 per ogni personaggio principale, sempre disegnando dal vero: i suoi modelli sono, come sempre, concittadini che retribuisce regolarmente, a cui fornisce anche gli abiti per posare.

Nel bozzetto⁴⁴ sono subito evidenti le novità: anche se l'incedere dei personaggi è lo stesso che caratterizza *Fiumana*, l'eloquenza della gestualità è messa più in evidenza. La fila delle persone alle spalle dei tre personaggi, viene meglio definita, come se suo compito fosse di arginare la massa crescente che sta dietro. Le proporzioni delle tre figure centrali crescono e la cura nella loro esecuzione, l'attenzione verso i particolari degli abiti, dei loro gesti, delle espressioni del viso, evidenziano quanto profonda fosse l'esigenza e il desiderio di comunicare e trasmettere.

In una lettera destinata all'amico Matteo Pierotti, racconta:

Il quadro a cui ora sto lavorando rappresenta la parte eletta dei lavoratori alla testa di *Fiumana* quali tranquilli nel loro *onesto* pensiero s'avanzano. Con questa opera vorrei replicare il mio sentire tendente a stabilire che la forza vera sta nei lavoratori intelligenti e buoni i quali colla tenacia nei loro ideali obbligano gli altri uomini a seguirli o a sgombrare il passo perché non è potere retrogrado che possa arrestarli⁴⁵

L'intenzione di Giuseppe è di inviare il suo monumentale quadro all'Esposizione Internazionale di Venezia del 1901, ma non riesce a terminarlo in tempo. Nel 1902 lo invia alla Quadriennale Torinese, dopo

44 *Il cammino dei lavoratori*, olio su tela 66 x 116 cm, Alba collezione privata, in A. Scotti, *Catalogo Generale*, cit. n. 993, p.380.

45 Lettera a Pierotti, Volpedo, Studio Pellizza, minutari 1898.

aver cambiato il titolo, che sarà poi definitivo, ne *Il Quarto Stato*. La scelta del nuovo titolo è riconducibile alla lettura di quei testi che analizzano le implicazioni e gli sviluppi della rivoluzione francese; tra le carte del suo studio è conservato un articolo del giornale “Sempre avanti! giornale socialista per gli umili e per i pratici”, datato 8 giugno 1901, in cui si sosteneva che, dopo un secolo dalla rivoluzione francese e la vittoria del terzo stato, la borghesia, [.....] *si sta delineando un quarto stato (così chiamiamo talvolta la classe lavoratrice) che si accinge a rovesciare il terzo!*” ...[.....].⁴⁶

Giuseppe spera in un acquisto reale o di vincere un premio. Non andrà come aveva sperato: il primo premio verrà assegnato a Calandra, col bozzetto *Monumento al Principe Amedeo*.

Il Quarto Stato suscita reazioni diverse. L'interpretazione che l'autore ha dato del popolo dei lavoratori, lascia sconcertata una parte di critica che si aspettava di ritrovare rappresentate nel quadro scene di violenza o gesti estremi. Giudizi positivi arrivano da altra parte di critica che ritrovano, invece, nel dipinto, i valori di un socialismo positivo. Anche tra gli amici, l'unico ad essere entusiasta si dimostra Giovanni Cena, che scrive *Ammiro. E' una cosa che resterà e che non ha paura del tempo perché il tempo le gioverà. Ti abbraccio con tutta l'anima*.⁴⁷

La delusione per non aver vinto il premio e per i giudizi negativi espressi da certa critica, è superata da Giuseppe nella consapevolezza del valore della sua opera e della sua qualità di uomo e di artista. In una lettera alla scrittrice Neera scrive:

... ed il Quarto Stato poté essere quale io lo volli; un quadro sociale rappresentante il fatto più saliente dell'epoca nostra: l'avanzarsi fatale dei lavoratori...e nelle molte traversie mi sostenne l'alto concetto che sempre ebbi del lavoro umano; concetto che le mie stesse condizioni di nascita e l'ambiente in cui mi sviluppai

46 In A. Scotti, *Il Quarto Stato*, cit., pp. 193-194.

47 A. Scotti, *Il Quarto Stato*, cit., p. 48.

contribuirono a formare e rafforzare.⁴⁸

Giuseppe ha fiducia: con il tempo il suo lavoro sarà apprezzato. E così è avvenuto. Anche se per molto tempo non è stato considerato dalla critica, il suo valore è stato in seguito recuperato nel mondo dell'arte e presso il grande pubblico. Ma il fatto straordinario è che, nonostante le censure della critica, l'immagine viene adottata per altri usi: le associazioni dei lavoratori la scelgono per accompagnare le loro manifestazioni, quasi come una firma identificativa delle lotte e delle conquiste. E' attraverso la stampa socialista che il quadro diventa famoso: nel 1903 viene riprodotto nel giornale milanese "Leggetemi! Almanacco per la pace" con un articolo di Edmondo De Amicis; nel numero del 1° maggio del 1903 il giornale "Unione"; sempre il 1° maggio, dell'anno successivo nel giornale "L'Avanguardia socialista".

Nel 1905 viene pubblicato sull' "Avanti della domenica", organo ufficiale del Partito Socialista, che consacra in questo modo l'appropriazione del quadro, da parte del partito, come simbolo della classe dei lavoratori. Durante tutto il secolo *Il Quarto Stato* sfilava insieme al popolo nelle manifestazioni celebrative per la ricorrenza del 1° Maggio e del 25 Aprile.

Con il consenso dell'artista, nel 1906, "L'uomo che ride", giornale socialista vogherese diretto da Ernesto Majocchi, regala agli abbonati una cartolina propagandistica con la versione stampata de *Il Quarto Stato*, incorniciato da un garofano in stile liberty.

Giuseppe tenta di esporre la sua opera in altre occasioni, ma gli organizzatori delle mostre, forse temendone l'impatto politico, rifiutarono sempre di esporla per motivi di opportunità, senza prendere in minima considerazione l'alto valore del suo contenuto artistico.

Solo a Roma, nel 1907, Giuseppe, riuscirà, per l'ultima volta, a vedere

48 Originale in Archivio Martinelli, Milano.

esposto il suo *Quarto Stato*, presso la Società promotrice di Belle Arti.

Dopo la prima guerra mondiale viene esposto alla Galleria di Lino Pesaro, a Milano, in una monografia dedicata all'artista. E' in questa occasione che il sovrintendente del Castello Sforzesco, Guido Marangoni, e il direttore dei Musei Civici, Carlo Vincenzi, insieme al consigliere socialista Fausto Costa, promuovono una sottoscrizione pubblica a cui partecipano associazioni, editori, privati cittadini, letterati e studiosi, mercanti e pittori, per riuscire così ad acquistare *Il Quarto Stato*. Dopo l'acquisto viene esposto presso il castello Sforzesco, nella Sala della Balla, fino agli anni trenta, dopo di che viene confinato, quasi nascosto, nei depositi da dove esce solo dal 4 al 16 dicembre 1946, in occasione di una mostra celebrativa all'Arengario, organizzata dall'*Avanti*.

Nel 1953 dopo una mostra retrospettiva su Giuseppe Pellizza, Mario de Micheli, giornalista de "L'Unità", pubblica una recensione nella quale offre la sua personale interpretazione per giustificare l'allontanamento de *Il Quarto Stato* dai riflettori:

Con questo quadro Pellizza ha introdotto la nozione moderna di popolo nella pittura italiana ed ha testimoniato con autentico vigore l'apparire delle masse popolari organizzate nella storia. Neppure il fascismo aveva osato togliere questo quadro dalla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Ma quello che non hanno fatto i fascisti lo hanno fatto i clericali che malgovernano la nostra città. Invano il visitatore della galleria milanese va in cerca di questo storico quadro. Esso giace nelle cantine. E con lui altri ancora che per il loro tema danno fastidio ai farisei della critica. Che cosa si aspetta dunque per riesporre al pubblico il "Quarto Stato"? La protesta indignata degli artisti e la protesta del pubblico? Nessuna scusa può essere per questo arbitrio[.....]. Quando nel 1902 il "Quarto Stato" fu esposto, Pellizza, già tanto noto e celebrato conobbe invece l'amarezza dell'insuccesso. La borghesia e la sua critica sentirono subito che nel quadro c'era qualcosa di troppo rivoluzionario: se potevano accettare il pietismo figurativo dei contadini in sudore, rotti dalla fatica, non potevano però accettare l'affermazione di forza che si sprigionava da quei contadini in marcia. Il quadro fu subito amato dal popolo [.....]. Oggi dunque, attraverso un giudizio attento e sereno, è giunto il tempo di

studiare questo artista e di restituirlo al popolo che tanto lo amava.⁴⁹

A metà degli anni cinquanta il quadro viene trasferito nella Sala della Giunta di Palazzo Marino. Durante gli anni di permanenza in questa Sala, i depositi del fumo di nicotina opacizzano i colori della tela, a cui verrà restituita luminosità grazie ad una successiva e scrupolosa opera di restauro.

Soltanto negli anni sessanta del secolo scorso, la critica ha iniziato a mostrare una vera attenzione verso *Il Quarto Stato*, dopo la pubblicazione, nel 1960, del giudizio di Corrado Maltese,⁵⁰ che considera l'opera il più alto monumento dedicato alla classe dei lavoratori. Maltese contribuisce, in questo modo, a dare l'avvio per il riconoscimento dell'impegno, del valore e del lavoro di Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Per molti anni le vicende di *Fiumana* e *Quarto Stato* sono state confuse tra di loro: si è riusciti a fare chiarezza solo grazie all'enorme lavoro di ricerca svolto da Aurora Scotti, che nel 1976 ha pubblicato la prima monografia sul dipinto.

Nello stesso 1976 *Il Quarto Stato* viene esposto alla mostra della Permanente di Milano sul Divisionismo e, l'anno successivo, in una mostra nel foyer del teatro Regio di Torino.

Nel 1980 viene esposto alla mostra Arte e socialità della Permanente di Milano, alla mostra Post Impressionist alla Royal Academy di Londra e alla National Gallery di Washington, ottenendo un grande successo di critica e di pubblico.

Quando il dipinto rientra in Italia, la direttrice delle Civiche Raccolte d'arte, Mercedes Garberi, decide di esporlo alla galleria d'Arte di Villa Reale a Milano.

Oggi *Il Quarto Stato* è esposto, presso il Museo del Novecento a

49 M. De Micheli, *Il Quarto Stato non piace ai clericali*, in "L'Unità", 23 maggio 1953.

50 Corrado Maltese, *Storia dell'arte italiana 1785-1943*, Torino 1960, pp. 268-269.

Milano, al Palazzo dell'Arengario. Dire esposto, però, è riduttivo: preferisco pensare che il dipinto sia custodito all'interno del Museo e che lo riempia con la forza di un impatto emotivo che penetra dentro l'anima di chi si avvicina per ammirarlo.

Nelle pagine introduttive della *Guida del Museo del Novecento*⁵¹ sono spiegate le ragioni che hanno ispirato gli organizzatori del Museo a scegliere per la collocazione de *Il Quarto Stato* la “torre”, che il visitatore incontra come prima tappa del percorso dell'arte, all'interno del Palazzo dell'Arengario.

Il Museo del Novecento, inaugurato il 5 dicembre 2010, nasce su iniziativa del Comune di Milano che ha ascoltato le richieste dei cittadini milanesi di vedere esposte, in un unico percorso artistico, tutte quelle opere che, nel corso degli anni, sono state donate alla città o acquistate e che fanno parte del patrimonio novecentesco delle Civiche Raccolte.

Dopo la progettazione dell'ampliamento del Museo, con l'acquisizione di una parte del Palazzo Reale, gli spazi espositivi rimanevano comunque limitati, perciò gli organizzatori hanno preferito optare per una scelta espositiva che prevede un percorso cronologico e non per temi.

Entrando nel Museo del Novecento, dopo la scala a chiocciola, progettata da Italo Rota, si incontra, prima delle sale, la “torre”: [...] *qui solo e improvviso emerge dalla scatola espositiva Il Quarto Stato ...[...]*⁵² che, nelle intenzioni degli organizzatori non deve servire da apertura del Novecento ma da chiusura dell'Ottocento, quasi a significare una cesura, uno stacco tra un passato e un futuro, ancora tutto da venire, interpretare e scoprire. Infatti, le opere che il visitatore incontra nelle sale successive appartengono alla grande arte del Novecento, tra post- impressionismo, cubismo e astrattismo.

Il trasferimento de *Il Quarto Stato* presso uno dei musei più

51 *Museo del Novecento Guida*, Edizioni Mondadori Electa, Verona 2011.

52 *Ivi*, p. 20.

significativi rappresenta a pieno titolo il riconoscimento ufficiale del suo valore artistico che non rischia più, in questo modo, di essere offuscato dalle varie utilizzazioni e rivisitazioni nella sua veste grafica, che sono, in ogni caso, la testimonianza del grande impatto comunicativo che il quadro possiede.

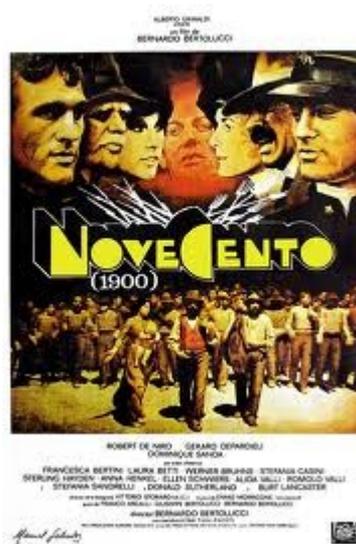
È stato interessante scoprire quanti e quali utilizzi siano stati fatti del quadro di Giuseppe.

A Volpedo, la cittadina che ha dato i natali a Giuseppe Pellizza, per celebrare il suo illustre concittadino, è sorta l' "Associazione Pellizza da Volpedo onlus", con lo scopo di promuovere e valorizzare il patrimonio culturale legato alla figura e alle opere dell'artista, attraverso convegni, conferenze, mostre. A Volpedo è possibile visitare lo Studio- Museo, che l'opera di restauro ha mantenuto come era dalla morte del pittore; il Museo didattico in piazza Quarto Stato, la piazza dove venne ambientato il dipinto; inoltre, nel paese e nei luoghi circostanti, è possibile ripercorrere gli itinerari dove il pittore ha trovato ispirazione per realizzare e ambientare molte tra le sue opere.

All'interno del sito internet dell'Associazione, nella sezione "La Fortuna de *Il Quarto Stato* (e non solo)",⁵³ è possibile segnalare i vari riutilizzi che vengono scoperti: una sorta di pinacoteca virtuale delle rivisitazioni, manipolazioni propagandistiche e non. Ne ho estrapolate alcune, fra le tante, che rappresentano, secondo me, una ulteriore conferma di quanto il quadro continui ad essere impresso nell'immaginario collettivo e quanti spunti di interpretazioni e riflessioni abbia ancora da regalare.

53 <http://www.pellizza.it/index.htm>.

Locandina del film *Novecento*



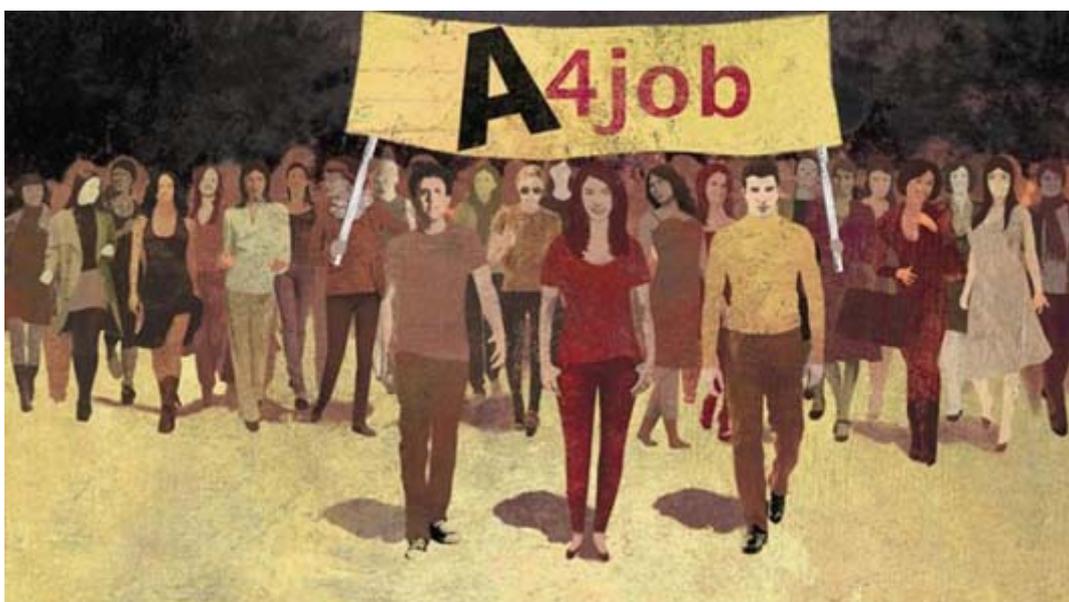
Locandina del film *Tutta la vita davanti*, marzo 2008



Campagna di tesseramento 2011 dell'Arci di Milano



21 marzo 2012. La ricerca di un lavoro:



Roma: la manifestazione per la libertà di informazione vista da Vauro, da "Il Manifesto" 3 ottobre 2009



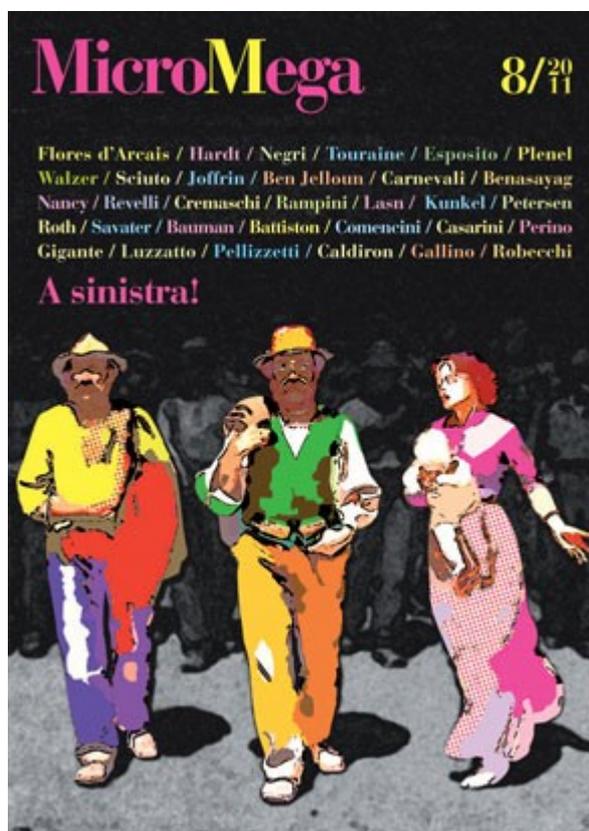
"La Repubblica XL", agosto 2007 rivisitazione sul tema "Dylan Dog"



11 settembre 2010 "Il secolo XIX" di Genova commenta l'annunciato sciopero dei calciatori.



21 dicembre 2011. Copertina del numero 8/2011 di "MicroMega" :



Sesto per Mille. Fatta l'Italia, rifacciamo gli italiani.

in collaborazione di **Radio Popolare**
 con la collaborazione del **Comitato di Sesto San Giovanni**

Compatrioti di ogni nazione. We want you. Unitevi a noi per diventare gli eroi di un nuovo risorgimento. Mille gariboldini da tutto il mondo in marcia per una nuova unità ed una nuova integrazione. Perché nel mio paese nessuno è straniero.

sabato 14 maggio 2011 | Sesto Rondò (Sesto San Giovanni - MI) | ore 17.30

Estadista 2011: il ritorno!

Dopo 4 anni d'assenza, con la totale complicità dell'Asi milanese e del Comitato di Sesto San Giovanni, torna l'Estadista. Protagonista dell'edizione 2011, la grande marcia "pop mix" di Khalid. L'appuntamento è per sabato 14 maggio, al Carroccio di Sesto S.G. / Milano Strada, ospiti di una marcia pop industriale di "bandiere" perenni.

Come nella tradizione di l'Estadista non sarà solo un concerto, ma l'occasione di rivitalizzare un dialogo, insieme e condiviso, tra italiani e stranieri. E in questa tappa che il concerto di Khalid avrà un pregio particolare: economico.

Da diverse anni, tra Milano e Sesto S. Giovanni, decine di artisti non italiani, dai molteplici colori di pelle ma in egual misura etnici, si muovono per contrapporre come il Rondò di Sesto, per proporre (tra due di "Villy phidilini") Villy Tava del concerto. E così che abbiamo deciso di "solidare", nel modo più simbolico e spazioso, il nostro 100° anniversario dall'Unità d'Italia.

È aperta la campagna d'arruolamento dei nuovi gariboldini. Basta inviare una mail a milano@radiopopolare.it. Non bisogna superare i limiti mensili, basta essere "impegnati" o stranieri di prima, seconda o terza generazione. Ovviamente nessuno discriminazione di sesso, età o fede religiosa.

L'appuntamento con le marce di l'Estadista è per il 11. Aggirati dalle Mammal Bandi, con il tuo sorriso allo Sesto, ti seguirà Khalid.

Il Quarto Stato Playmobil



Milano (e Lione), 16 maggio 2009: *Il Quarto Stato* in favore degli animali

PREZZI MODERATI

rifiuti di mangiare gli animali?
vieni a manifestare per loro al

Veggie Pride!

Siamo animali solidali con tutti gli animali!



di Quirina Storti, disegno di Fulvio Pratesi
ispirato al quadro "Il Quarto Stato" di G. Perugino di Ancona

In un giorno ordinario di un paese in tempo di pace...
Uccelli affilati impiccavano nelle vetrine. Corpi inermi e sventolanti gli scaffali.
Sui pentri delle barbe ruscate di peso si dondavano impalliditi mentre muovevano lentamente
e senza ansiosa becchi, denti, testate. Si inghiottivano il pane umido, si tagliano, si visto
fior gras. Ovunque circolano cartoni gessi di condimenti a ruota. Sono cocchi che saranno
saturi e sofferenza di contano a ridere. Durante questo giorno ordinario, coloro che parlano
in questo paese in pace, le barbe e le teste sono affilati nel quarto.

Se vuoi protestare contro tutto ciò, vieni al Veggie Pride!

**Milano e Lione
16 Maggio 2009**

**Corteo a Milano:
concentramento ore 14.00
piazza Missori (M. Linea 3)**



Anche il "popolo sardo" marcia con *Il Quarto Stato*:

10 Novembre 2011

POPOLO SARDO
Manifestazione Generale
ore 8:00 Viale Trento • Cagliari

IL GIORNO DEL RISVEGLIO

IL POPOLO SARDO ANNUNCIA

A seguito delle molteplici manifestazioni di piazza e dopo numerose denunce e conferenze stampa, ci avviamo verso una nuova fase di **lotta contro una classe politica inefficiente e irresponsabile**, incapace di fronteggiare una crisi economico-sociale senza precedenti. **Una crisi che grava su tutte le categorie produttive isolane, mettendo a rischio i delicati equilibri sociali.**

Mentre la disoccupazione cresce, le imprese falliscono e le tasse aumentano, i nostri cari politici si giustificano dicendo che il denaro serve per pagare l'inesauribile debito pubblico!!!

Un debito che sappiamo essere stato creato dalle speculazioni dell'alta finanza col benessere della politica e che dunque riteniamo di NON DOVER PAGARE!!!

UNITI SI PUÒ TUTTO

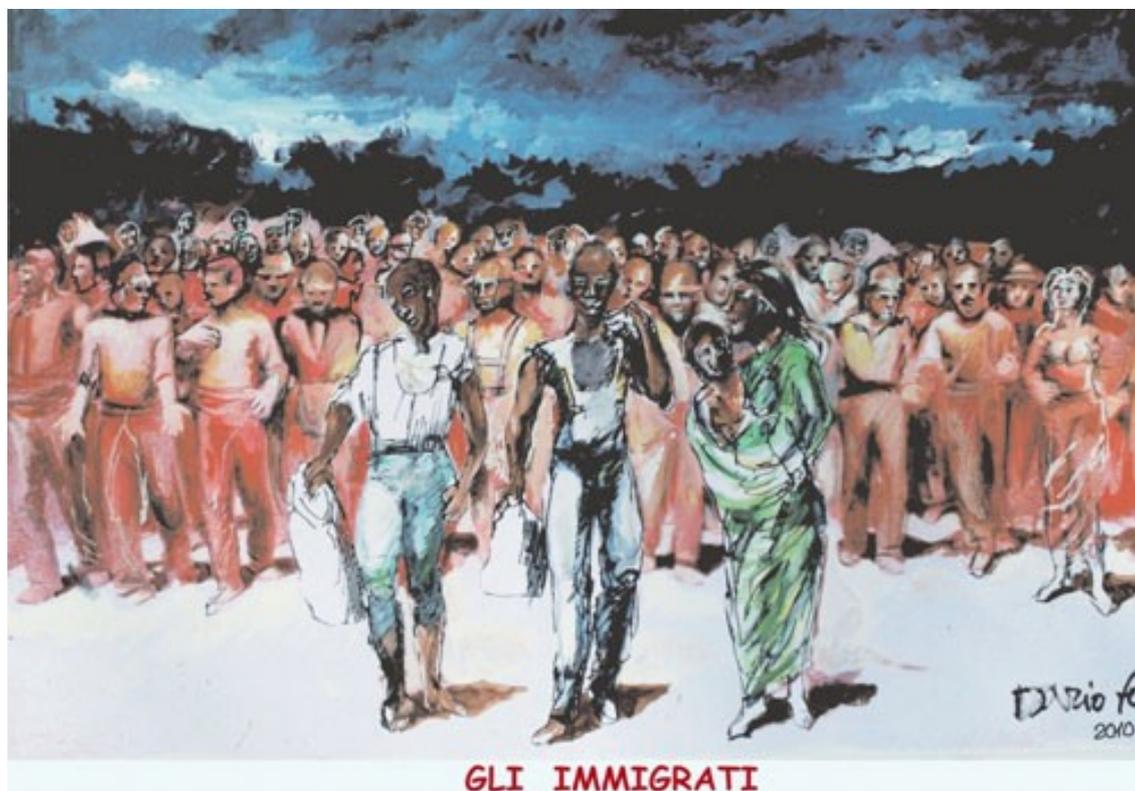
Le nostre richieste

ATTUAZIONE ARTICOLO 51 DELLO STATUTO SPECIALE DELLA SARDEGNA
Qualora la Giunta Regionale constati che l'applicazione di una legge o di un provvedimento dello Stato risulti manifestamente dannosa alla Sardegna, può chiederne la sospensione al Governo della Repubblica che verificatane la necessità e l'urgenza, può provvedervi, ove occorra, a norma dell'articolo 77 della Costituzione.

STATO DI CRISI E ISTITUZIONE ZONE FRANCHE

VERTENZA ENTRATE
Lo stato Italiano è nostro debitore per svariati miliardi di euro che potrebbero essere destinati a garantire la **Pubblica Istruzione**, migliorare i **Servizi ai cittadini sardi** e al rilancio della nostra economia ormai ridotta allo stremo.

Manifestazione a sostegno dello "Sciopero degli immigrati". Dario Fo reinterpreta *Il Quarto Stato* per "Il Fatto Quotidiano" di sabato 27 febbraio 2010:



QUARTOSTATO
Libreria

via magenta, 78/80 averso
tel/fax 061 5038732

www.libreriaquartostato.it libreriaquartostato@libera.it

Si potrebbe ipotizzare che l'iniziale mancato riconoscimento artistico del *Quarto Stato*, da parte della critica contemporanea, sia riconducibile a motivazioni di carattere sociale più che a un giudizio puramente estetico o sulla tecnica e capacità artistica dell'autore.

Il clima sociale del periodo storico in cui *Il Quarto Stato* fa la sua prima apparizione è un periodo di grandi mutamenti: lo sviluppo delle industrie ha comportato la nascita di nuove questioni sociali che pretendono risposte e soluzioni; la comparsa delle prime organizzazioni sindacali, spesso solo tollerate dal governo e, molto più frequentemente, controllate o anche represses; il malessere sociale, conseguenza della miseria in cui versa gran parte della popolazione. Il generale fermento nella società unito alla circolazione di nuove idee politiche, scatena rivolte e sanguinose repressioni in tutto il territorio. Sono gli anni dei primi scioperi, che nascono anche spontaneamente, spesso male organizzati, non gestiti in modo da garantire la sicurezza dei partecipanti, che pagano in più occasioni anche con la loro stessa vita, a causa delle violente repressioni dell'esercito e delle forze dell'ordine.

In tale atmosfera Giuseppe Pellizza propone la sua opera: forse ci si aspettava rappresentati scenari violenti, di lotta urbana, di scioperi e rappresaglie sanguinose. Di fronte allo spettatore, invece, una fiumana di uomini e donne, che avanza, composta, calma, in una piazza, che lo abbiamo già sottolineato, indica l'universalità della situazione: una piazza di una qualsiasi città o paese, un gruppo di uomini, che possono rappresentare qualsiasi uomo, animati dal medesimo ideale avrebbero potuto unirsi e far confluire in un'unica direzione tutte le loro risorse.

Forse è questo che fa presa sull'immaginario collettivo e diventa un manifesto, da portare come bandiera in ogni occasione in cui viene

celebrato il popolo. E' il popolo che parla, che sembra dire: Ecco, ci sono anch'io! Ascoltate anche me! Una richiesta di ascolto cosciente del nuovo ruolo che ha iniziato a delinearsi per il lavoratore: non più il sottomesso, lo sfruttato, il servile ma un lavoratore consapevole dei propri diritti, capace di intraprendere azioni di lotta per conquiste sociali. Ma tale consapevolezza viene manifestata, nel dipinto, con un volontà pacifica, con la predisposizione al dialogo, non si intravedono accenni di violenza.

È la stampa socialista che intuisce la portata simbolica del messaggio de *Il Quarto Stato*, e se ne appropria. Nel quadro sono contenuti quegli ideali e valori che Pellizza aveva riconosciuto nel socialismo a cui aderisce nel percorso della sua formazione di uomo e di artista. Lo ha dichiarato lui stesso: non poteva essere che socialista per la sua estrazione sociale, per sua provenienza dal mondo contadino di cui conosce e apprezza le fatiche e i sacrifici.

L'ideologia socialista non contagia solo Giuseppe Pellizza, ma è un fenomeno frequente nel mondo degli intellettuali e degli uomini di scienza: artisti, poeti, scrittori nonché avvocati, medici e professori universitari. E' un' adesione che, anche se non sempre si trasforma in attivismo di partito, viene dichiarata ed espressa in attività artistiche o professionali. Le loro opere, i romanzi, i quadri sono un atto di denuncia delle condizioni di quella parte di popolazione che non è stata baciata dalla sorte, che lavora e vive in condizioni di estrema povertà e sfruttamento da parte della classe economica dominante.

Tra i nuovi adepti spiccano i nomi di Edmondo De Amicis, Cesare Lombroso, Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli. Come altri non hanno una militanza attiva alle spalle, né una preparazione marxista, ma i loro sentimenti sono pieni di passione umanitaria e la manifestano anche attraverso la capacità di stabilire contatti con i meno fortunati, parlando con un linguaggio comprensibile che arriva direttamente al cuore. Utilizzano un

linguaggio diverso da quello dottrinario tipico degli uomini del mondo dell'azione e dell'attivismo politico, i quali, inizialmente, si dimostrano diffidenti verso il fenomeno dell'*andata al socialismo dei professori*.

L'interessamento verso i problemi del popolo viene interpretato come un comportamento da missionari laici; non vi riconoscono una vera e propria identificazione con la classe lavoratrice, li accusano di ritenerla incapace di emancipazione autonoma e il loro linguaggio è criticato perché ritenuto denso di paternalismo.

La notorietà e la stima di cui godono personaggi come Edmondo De Amicis, invece riesce a coinvolgere, a sensibilizzare. In un assemblea tenuta all'Università di a Torino, nel 1892, esorta gli studenti:

.....occupatevi della questione sociale, voi che avete l'intelletto e l'animo e tutte le grandi idee.....Milioni di vostri fratelli a cui la fortuna ha negato il conforto e l'onore degli studi, confidano nell'opera della gioventù studiosa, sperano che almeno voi studierete appassionatamente la loro causa.⁵⁴

Sono appelli che vengono accolti e nelle università sorgono iniziative come la creazione di circoli socialisti universitari, che contribuiscono a diffondere le tematiche socialiste. Da questi circoli usciranno poi uomini come Luigi Einaudi e medici e scienziati che con il loro impegno professionale daranno spinte necessarie ad importanti iniziative, quali la campagna per l'igiene, quella contro l'alcolismo o per prevenire le malattie a trasmissione sessuale; riescono ad accedere i fari su tematiche sociali nuove, come lo sfruttamento delle donne e dei bambini nei luoghi di lavoro.

Questi uomini illuminati abbracciano la dottrina socialista anche se qualcuno tra loro avanza riserve nei confronti della propaganda contro la borghesia, a cui essi stessi appartengono, e contro l'odio di classe.

54 In Paolo Spriano, *Storia di Torino operaia e socialista, da De Amicis a Gramsci*, cit., p. 39.

Arturo Graf, docente presso l'Università di Torino e critico letterario, scrive, nel 1892, una lettera alla rivista “Critica Sociale” per manifestare il suo dissenso verso le idee inneggianti alla lotta di classe. Gli risponde Filippo Turati, fondatore e allora direttore della rivista:

A voi che siete, oltrechè letterato, pensatore dottissimo, noi domanderemo: quando mai aveste notizia di qualsiasi grande rivoluzione che abbia fatto il suo cammino senza sdegni e proteste contro i sistemi, le idee, gli istituti che vuole demolire? Quando un principio più elevato dei precedenti sorge nella storia, non è colla critica indulgente e pietosa che esso può affermarsi e vincere.⁵⁵

Filippo Turati è convinto sostenitore dell'idea che per arrivare ad una emancipazione dei lavoratori, la via da seguire sia quella della conquista del potere politico a cui si approda passando per l'educazione e l'istruzione del popolo, anche attraverso la stampa, la circolazione di giornali e riviste, che riescono a “volgarizzare” le dottrine socialiste, rendendole comprensibili a tutti. Così scrive, in un articolo del “Sempre Avanti”, il giornalista Oddino Morgari:

Per attrarre al partito le masse lavoratrici è necessario convincerle, e per convincerle occorrerà parlare e scrivere in maniera da essere compresi. Bisogna ridurre ai termini minimi il bagaglio delle idee, renderle semplici, riferirsi a dei fatti conosciuti, partire dal noto per giungere all'ignoto, servirsi di parabole e fare impiego di una lingua che altro non sia che dialetto tradotto, insomma discendere sino al basso livello culturale delle masse lavoratrici, prenderle per mano e riaccompagnarle adagio adagio all'insù.⁵⁶

L'opera di volgarizzazione ricorre, dunque, ad un linguaggio che fa leva su sentimenti che sono ereditati dal cristianesimo, quali lo spirito di giustizia e di fratellanza tra gli uomini. L'utilizzo di un linguaggio che ricorda quello cristiano offre anche l'opportunità di controbattere alla propaganda clericale antisocialista che dipinge i socialisti come nemici

⁵⁵ *Ivi*, p. 41.

⁵⁶ Oddino Morgari, articolo di presentazione del “Sempre Avanti!” del 1° febbraio 1900.

della religione, della patria edella famiglia.

In un articolo apparso sul “Grido” del 3 dicembre 1896, sempre Oddino Morgari, scrive:

Il socialismo non vuole distruggere né la famiglia, né la religione, né la proprietà, né la libertà. Vuole procedere con mezzi pacifici, a grado a grado.[.....]I socialisti non vogliono spartire:mettono insieme:tutti procedono come soci.⁵⁷

Ma l'opera di volgarizzazione non viene considerata esclusivamente a livello strumentale. L'attività di Camillo Prampolini è mossa da un sincero interessamento per le condizioni miserevoli dei conterranei reggiani.

Prampolini è uomo che proviene da un'educazione cattolica, conosce molto bene la vita di Gesù, il Vangelo. Ed è proprio dal linguaggio evangelico, più che dai testi delle dottrine socialiste, che trae ispirazione per comunicare con il popolo e con i suoi compagni di partito. Nella *Predica di Natale*⁵⁸, pubblicata nel 1897, sono condensati i suoi ideali, le sue convinzioni, i valori a cui ha dedicato tutta la sua intera vita di uomo, di militante di partito e di rappresentante del popolo all'interno del governo.

Il popolo non può non riconoscersi nelle parole e nelle esortazioni contenute nel suo discorso. Nella *Predica di Natale*, la Chiesa del tempo è accusata di sostenere la classe dei ricchi, dei proprietari terrieri; vi è poi una critica nei confronti dei riti cristiani che contraddicono il messaggio originale di Gesù:

Siete voi cristiani?

Lavoratori! Ancora una volta voi avete festeggiato nelle vostre case e nella vostra chiesa la nascita di Gesù Cristo. Ma interrogate la vostra coscienza: siete ben sicuri di meritare il nome di cristiani? Siete ben sicuri di seguire i principi santi predicati da Cristo e pei quali egli morì?

Badate! Voi vi dite cristiani, perché recitare le preghiere che vi insegnarono i vostri parenti; perché andate alla messa e alla benedizione; perché infine vi confessate, vi comunicate e osservate tutte le altre pratiche del culto cattolico.

⁵⁷ In Paolo Spriano, *Storia di Torino operaia e socialista, da De Amicis a Gramsci*, cit, p. 43.

⁵⁸ C. Prampolini, *La Predica di Natale*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli – Milano in www.feltrinelli.it/fondazione.

Ma credete voi che questo basti per chiamarsi cristiani?

Voi non potete crederlo, o amici lavoratori. Non potete crederlo, o amici lavoratori. Non potete crederlo, perché diversamente – se si dovesse ammettere che il cristianesimo consista nelle sole pratiche del culto cattolico – si dovrebbe arrivare alla strana, assurda, ridicola conclusione che i primi e più devoti seguaci di Cristo e lo stesso Cristo in persona...non furono cristiani! [.....]

Gesù ha combattuto contro le ingiustizie, che sono contrarie al volere di Dio e sono frutto dell'ignoranza e della cattiveria di alcuni uomini. Dio vuole fratellanza, giustizia ed uguaglianza, pace e benessere tra tutti gli uomini.

Vi è un'esortazione a non limitare il proprio essere cristiani alla semplice frequentazione delle Chiese e nel seguirne i riti e i sacramenti.

Essere davvero cristiani, per Prampolini, significa combattere contro le disuguaglianze e le miserie. Con la forza comunicativa della sua personalità esorta tutti i lavoratori, sia contadini che operai delle città, ad amarsi l'un l'altro come fratelli e ad unirsi e organizzarsi, anche se il prezzo da pagare dovesse essere quello di essere perseguitati, così come lo furono Gesù e i suoi seguaci, per oltre 300 anni.

Il vangelo socialista di Prampolini scatena indignazione da parte della Chiesa, che culmina nella scomunica, nel 1892, del suo primo giornale, “Lo Scamicciato” e, alcuni anni dopo, del settimanale “La Giustizia – Difesa per gli sfruttati”, mentre Prampolini stesso fu accusato di eresia, di bestemmia.

Prampolini invita a seguire il messaggio di Gesù che insegnava a combattere l'ingiustizia e non invece, come insegna la Chiesa, allo spirito della rassegnazione. I veri cristiani, esorta Prampolini, devono diventare socialisti

Lavoratori, organizzatevi!

Se i lavoratori dei campi e delle città si daranno la mano; se avranno fede nella giustizia; se comprenderanno che gli uomini sono uguali e che per conseguenza nessuno ha diritto di dirsi padrone di un altro e di vivere a spese altrui, ma tutti hanno l'obbligo di prendere parte al lavoro

necessario [.....] Unitevi, organizzatevi! [.....]⁵⁹

Prendete a guida della vostra vita queste parole, o amici lavoratori, e voi sarete....socialisti. Sì, voi sarete con noi, voi lotterete tutti al nostro fianco, perché noi socialisti siamo oggi i soli e veri continuatori della grande rivoluzione sociale iniziata da Cristo. [.....]⁶⁰

Il fatto di utilizzare il linguaggio cristiano, piegato all'uso socialista, il riferimento alle parabole, lo stesso modo di proporsi di Prampolini, come se stesse davvero sul pulpito di una Chiesa, ricorda, effettivamente gli apostoli di Gesù e per questo viene criticato di assumere atteggiamenti da curato di campagna. Prampolini vive la sua adesione alle ideologie del socialismo e alla questione sociale come un dovere morale a cui non può sottrarsi. La lotta che intende portare avanti non è intrisa dell'odio di classe, né di atteggiamenti di violenza. Anzi durante tutta la sua vita ha sempre contestato il ricorso ad ogni forma di violenza, ammessa in casi estremi solo per legittima difesa. Una lotta senza odio, non contro la classe dei ricchi, ma lotta condotta per conquistare riforme sociali, per far sì che tutti siano ugualmente liberi dalla miseria, in una società costruita su basi nuove, senza prevaricazioni dell'uomo sull'altro uomo per i propri fini personali. Sempre con un profondo rispetto per la vita di ogni essere umano, per la dignità di ognuno. La figura carismatica di questo uomo, le sue profonde convinzioni politiche, riescono a conquistare alcuni stessi preti: don Rodrigo Levoni e don Rodolfo Magnani abbracciano le idee socialiste allontanandosi dalla Chiesa.

Nella zona del reggiano la linea seguita dal partito di Prampolini porta a risultati concreti: la costruzione di scuole comunali, di asili, della prima farmacia municipale per la vendita di farmaci ai poveri; con un referendum del 1903 la coalizione riesce ad ottenere, nonostante le proteste dei commercianti, il consenso per aprire un mulino e un forno comunali.

⁵⁹ *Ivi*, p. 8.

⁶⁰ *Ivi*, p. 10.

Cooperazione e municipalizzazione sono gli strumenti per costruire la nuova società, che non possono prescindere dall'emancipazione della popolazione attraverso l'istruzione, la conoscenza.

Figure della statura morale di Camillo Prampolini, che ha fatto della dedizione alla causa del popolo lo scopo della vita, erano forse i modelli ideali di uomo che Giuseppe Pellizza aveva in mente quando, con infinita cura rifiniva, i particolari dell'uomo al centro del *Quarto Stato*. Quell'uomo che nella pagine del suo diario descriveva *come intelligentissimo energico parrebbe nato anzichè pei lavori di campagna pegli ardui sentieri del pensiero*⁶¹, uomo capace di infondere sicurezza, trasmettere fermezza di carattere e di portare avanti ideali morali di uguaglianza e onestà.

Altra figura carismatica degli anni in cui *Il Quarto Stato* è stato pensato, elaborato e poi dipinto da Giuseppe Pellizza, è quella di Filippo Turati, che si muove e agisce sulla stessa linea di pensiero di Prampolini.

Rodolfo Mondolfo, uno dei due curatori del volume dedicato alla raccolta dei discorsi congressuali di Filippo Turati e degli articoli da lui pubblicati, così lo descrive:

Rare volte si presentò sulla scena delle lotte politiche un intelletto e un carattere di pari nobiltà e dirittura, che abbia, come lui, considerato la partecipazione alla vita politica siccome una missione e un apostolato che esiga la dedizione intiera e disinteressata dell'uomo al servizio del suo ideale, senza risparmio di fatiche, senza timore dei rischi inevitabili, senza preoccupazione delle ostilità ed ingiurie degli avversari e dell'incomprensione e ingratitudine di molti fra gli stessi compagni di lotta, sereno e costante in mezzo alle amarezze e alle avversità.⁶²

Filippo Turati fin dal 1° Congresso del Partito dei Lavoratori Italiani (che dal 1895 assume il nome di Partito Socialista Italiano, fino al 1994) a Genova, nel 1892, aveva chiarito quali fossero le sue convinzioni, che tipo

61 Giuseppe Pellizza da Volpedo 1° maggio 1982 diario, in A. Scotti, *Pellizza da Volpedo, Catalogo Generale*, cit., p. 278.

62 F. Turati, *Le vie maestre del socialismo*, a cura di Rodolfo Mondolfo e di Gaetano Arfè, Morano Editore, Napoli 1921, p. 7.

socialismo aveva in mente. Aveva analizzato a fondo la situazione dell'Italia all'indomani dell'Unità: un dislivello economico e sociale fra nord e sud del paese; l'intera nazione vive una situazione arretrata rispetto a quella delle altre nazioni europee, Francia, Inghilterra e Germania

L'economia è ancora fondata prevalentemente su un'agricoltura in gran percentuale condotta a mezzadria; mentre la fase dell'industrializzazione è tutta concentrata nel settentrione. Lo sviluppo economico risente delle enormi differenze culturali, di usi e costumi regionali con conseguente diversificazioni di problematiche sociali che impediscono la formazione di una vera e propria classe operaia. Il movimento operaio infatti è ancora lento nell'affermarsi perché manca una coscienza di classe; i problemi derivanti dall'estrema povertà e indigenza in cui vive la grande maggioranza della popolazione, la rende facile preda di entusiastiche adesioni ad iniziative che ripongono fiducia nella violenza come uno unico strumento per ottenere risultati in tempi brevi.

A tutto ciò sono contrari Turati e tutti quelli che si riconoscono nel suo programma. L'arma giusta da utilizzare e promuovere è considerata quella del voto, ma solo attraverso l'estensione del diritto al voto si può iniziare ad organizzare e sviluppare una coscienza di classe. La conquista del potere sociale deve avvenire in modo graduale per produrre cambiamenti economici e l'azione politica deve essere esercitata da parte di un proletariato organizzato, che deve approdare alla modifica delle leggi esistenti e alla introduzione di leggi nuove.

È necessaria una partecipazione attiva al governo esecutivo, quindi lo strumento del voto è indispensabile. Ma per arrivare a convincere il popolo ad utilizzare lo strumento del voto per favorire i candidati socialisti la propaganda deve avere come obiettivo primario l'educazione del popolo, un'educazione positiva per renderlo capace di intraprendere l'azione politica trasformatrice della società. Turati propone l'adozione di un programma

minimo che considera non un elenco di dogmi, ma un *puzzle* da costruire con studi, discussioni, autocritica ed esami di coscienza costante.

[.....] Per tutte queste ragioni, il programma minimo socialista deve contenere tutto ciò che serve ad organizzare ed educare economicamente, politicamente ed amministrativamente il proletariato, a preparare, assumere e mantenere la gestione della società collettivizzata.

E quindi deve accogliere:

1.- tutte le riforme e tutte le istituzioni che giovano ad infondere nel proletariato il senso e la coscienza di classe e ad abilitarlo alla libera ed efficace espressione politica dei suoi interessi;

2.- tutte le riforme e tutte le istituzioni che, ponendo un argine allo sfruttamento capitalistico, elevano le condizioni economiche e morali del proletariato e lo iniziano all'amministrazione ed al governo della cosa pubblica, secondo leggi che siano emanazione della sua classe,

3- tutti i provvedimenti, infine, che, anche per altre vie, innalzano il valore e le condizioni del proletariato come classe, nei rapporti della capacità intellettuale e del vigore morale e fisico, o che provvedono i mezzi finanziari, necessari alle riforme, che più direttamente lo interessano. [.....]⁶³

Il programma minimo prevede riforme e istituzioni per infondere la coscienza di classe; riforme per creare un argine allo sfruttamento del lavoro, per migliorare le condizioni economiche che conducono ad una elevazione morale, intellettuale e anche fisica. Le riforme prevedono: il suffragio universale, la libertà di opinione, di manifestazione, l'uguaglianza politica e giuridica tra uomini e donne, l'istruzione obbligatoria e laica fino alla quinta elementare, lo Stato laico, il miglioramento della legge sugli infortuni sul lavoro, abolizione del dazio al consumo.

Un programma di trasformazione sociale storica per mezzo di una rivoluzione intesa come trasformazione delle strutture esistenti da attuarsi in modo graduale: ogni successo, ogni conquista deve essere considerata un gradino per passare a rivendicazioni successive per avanzare verso ulteriori conquiste. Solo in questo modo le vittorie diventano stabili e

63 *Ivi*, p. 45.

durature. La partecipazione al governo è considerata indispensabile, così come la fiducia nella capacità legislativa come strumento di progresso.

È in questo che consiste l'azione rivoluzionaria: trasformazione continua e costante dell'uomo e quindi dell'ambiente.

È una linea di pensiero, quella di Turati, opposta all'anarchismo. Già durante la Prima Internazionale di Bruxelles, nel 1891, si erano poste le basi per una separazione: diverso concetto di evoluzione sociale, diverso nei fini e nei metodi d'azione.

La separazione degli anarchici, sebbene la forma della loro esclusione ci sia parsa un po' rude e non del tutto corretta [.....] fu tuttavia un altro fatto importante e, anche a nostro credere, necessario, [.....]il socialismo positivo non ha in comune con l'anarchismo che una parte della critica negativa, ma diverso essenzialmente è fra le due scuole il concetto dell'evoluzione sociale, diverso il fine, diverso soprattutto ed opposto il metodo d'azione. [.....]⁶⁴

Secondo Turati l'estremismo anarchico presentava quella che veniva definito il carattere di *malattia dell'infanzia* del movimento operaio, che si manifestava nell'indolenza, nella violenza e nell'ignoranza, nemiche di dell'azione graduale, della cultura e dell'intelligenza e che si rivelano un freno alla crescita del movimento operaio.

È chiaro che il percorso si presenta lungo e irto di ostacoli ma la fiducia e la convinzione di avere imboccato la strada giusta spinge questi uomini a lottare e a portare avanti i loro programmi, coinvolgendo sempre più parte di popolazione.

Nel tempo e con il tempo verranno concesse riforme, estensioni di diritti e privilegi di cui ancora adesso i lavoratori fruiscono, anche se forse gli ideali che muovevano le azioni di tali uomini si sono perse. Confrontarsi con la lettura dei documenti storici dell'epoca, con le opere e i discorsi

64 *Ivi*, p. 21.

pubblicati da quelli che erano definiti gli apostoli del socialismo, provoca la sensazione di essere catapultati un mondo fantastico. Ed è inevitabile l'affacciarsi alla mente del paragone con gli uomini della classe politica contemporanea, nei confronti della quale la popolazione non nutre né fiducia né, cosa ancora più triste, rispetto. Classe politica che farebbe forse gridare al tradimento quelli che si potrebbero definire essere stati i Robin Hood della storia italiana.

A seguito dell'operazione "Mani Pulite", nel 1993, viene arrestato Vito Gamberale, esponente del Partito Socialista Italiano ed allora amministratore della compagnia telefonica SIP, con l'accusa di abuso d'ufficio e concussione, da cui verrà completamente assolto per non aver commesso il fatto. La figlia Chiara, scrittrice, in un articolo pubblicato sulla Stampa, racconta che il padre è stato perseguitato da un incubo per molto tempo: dalla riproduzione del quadro *Il Quarto Stato*, appeso su una parete del suo studio, gli uomini di Pellizza escono trasformati in un esercito armati e minacciosi.

Questa immagine da incubo non era senz'altro quello che avrebbe voluto provocare il buon Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Il Quarto Stato mantiene ancora, a distanza di più di cento anni, il significato simbolico di manifesto della lotta dei lavoratori, soprattutto grazie all'opera di appropriazione da parte della stampa socialista e della successiva tradizione di utilizzo che spesso, ne sono testimonianza i vari usi segnalati, travalica il messaggio originale del dipinto. In ogni caso, *Il Quarto Stato* continua a rappresentare un punto d'incontro ideale verso il quale convogliano le istanze sociali di una parte degli uomini, continua a mantenere un significato nel quale questi uomini si riconoscono, continua ad essere considerato un simbolo.

Gli uomini hanno da sempre sentito la necessità di identificarsi nei simboli, che hanno trovato negli elementi della natura, nelle idee, nella sfera del divino, negli oggetti; simboli come guida nel cammino dell'esistenza, per illuminare il percorso della vita.

Un oggetto, che sia un quadro o una statua oppure una canzone, acquisisce una funzione simbolica, in determinate circostanze e eventi storici e sociali. L'oggetto diventa un simbolo che guida, esorta, rafforza la coesione sociale, unisce e identifica una comunità, grande o piccola che sia.

Forse ciò accade per il bisogno dell'uomo di non sentirsi isolato, di riconoscere la propria appartenenza ad un gruppo, attraverso un segno distintivo che lo accomuni agli altri esseri umani. Nella versione negativa il simbolo assume anche la funzione di esclusione dal gruppo o dalla comunità, chi non si riconosce viene emarginato oppure se ne allontana.

Sembra che sia per opera di una strana alchimia che viene scelto un nome, un oggetto, una canzone che diventano il segno distintivo di un gruppo, più o meno numeroso, di una comunità più o meno grande. Per un simbolo, per il suo significato, per il valore attribuitogli, l'uomo è disposto a lottare, anche a morire. La storia è stata spesso testimone di morti in

battaglia in nome di una bandiera, simbolo di appartenenza alla Patria, al suo onore, degna di sacrificio per la difesa dall'invasore o dal tiranno.

La forza dei simboli può essere potente: riescono a scatenare rivolte, infondono coraggio per combattere, che sia battaglia armata o battaglia per vivere e spesso anche solo per sopravvivere. Sono molti i simboli rintracciabili nella storia dell'umanità, sia nell'ambito religioso che in quello artistico e politico. Un simbolo può attraversare i secoli, superando gli ostacoli creati dai tentativi di distruzione da parte dei poteri. Però, per continuare a vivere, il simbolo ha bisogno di essere nutrito, accarezzato dagli uomini: senza uomo che lo custodisca un simbolo non può continuare a vivere. Così sembra aver fatto il popolo con *Il Quarto Stato*: lo ha fatto vivere, lo ha nutrito portandolo in corteo, nelle manifestazioni di piazza per protestare contro le decisioni imposte dai governi o per ottenere risposte ad istanze sociali o semplicemente per celebrare se stesso. Lo ha fatto vivere esponendolo nelle sedi dei circoli di partito, delle Camere del lavoro, dei sindacati. Nel sito internet del Partito Socialista Italiano, la locandina per promuovere il logo per l'anniversario del 120° anno di nascita del partito, ripropone, ancora una volta, l'immagine del quadro.



Il simbolo ha il compito di esortare nell'azione, di aiutare e sostenere gli uomini, ma rappresenta anche uno stimolo per un pensiero che non rinuncia ad esplorare il mondo circostante per addivenire ad una comprensione sulla genesi del simbolo stesso, sulle sue dinamiche e sulle motivazioni per l'importanza che riveste per il genere umano in quanto concetto che caratterizza eventi e rapporti tra gli uomini.

Nel mio personale cammino verso una comprensione de *Il Quarto Stato*, sulla sua dimensione simbolica e in quanto opera d'arte, ho fatto riferimento, all'interno del vasto panorama filosofico, alle riflessioni sul tema elaborate da Paul Ricoeur e Martin Heidegger; ho poi completato il percorso rivolgendo uno sguardo alla contemporaneità, trovando nelle riflessioni di Maurizio Ferraris notevoli spunti per un'applicazione del suo pensiero nella società attuale.

La riflessione di Paul Ricoeur sul concetto di simbolo occupa una buona parte del suo percorso speculativo, a partire dall'opera, dal suggestivo titolo *Il simbolo dà a pensare*⁶⁵ che appare per la prima volta nel 1959. Il saggio rappresenta il punto di svolta del filosofo dalla fenomenologia all'ermeneutica ed è considerato la cellula originaria di *Finitudine e colpa*⁶⁶, volume che include le due opere *L'Uomo fallibile* e *La Simbolica del male* completa la trilogia iniziata con *Il Volontario e l'involontario*⁶⁷, nel quadro di quella che Ricoeur definisce *La filosofia della volontà*.

Nell'opera *Il Volontario e l'involontario* Ricoeur disegna una antropologia filosofica attraverso la quale analizza gli atti volontari e involontari dell'uomo, le motivazioni che stanno sullo sfondo del comportamento umano.

65 P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, Editrice Morcelliana, Brescia 2002.

66 P. Ricoeur, *Finitudine e colpa*, Il Mulino, Bologna 1960.

67 P. Ricoeur, *Il volontario e l'involontario*, trad. it. Marietti, Genova 1990.

Ricoeur articola sempre le sue riflessioni all'interno della concezione dell'uomo come essere finito di fronte all'infinito e dunque nella condizione di fallibilità. La finitudine dell'uomo è la condizione della possibilità del male, la sua debolezza costitutiva: è attraverso l'uomo che il male è entrato nel mondo.

La fenomenologia del volere si articola su tre livelli: il decidere, l'agire e il consentire. Il decidere appartiene al volontario, è responsabilità che però risulta complessa perché le fonti della decisione hanno radici nelle emozioni e sono quindi soggette esse stesse all'involontario, che comprende anche la sfera dei bisogni. Libertà e necessità hanno una dimensione profonda: la necessità fa parte dell'uomo, caratterizza la sua esistenza. La negatività dell'esistenza è controbilanciata dal volontario inteso come rifiuto o come accettazione libera del male. Il dualismo volontario e involontario è per l'uomo un conflitto drammatico perché l'involontario è un nemico potente, difficile da combattere, è:

[.....] il mistero centrale dell'esistenza incarnata: [.....] questo mistero che io stesso sono, per essere compreso e ritrovato, esige che io coincida con esso, che io vi partecipi, anziché osservarlo dinanzi a me a distanza di oggetto.⁶⁸

L'analisi degli atti volontari e involontari viene effettuata mettendo, però, “tra parentesi” l'aspetto morale e quello religioso, che fa corrispondere alla colpa e alla trascendenza. Le parentesi verranno tolte in *Finitudine e colpa*:

Quest'opera è la continuazione del volume *Le volontaire et l'involontaire*, apparso nel 1950. [.....] si annunciava allora che il presente lavoro non sarebbe stato un prolungamento empirico, un'applicazione pura e semplice nel concreto delle analisi proposte sotto il titolo della descrizione pura, ma che qui si sarebbero *tolte le parentesi* nelle quali era stato necessario porre la <<colpa>> e tutta l'esperienza del male umano.[.....] Eliminare l'astrazione, togliere le parentesi, non significa trarre le conseguenze o applicare le conclusioni della descrizione pura,

68 P. Ricoeur, *Il volontario e l'involontario*, cit., p. 23.

ma vuol dire fare emergere una nuova tematica che richiede nuove ipotesi di lavoro e un nuovo metodo di approccio.⁶⁹

Togliere le parentesi, significa avventurarsi nella comprensione del sé, di quello che Ricoeur definisce il *cogito integrale* che, a differenza del *cogito cartesiano*, si riferisce all'io voglio, è un cogito pratico che comprende anche il corpo.

La colpa presenta un carattere oscuro, è una potenza ostile all'uomo e non è di facile decifrazione. Un aiuto nella decifrazione, Ricoeur lo individua nel ricorso al linguaggio dei miti che raccontano l'errore dell'uomo, attraverso la confessione del peccato nell'orizzonte del mondo giudaico, entro il quale Ricoeur si muove. Recuperando la ricchezza dei miti e dei simboli, che sono considerati il linguaggio originario della profondità dell'uomo, si può recuperare e comprendere ciò che è stato detto in forma di enigma.

Il simbolo dà a pensare è la formula utilizzata da Ricoeur intorno alla quale ruota l'esame dei miti della caduta e l'interrogarsi sui legami che esistono tra la filosofia e la fede.

Il simbolo offre un pensiero come dono di significato da cui il filosofo deve partire con un pensiero autonomo e responsabile.

“Il simbolo dà a pensare”: questa sentenza che mi incanta dice due cose: il simbolo dà; io non pongo il senso. E' il simbolo che dà il senso, ma ciò che esso dà è da pensare, è ciò su cui pensare. A partire dalla donazione, la posizione. La sentenza suggerisce quindi, nel medesimo tempo, che tutto è già detto in forma di enigma e tuttavia tutto sempre deve essere ricominciato e ricominciato nella dimensione del pensiero.⁷⁰

Ricoeur definisce *sentenza* l'affermazione che il simbolo dia dà pensare e da qui sviluppa un'analisi per comprendere come questa *articolazione del pensiero dato a se stesso nel regno dei simboli*⁷¹ sia

69 P. Ricoeur, *Finitudine e colpa*, cit., p. 55.

70 P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, cit., p. 9.

71 *Ibidem*.

possibile.

L'analisi parte da una criteriologia del simbolo e delle sue strutture e individua tre momenti in un simbolo viene alla luce, definendole *zone di insorgenza*, che sono il sacro, l'onirico/notturno e l'immaginazione poetica.

Nel momento del sacro i simboli sono connessi ai riti e ai miti; sono il linguaggio che parla del sacro. Ad esempio, il simbolo del cielo, che è simbolo dell'altissimo, dell'elevato, dell'immenso. Simbolo inesauribile che investe sia il piano cosmico che quello etico e politico.

Il secondo momento, la seconda zona di insorgenza, è quello onirico/notturno. E per spiegare questo punto Ricoeur si rivolge alle interpretazioni e considerazioni svolte in ambito psicoanalitico da Freud e poi da Jung.

Sigmund Freud utilizza il simbolo come uno strumento di interpretazione nell'analisi psicoanalitica. Il simbolo è un segno che può essere interpretato sia per comprendere il singolo individuo che per comprendere le dinamiche culturali di una società. I lapsus, i segni, i sintomi sono le espressioni manifeste di desideri a livello inconscio, sono segni di ciò che realmente vogliamo oppure segni di ciò di cui abbiamo paura, in ogni caso sono segni che rimangono ad un livello inconscio. L'analisi dei sogni e delle associazioni libere delle idee, interpretati attraverso un codice, vengono utilizzate da Freud come metodo terapeutico, per smascherare le reali motivazioni dell'inconscio le quali rimanendo a livello latente si manifestano con i simboli.

Studiando i miti, il folklore, la storia delle religioni, Freud arriva a stabilire l'esistenza di un fondo comune dell'umanità; culture distanti che non hanno mai avuto contatti tra di loro, hanno prodotto miti e credenze simili ed hanno utilizzato gli stessi simboli

Il simbolo viene utilizzato come uno strumento di interpretazione in quanto capace di tenere insieme due elementi, quello che si coglie

immediatamente e l'altro, nascosto, da raggiungere, interpretare.

Gustav Jung ritiene che i simboli siano l'espressione di una forza trascendente che fonda l'uomo, la vita, in ogni tempo e in ogni luogo. Questa funzione è relativa alle pulsioni di base, cioè la fame e la sessualità ed è una forza che appartiene a tutta l'umanità, alla vita stessa. Fa parte di quello che Jung ha definito inconscio collettivo, ove sono custodite le immagini e le esperienze dell'uomo, quello che chiama archetipi.

[.....] Significato simbolico e significato semiotico sono cose completamente diverse. [.....] La ruota alata dell'impiegato delle ferrovie non è simbolo della ferrovia, ma un segno che denota l'appartenenza alla società ferroviaria. Il simbolo, invece, presuppone sempre che l'espressione scelta sia la migliore indicazione possibile di un dato di fatto relativamente sconosciuto, ma la cui esistenza è riconosciuta o considerata necessaria. [...] Fintanto che un simbolo è vivo, è espressione di una cosa che non si può caratterizzare in modo migliore. Il simbolo è vivo perché è pregno significato. Ma quando ha dato alla luce il suo significato, quando cioè è stata trovata quell'espressione che formula la cosa ricercata, attesa o presentita, ancor meglio del simbolo in uso fino a quel momento, il simbolo muore. [.....] Un'espressione proposta per una cosa nota rimane sempre un mero segno e non costituirà mai un simbolo. E' perciò assolutamente impossibile creare da connessioni note un simbolo vivo, cioè pregno di significato, giacché ciò che così si crea non contiene mai più di quanto vi è stato messo dentro. [.....] Ogni fenomeno psicologico è un simbolo, se si suppone che esso affermi o significhi anche qualcosa di più e di diverso che per il momento si sottrae alla nostra conoscenza. Questa supposizione è senz'altro possibile ovunque vi sia una coscienza orientata verso altri possibili significati delle cose. [.....] Che una cosa sia un simbolo o no dipende anzitutto dall'atteggiamento della coscienza che osserva: dall'atteggiamento, ad esempio, di un intelletto che consideri il fatto dato non solo come tale, ma anche come espressione di fattori sconosciuti. E' quindi possibilissimo che un certo fatto non appaia per nulla simbolico a colui che lo ha prodotto, ma che tale invece sembri a un'altra coscienza.⁷²

Secondo Umberto Galimberti,⁷³ Jung posiziona il simbolo nel sacro e nel divino, nelle forme della natura, nella sfera animale e in quella degli dei, spazi dove la ragione non riesce a penetrare perché appaiono poco rassicuranti per l'uomo. E definisce questo spazio del sacro e del divino il regno della follia, dove sono aboliti tutti i segni che la ragione, nel corso della sua storia ha trovato per assicurarsi un buon orientamento nel mondo, ma rimane pur sempre il mondo da cui gli uomini provengono anche se ne sono allontanati.

72 C.G. Jung, *Tipi psicologici*, in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1969-1993, Vol. VI, pp. 483- 485.

73 U. Galimberti, *La casa di psiche*, Feltrinelli Editore, Milano 2005.

Per Ricoeur, il simbolo così come viene utilizzato nel metodo junghiano, è fonte di riflessione per arrivare alla conoscenza di se stessi.

La terza zona di insorgenza dei simboli Ricoeur la individua nell'immaginazione poetica. Per chiarire questo punto ricorre a Bachelard, il quale nell'opera *La poetica dello spazio*⁷⁴ cerca di scoprire quale sia il luogo dove nasce la poesia. Lo trova nell'amore, nella morte, nella vita, in tutta la natura: spazio, mare, cielo. Ma il luogo d'eccellenza dove l'uomo ritrova la propria intimità è la casa. La casa come luogo che ripara dal freddo, dalla pioggia, dalle intemperie ma soprattutto protegge la nostra intimità; è un luogo dove si può sognare in pace. Diventa immagine stessa di intimità e il sognatore trova rifugio. Per Bachelard l'immagine poetica ci pone all'origine, dove Ricoeur ritrova il simbolo.

In fondo, si dovrebbe comprendere che quel che nasce e rinasce nell'immagine poetica è la stessa struttura simbolica che abita i sogni più profetici del nostro intimo e sorregge il linguaggio del sacro nelle sue forme più arcaiche.⁷⁵

La riflessione di Ricoeur prosegue distinguendo il simbolo dalle altre strutture affini: il segno, l'allegoria, il simbolo della logica simbolica e il mito.

Il simbolo è un segno in quanto comunica un senso attraverso il linguaggio; indica sempre qualcosa ma non ogni segno è un simbolo. Il simbolo *cela in sé una intenzionalità doppia.....inesauribile*⁷⁶.

Nel linguaggio del sacro per indicare l'impurità dell'uomo vengono utilizzate parole, come la macchia o lo sporco, che non somigliano a quello che vogliono significare e cioè la situazione di impurità, ma attraverso il senso letterale dello sporco viene indicato l'impuro, che è il senso nascosto.

Il segno simbolico è oscuro e questo è proprio ciò che ne determina

74 G. Bachelard, *La Poetica dello spazio*, tr. Di E. Catalano, Dedalo, Bari 1975 p.14.

75 P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, cit., p. 16.

76 *Ibidem*.

la profondità. Tra senso letterale e senso simbolico c'è un legame analogico: il simbolo conduce dall'uno all'altro, è un movimento nel quale la ragione non domina ma è il simbolo che dona il significato nascosto attraverso una analogia con il senso letterale.

Ricoeur distingue il simbolo dall'allegoria in quanto nell'allegoria il senso letterale è contingente, mentre quello simbolico è accessibile: tra i due c'è un rapporto di traduzione. L'allegoria è stata usata per interpretare i miti, è un'ermeneutica dei miti, mentre il simbolo viene prima, perché evoca, suggerisce, non traduce né interpreta ma dona in trasparenza.

La differenza tra simbolo e logica simbolica, per Ricoeur, consiste nel fatto che le parole, nella logica simbolica, vengono sostituite da lettere, con segni scritti che, non avendo bisogno di essere dette, diventano elementi di calcolo. Il simbolo, invece, non è un carattere, non è formale; fa parte di un pensiero ed è sempre all'interno di un linguaggio, legato al suo senso.

Il simbolo non è un modo alternativo per trattare i miti, come fa l'allegoria. Il simbolo è più radicale del mito, il quale è un simbolo sviluppato in forma di un racconto, che narra di uno spazio e di un tempo fuori dalla storia e dalla geografia, come la storia raccontata nel mito della cacciata dal Paradiso di Adamo ed Eva.

Aver delineato la struttura del simbolo ha permesso a Ricoeur di stabilire che il simbolo non può essere tradotto e che resiste ad ogni esegesi, dà il suo senso solo in trasparenza: quindi sembrerebbe che il simbolo non dia da pensare ma piuttosto che stupisca il pensiero.

E, allora, per pensare partendo dal simbolo senza far ricorso al vecchio modo dell'allegoria, Ricoeur intravede una strada alternativa:

[.....] una interpretazione che rispetti l'enigma originale dei simboli, si lasci ammaestrare da esso, ma che, a partire da qui, promuova il senso, formi il senso nella piena responsabilità di un pensiero autonomo. In gioco è il problema di sapere come un pensiero possa essere, insieme,

legato e libero – come si implicino l'immediatezza del simbolo e la mediazione del pensiero. Vedo la chiave, o quanto meno il nodo della difficoltà, nella relazione tra simbolo ed ermeneutica. Non v'è simbolo che non susciti una comprensione attraverso una interpretazione. Come questa comprensione può essere, nel contempo, *nel* simbolo e *al di là* del simbolo? [.....]⁷⁷

La strada alternativa per la comprensione sul simbolo Ricoeur la percorre in *tre tappe*: la fenomenologia, l'ermeneutica e il pensiero a partire dal simbolo.

Attraverso la fenomenologia si può comprendere il simbolo attraverso il mondo dei simboli, collegandoli tra di loro, evidenziandone la coerenza. Uno stesso simbolo può rivelare più valenze, ad esempio il simbolo del cielo, che indica l'immenso, si riferisce anche ai tre ordini cosmologico, etico e politico. Il simbolo del cielo presenta affinità con altri simboli, quali la montagna e la torre che si riferiscono al simbolismo dell'ascensione, del lungo e difficile viaggio verso il divino, della salita.

Un simbolo si può comprendere anche attraverso le altre manifestazioni del sacro, che sono il rito e il mito. Il simbolo dell'acqua, ad esempio, è compreso con il simbolismo del gesto dell'immersione, che purifica l'uomo; o il diluvio, che rimanda sia alla minaccia sia alla rinascita.

La fenomenologia serve a Ricoeur per dimostrare come vi sia una coerenza interna nel mondo dei simboli, una sistematicità. Ma il compito del filosofo non può accontentarsi della semplice comparazione, è necessario andare oltre.

Ricoeur sostiene che la filosofia del simbolo stia attraversando un momento di oblio: *Oblio delle ierofanie, oblio dei segni del Sacro e della perdita dell'uomo stesso in quanto appartenente al Sacro*⁷⁸ che è una conseguenza da ricondurre alla volontà umana che ha messo al centro la soddisfazione dei bisogni dell'uomo, attraverso una tecnica che ha il

⁷⁷ *Ivi*, p. 24.

⁷⁸ *Ivi*, p. 8.

dominio sulla natura. Lo stesso linguaggio è diventato più tecnico, grazie alle conquiste della filologia, fenomenologia delle religioni, dell'ermeneutica e della psicoanalisi. E, anche se non è più possibile tornare in quella che Ricoeur definisce *l'immediatezza della credenza*, cioè all'epoca in cui l'uomo viveva nel simbolismo della luna, del cielo e della natura, l'uomo moderno chiede di essere di nuovo interpellato, sente la necessità di rifondarsi, per ritrovare se stesso. Questa esigenza può essere soddisfatta solo interpretando, così da poter intendere di nuovo. E' qui che interviene l'ermeneutica. Il simbolo dona e la critica interpreta: questo è il circolo ermeneutico, che significa *Si deve comprendere per credere, ma si deve credere per comprendere*.

Come suggerisce Bultmann:

Ogni comprensione, ogni interpretazione, è sempre orientata da una determinata problematica (dal suo *Woraufhin*). Il che comporta che essa non è mai senza presupposti; più esattamente, che essa è sempre comandata da una precomprensione della cosa, in base alla quale interroga il testo. Unicamente sulla base di tale precomprensione è possibile interrogare e interpretare.⁷⁹

Interpretando possiamo credere: questo circolo dell'ermeneutica è ciò che permette, secondo Ricoeur, di comunicare con il Sacro.

La demitologizzazione definisce la distanza che separa lo spazio tra lo storico e lo pseudostorico, tra il logos e il mythos, ma riesce anche a conquistare una oggettività riguardo al simbolo, alla sua dimensione di segno originario del Sacro.

Ed è a questo punto che interviene il compito del filosofo: attraverso la criteriologia del simbolo ha scoperto quali sono i luoghi dove il simbolo nasce: religione, mito e poesia.

Attraverso l'ermeneutica ha demitologizzato e interpretato. Adesso, il suo compito è *promuovere il senso, formare il senso in una interpretazione*

⁷⁹ R. Bultmann, *Credere e comprendere*, ed. it. A cura di A. Rizzi, Queriniana, Brescia 1977, p. 569.

creativa.⁸⁰

È necessario entrare nel circolo ermeneutico, credere per comprendere e comprendere per credere, per superarlo, trasformandolo in scommessa:

La mia scommessa è che potrò comprendere meglio l'uomo e il legame tra il suo essere e l'essere di tutti gli essenti seguendo l'indicazione del pensiero simbolico. Questa scommessa diviene allora il compito di *verificare* la mia scommessa e di saturarla in qualche modo d'intelligibilità; ciò, in cambio, trasforma la mia scommessa: scommettendo sul significato del mondo simbolico, scommetto anche che la mia scommessa mi sarà resa in potenza di riflessione, nell'elemento del discorso corrente.⁸¹

Quello che occorre, dunque, è elaborare una filosofia che parte dai simboli per formare un senso attraverso una interpretazione. Ricoeur definisce questo compito *deduzione trascendentale*, rifacendosi a Kant: giustificare un concetto mostrando come lo stesso rende possibile creare un campo di oggettivazione.

Nella *Simbolica del male* Ricoeur ha utilizzato i simboli della deviazione, dell'errore, della cattività come rivelatori della realtà; i simboli mitici del caos, della caduta, della mescolanza, gli sono serviti per delineare una empirica della libertà, schiava della condizione di finitudine dell'uomo.

Utilizzare in questo modo i simboli, come rivelatori e decifраторi della realtà, significa verificarne la loro capacità di evocare regioni dell'esperienza umana, per arrivare ad una maggiore conoscenza del se.

Ma non è solo questo il compito di una filosofia *istruita* dai simboli: partendo dai simboli, deve elaborare concetti esistenziali, strutture dell'esistenza, in quanto l'esistenza è l'essere dell'uomo. La filosofia trova già l'uomo come suo fondamento e suo compito è cercare di comprenderlo.

80 P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, cit., p.33.

81 P. Ricoeur, *Finitudine e colpa*, cit., p. 631.

Il percorso speculativo di Paul Ricoeur sul concetto di simbolo offre spunti di interpretazioni per arrivare ad una comprensione sulle dinamiche che hanno portato *Il Quarto Stato* ad essere considerato un simbolo.

Seguendo le indicazioni date dal filosofo, si potrebbe individuare come zona d'insorgenza de *Il Quarto Stato*, in quanto simbolo, in primo luogo, nell'immaginazione poetica, estendendone poi la dimensione anche all'arte pittorica.

Come sostiene Bachelard, l'immagine-rappresentazione dipende dalla cosa che essa realizza, rende presente gli oggetti in un certo modo. Ed è quello che, credo, ha fatto Giuseppe Pellizza: realizzando il quadro ha reso presenti il popolo, le sue istanze e con esse i concetti che sono compresi nelle istanze: giustizia, libertà, fratellanza, equità. Concetti che possono essere letti nella loro dimensione sacra, perché sono principi che stanno all'origine della storia dell'umanità e sono universalmente riconosciuti anche se, purtroppo, disattesi da molti.

E forse è proprio questo rinviare a concetti, considerati, da una parte di umanità, principi cardine dell'esistenza e quindi intoccabili e quindi sacri, che ha fatto sì che il quadro diventasse un simbolo che il trascorrere del tempo non è riuscito ad oscurare.

Il Quarto Stato ha acquisito la funzione di simbolo, ma innanzitutto *Il Quarto Stato* è un quadro ed è considerato un'opera d'arte.

Ma, che cosa è un'opera d'arte?

Trattandosi, in questo caso, di un quadro, per essere considerato oggetto “quadro” è necessario che presenti determinate caratteristiche fisiche; deve essere composto da una tela, più o meno grande, sulla quale è stata riprodotta un'immagine, un paesaggio, una rappresentazione della realtà interpretata dall'autore, un ritratto. L'immagine deve essere realizzata con colori, pennelli, matite, acquarelli, carboncino. La tela, inoltre, può essere rifinita da una struttura in legno o altro materiale, protetta o meno da un vetro.

Il valore può essere economico o affettivo; se lo si valuta con i parametri della critica d'arte, deve rispettare caratteristiche previste dalle leggi e dalle regole del mercato dell'arte. Se, invece, lo si valuta soggettivamente, può avere immenso valore per me, perché l'ho ricevuto in eredità; può avere grande valore per un altro perché ricevuto in dono nel giorno del matrimonio.

Il quadro è considerato un oggetto, una cosa. Ma che tipo di cosa e che tipo di oggetto? E un'opera d'arte può semplicemente essere considerata una cosa o un oggetto?

Sull'opera d'arte si è interrogato anche Martin Heidegger nel saggio *L'origine dell'opera d'arte*⁸² del 1936.

Heidegger a partire da *Essere e Tempo*⁸³ ha indicato una strategia per porre la distinzione tra la questione dell'ente e quella dell'essere. La metafisica, secondo il pensiero del filosofo tedesco, ha considerato troppo

82 M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, tr. it. di P. Chiodi in *Sentieri Interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.

83 M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Editore Longanesi Milano 1971.

l'ente e poco l'essere, preoccupata di avere a disposizione l'ente, la disponibilità delle cose e degli uomini. Invece, la ricerca per definire l'ente va superata, perché l'esistenza non è compresa solo a partire dall'ente ma da quello che lui chiama l'essere: di fronte alla morte diventa irrilevante la questione dell'ente. La morte è una dimensione dell'esistenza che non trova la sua misura a partire dall'ente. Essere è la parola che usa per marcare la differenza dall'ente, è un altro modo di affrontare la vita.

Nel saggio *L'origine dell'opera d'arte* Heidegger propone un tentativo di riformulazione del problema delle verità, della concezione dell'essere, mettendo in evidenza il ruolo ontologico del linguaggio.

Secondo Heidegger, per capire che cosa sia un'opera d'arte, bisogna fermarsi a riflettere sulla sua origine e sulla sua essenza.

Origine significa, qui, ciò da cui e per cui una cosa è ciò che è ed è come è. Ciò che qualcosa è essendo così com'è, lo chiamiamo la sua essenza. Il problema dell'origine dell'opera d'arte concerne la provenienza della sua essenza. Secondo il modo comune di vedere, l'opera nasce dall'attività e in virtù dell'attività dell'artista. Ma in virtù di che cosa e a partire da che cosa l'artista è ciò che è? In virtù della sua opera. Che un'opera faccia onore a un artista significa infatti: solo l'opera fa dell'artista un maestro dell'arte. L'artista è all'origine dell'opera. L'opera è l'origine dell'artista. Nessuno dei due sta senza l'altro. Tuttavia nessuno dei due, da solo, è in grado di produrre l'altro. Artista ed opera sono ciò che sono, in sé e nei loro reciproci rapporti, in base ad una terza cosa, che è in realtà la prima, e cioè in virtù di ciò da cui tanto l'artista quanto l'opera d'arte traggono il loro stesso nome, in virtù dell'arte.⁸⁴

L'artista è l'origine dell'opera d'arte, l'opera è l'origine dell'artista, ma in maniera diversa; l'arte è l'origine dell'artista e dell'opera.

[.....] Ma è dunque possibile che l'arte costituisca un'origine? Dove e in quale modo sussiste l'arte? L'arte è ormai solo più una parola a cui non corrisponde nulla di reale. Non si tratta di una rappresentazione unitaria in cui facciamo rientrare ciò che l'arte include ancora di reale: l'opera e l'artista. Ma anche nel caso che l'arte fosse qualcosa di più di una semplice rappresentazioni unitaria, ciò che viene inteso con tale parola potrebbe essere ciò che è solo sul fondamento della

84 *Ivi* p. 3.

realtà in atto delle opere e degli artisti. O le cose stanno al contrario? C'è l'opera e c'è l'artista solo in quanto c'è l'arte come loro origine? Qualunque risposta si dia a questi interrogativi il problema dell'origine dell'opera d'arte assume la forma di problema dell'essenza dell'arte. Ma poiché restare impregiudicato se e come l'arte in generale sia, cercheremo di rintracciare l'essenza dell'arte là dove l'arte domina indubitabilmente reale. L'arte si trova nell'opera d'arte. Ma che cos'è un'opera d'arte?⁸⁵

Heidegger ci avverte che questo è un circolo vizioso, da cui non si esce, perciò bisogna accettare di buon grado di muoversi al suo interno: l'opera d'arte è tale in virtù dell'attività dell'artista che la crea e del nostro concetto di arte; arte e attività sono definite a partire dall'opera d'arte. Da questo circolo vizioso non si esce, ma è il pensiero stesso che non vuole uscirne, anzi "*fa festa*" perché considera stimolante trovare queste serie di ostacoli.

Per muoversi all'interno di questo circolo e rintracciare l'essenza dell'arte, parte dal concetto di *cosalità*, dal carattere di cosa di ogni opera d'arte, cioè come le opere ci appaiono: la scultura è in marmo o in legno, la poesia è in rime, la musica in note.

Ma ciò che costituisce l'opera d'arte è qualcosa di più della *cosalità*, perché l'opera è allegoria, nel senso che rivela altro; è simbolo perché rimanda, rinvia ad altro. Tutto questo è la *cosalità* dell'opera ed è necessario capire cosa sia.

Heidegger ricorre ad esempi concreti per stabilire l'esser-cosa della cosa: la pietra, la zolla del campo, il latte, l'acqua, la nuvola, le foglie; tutto ciò che non è il mero nulla. Ma, avverte, anche l'uomo non è il mero nulla, Dio non lo è, il cielo non lo è. Sono dunque da considerarsi cose? Risponde ricorrendo alla distinzione tra cose di natura (il prato, gli animali) e cose d'uso (l'orologio, il martello).

Si pone il problema di definire cosa sia mero: la pura cosa o soltanto più cosa? Le mere cose sono le vere e proprie cose da cui Heidegger parte

85 *Ibidem*.

per determinare la cosità delle cose, arrivare alla loro essenza e, dunque, procedere per trovare quel qualcos'altro che sono le opere d'arte.

Prende in esame e contesta i concetti di cosa tradizionalmente interpretati dal pensiero occidentale: cose come sostrato o sostanza, sintesi di percezioni sensibili o unione di materia e forma.

Il pensiero occidentale, che ha considerato le cose come unione di materia e forma, ha determinato la considerazione che l'arte sia creazione e imitazione della natura. Mentre, per il filosofo tedesco, l'arte ha a che fare con la verità, non è imitazione o copia. L'arte è apertura dell'ente nel suo essere, è il farsi evento della verità come *aletheia*, disvelamento e velamento. L'opera d'arte è la messa in opera della verità dell'ente.

La cosa è lo strumento per, il mezzo per; quindi è necessario indagare la sua usabilità, nell'atto del suo impiego e la sua fidezza. Per chiarire questi punti ricorre al quadro di Van Gogh, dove sono dipinte un paio di scarpe da contadina.

Quando ci poniamo di fronte al quadro vediamo un paio di scarpe, ma le scarpe rimandano al loro uso, che non è un semplice uso: rimandano ad una contadina che le indossa, scarpe su cui fa affidamento perché le proteggono dal freddo e dalle insidie, “*il cuoio è impregnato dell'umidità e del turgore del terreno*”⁸⁶; le indossa per recarsi al lavoro nei campi, lavoro che è necessario alla sussistenza della sua famiglia; e la sera, quando torna a casa, stanca, la contadina toglie le scarpe e prova un senso di gratitudine per quello che le hanno permesso di fare.

In questi passaggi, dunque, Heidegger rintraccia l'usabilità di un mezzo, le scarpe, l'atto del suo impiego, e la fidezza del mezzo.

Quindi, ciò che vediamo, quando ci poniamo di fronte al quadro, è l'essenza dell'opera d'arte, è il porsi in opera delle verità dell'ente. Per Heidegger è il quadro che parla.

86 *Ivi*, p. 19.

Si potrebbe formulare un'ipotesi su quello che avrebbe potuto sostenere il filosofo, trovandosi di fronte a *Il Quarto Stato*: avrebbe detto, forse, che la folla avanzante era una folla di contadini che marciava verso qualcosa o qualcuno; la mancanza di scarpe, nella figura della donna, poteva rinviare al suo stato di povertà. Il bambino in braccio poteva significare che avesse l'urgenza di correre a supplicare quello che, nel quadro, appare il suo uomo e che l'urgenza del momento le avesse impedito di chiedere ad altri di accudirlo.

Nell'opera, secondo Heidegger, è in opera il farsi evento della verità e per discutere sul problema della verità ricorre all'immagine del tempio greco.

Il tempio greco viene descritto come un edificio, al cui interno, protetta, vi è la statua di un Dio. Il Dio è presente nel tempio e ciò indica che siamo in una regione sacrale. Il tempio racchiude all'interno la nascita, la morte, la fortuna e la sfortuna, la vittoria e la sconfitta, cioè tutto quello che fa parte dell'essere dell'uomo, della sua esistenza. Il tempio è un edificio costruito su una roccia, che è la base solida del tempio; la roccia non è costruita, perché appartiene alla Terra.

La Terra è chiusura e negazione. Mondo e Terra sono due fattori che costituiscono la vita, ma non c'è superiorità di uno nei confronti dell'altra; Mondo Terra si incontrano in una lotta che non ha vincitori né vinti. Il Mondo è ciò in cui ci sono le persone, le cose, i nomi, che rinviano a qualcosa d'altro, è apertura praticabile. È tutto il sistema dei rinvii, l'insieme di reti, di relazioni ed è regolato dal tempo che ci insegna a regolare lo spazio. Il Mondo è l'insieme delle cose che l'uomo crede di poter dominare perché conosce la tecnica: è evidente qua il riferimento al Prometeo.

La Terra, invece, è l'elemento indomabile ed è sempre in lotta con il Mondo; la Terra è ciò che salva l'uomo dalla possibile catastrofe, dalla sua

tendenza a voler dominare tutto.

La Terra destina al fallimento ogni tentativo di penetrare in essa e condanna al fallimento ogni indiscrezione calcolatrice⁸⁷

La Terra è ciò che fa resistenza all'apertura, è qualcosa di oscuro in cui l'uomo è sempre, ma è un'oscurità protettiva perché la Terra impedisce che il mondo si apra e si distrugga.

Mentre il tempio è qualcosa di costruito, la Terra no. L'opera rivela la natura, apre un mondo, ci fa percepire il cielo. Il Mondo non è una cosa, una cosa è un sostantivo per questo Heidegger preferisce usare il verbo, affermando che il mondo si *mondifica*, cioè il Mondo è un insieme di azioni e la Terra limita queste azioni. La percezione che noi abbiamo rimane solo ad un livello di immediatezza ,non riusciamo a percepire tutto quello che sta sotto, tutto l'insieme di relazioni. La Terra è nascondimento protettivo.

La Terra è ciò in cui il sorgere riconduce, come tale, tutto ciò che sorge come nel proprio nascondimento protettivo.⁸⁸

Il tempio è retto sulla terra, che nessuno ha fatto, non sappiamo perché ci sia, mentre il tempio apre al mondo, alle direzioni e crea il tempo.

Per Heidegger quello che salva l'uomo dalla distruzione è il limite al sapere. La morte è un segno chiaro che la vita non è calcolabile.

L'opera, per Heidegger, espone un mondo e mantiene aperta l'apertura del mondo e al tempo stesso riconduce il mondo alla terra, che è il fondamento generatore. Stabilisce un equilibrio tra Mondo e Terra che sono sempre in lotta. Il linguaggio è possibile solo perché c'è la Terra e l'opera d'arte mantiene l'equilibrio; è interpretazione e testimonianza del conflitto tra Terra e Mondo. Heidegger sostiene che l'epoca che stiamo vivendo è l'epoca in cui sono saltati tutti i riferimenti, non c'è più il sacro che regola la vita dell'uomo e quindi assistiamo ad una mancanza di

87 *Ivi*, p.32.

88 *Ivi*, pag.28.

orientamento: l'uomo non sa più dove sta andando e si deve interrogare sul proprio destino. Questo interrogarsi è possibile solo con il linguaggio poetico. Il poeta è considerato profeta, perché ha capito i segni del futuro, ed è in grado di annunciare la verità. Il poeta dà le parole per indicare quale sia la direzione da prendere. La poesia non è intesa come genere letterario: è la letteratura che codificato i generi e così ha perso di vista l'aspetto profetico della parola.

L'essenza dell'arte è la Poesia. Ma l'essenza della Poesia è l'instaurazione della verità. Instaurare qui è inteso in un triplice significato: come donare, come fondare, come iniziare. Ma l'instaurazione è reale solo nel salvaguardare. Pertanto ogni modalità dell'instaurare corrisponde ad una modalità del salvaguardare.⁸⁹

Ogni opera d'arte opera nel momento in cui si apre, si scopre ma mantiene una riserva di significato.

Heidegger, tra le arti, privilegia la poesia che considera arte della parola. Il poeta è un profeta perché ha capito i segni del futuro, il linguaggio poetico sa interrogare i segni del tempo ed indica la direzione.

Il linguaggio è considerato il modo di aprirsi della verità dell'ente. Ogni arte è poesia perché è creazione e istituzione del nuovo, è apertura di mondo. Questa apertura accade nel linguaggio, quindi il linguaggio è poesia. Poesia intesa come evento perché istituisce l'ente; costruisce gli orizzonti entro i quali il mondo è accessibile agli uomini.

Gli architetti, gli scultori per Heidegger costruiscono uno spazio: le piazze un tempo erano il centro della vita dell'uomo, erano il luogo in cui si prendevano decisioni, in cui ci si incontrava. La costruzione degli spazi pubblici è costruzione attenta all'abitare dell'uomo. La musica, la pittura sono considerati modi che aiutano l'uomo a meditare sul proprio tempo.

Quello che Heidegger chiede all'opera d'arte è un'operazione di verità che aiuti gli uomini a capire dove si trovano, chi sono. Ed è un compito non da poco.

89 *Ivi*, p. 58.

Potremmo affermare che l'opera d'arte *Il Quarto Stato* sia riuscita portare a termine il suo compito: ha aiutato gli uomini a comprendere che il momento storico era carico di grandi cambiamenti, di svolte decisive per il futuro di tutti. Ha stimolato menti e pensieri ad intensificare l'impegno, ad assumersi in prima persona la responsabilità, a non arrendersi di fronte alle iniziali sconfitte, ma a proseguire nella lotta. Il quadro racconta agli uomini che la lotta intrapresa è una lotta giusta e quindi è necessario continuare con costanza e determinazione, da parte di tutti.

L'opera ci parla, dice Heidegger; il quadro ci parla, ma può farlo perché ci sono uomini pronti ad ascoltare quello che ha da dire.

Ad una diversa conclusione arriva Maurizio Ferraris, quando afferma che le opere esistono finché ci sono uomini disposti a credere che ci siano⁹⁰. Affermazione che è il risultato della teoria ontologica delle opere d'arte articolata all'interno del sistema ontologico da lui proposto per comprendere la realtà.

Ferraris è uno degli esponenti più autorevoli nel panorama attuale dell'ontologia sociale. L'ontologia viene definita da Barry Smith:

L'ontologia come branca della filosofia è la scienza di ciò che vi è, dei tipi e strutture di oggetti, proprietà, eventi, processi e relazioni in ogni settore della realtà. "Ontologia" è spesso usata come sinonimo di "metafisica" (letteralmente: "ciò che viene dopo a *Fisica*), un termine usato dai primi studenti di Aristotele per riferirsi a ciò che Aristotele stesso chiamava "filosofia prima". Pare che il termine "ontologia" venne introdotto in filosofia dal filosofo svizzero Jacob Lorhar (Lorhaudus), nel suo *Ogdoas scholastica* del 1606. La prima occorrenza in inglese registrata nell'OED appare nel dizionario del 1721 curato da Barley, che definisce ontologia come "una spiegazione dell'essere in Astratto."⁹¹

L'ontologia, dopo un periodo di oscurità durato due secoli, insieme alla quasi sorella-gemella metafisica, è tornata a risplendere negli ultimi decenni. Le cause sono da rintracciare nella considerazione di ontologia e

90 M. Ferraris, *La Fidanzata automatica*, Bompiani Editore, Milano 2007.

91 Barry Smith, *Ontologia e sistemi formativi*, in Networks <https://www.swif.uniba.it/lei/ai/networks>.

metafisica come discipline che si occupano di saperi “astrusi”, complicati, mentre, dall'Ottocento in avanti, il modello predominante per la conoscenza e l'esperienza è diventata la scienza. Da qui la preferenza per correnti filosofiche di pensiero come l'epistemologia e poi l'ermeneutica, che rivolgono la loro attenzione verso i soggetti e i loro schemi concettuali.

Con il ritorno dell'ontologia i riflettori vengono di nuovo puntati verso gli oggetti e le categorie che ne derivano: il mondo ha le sue regole e le manifesta *Come in Aristotele, e diversamente che in Kant, gli oggetti hanno leggi immanenti, e dunque l'idea di cercare delle categorie nel mondo, e non nella mente, non appare così bizzarra e censurabile come si legge nella Critica della ragion pura.*⁹²

Per questo il territorio esplorato dall'ontologia è la realtà e da qui la necessità di costruire teorie atte a classificare la realtà stessa e l'esperienza che gli uomini ne hanno. La scienza, come sapere, non è l'unico elemento che detta le leggi al nostro muoverci nel mondo; esistono situazioni ed esperienze che non possono essere spiegate ricorrendo agli schemi scientifici. Per questo occuparsi dei fenomeni sociali ed arrivare a cogliere il loro funzionamento può offrire l'occasione per una migliore comprensione del comportamento umano.

Ferraris è dell'opinione che il declino dell'ontologia sia da attribuirsi a Kant dal momento in cui ha confuso ciò che sappiamo delle cose e il fatto che le cose ci siano. Da qui è sorta quella che Ferraris definisce “fallacia trascendentale” cioè che *la scienza sia esperienza più raffinata e l'esperienza una scienza in potenza.*⁹³

L'empirismo aveva stabilito che la conoscenza non proviene dai concetti ma dai sensi e dell'esperienza e che queste sono fragili perché l'esperienza non ha necessità assoluta. Kant fa dipendere l'esperienza da una serie di categorie a priori e di schemi concettuali e in questo modo

92 M. Ferraris (a cura di), *Storia dell'ontologia*, Editore Bompiani, Milano 2008, p. 13.

93 *Ivi*, p. 19.

salva la conoscenza.

Però, attraverso quella che Ferraris definisce una strategia in tre mosse, l'ontologia viene assorbita dall'epistemologia.

Affermando che le intuizioni senza concetto sono cieche Kant assume che quello che c'è è determinato da quello che sappiamo;

Quando dice “l'io penso deve accompagnare tutte le rappresentazioni” significa che ciò che sappiamo è stabilito dai nostri schemi concettuali.

Queste due tesi generano la convinzione che gli schemi siano determinati da altri schemi e questi da altri schemi ancora, fino ad arrivare ad affermare che non ci sono fatti ma solo interpretazioni. In questo modo l'intento da cui era partito Kant, cioè salvare la conoscenza, conduce all'incertezza.

Mentre il territorio dell'ontologia è la realtà, formula teorie dell'esperienza e classifica la realtà. Esistono situazioni ed esperienze che non possono essere spiegate ricorrendo agli schemi che usa la scienza. La scienza, come sapere, non è l'unico elemento che determina il nostro muoverci nel mondo.

La classificazione offerta dall'ontologia rende conto non solo del mondo fisico e percettivo ma anche di quello ideale, storico e sociale.

La società attuale è sottoposta a frequenti e repentine trasformazioni, conseguenza delle continue innovazioni apportate dalla tecnologia e dall'informatica, che influenzano in maniera decisiva il nostro modo di rapportarci alla realtà e di viverla.

Un contributo per una migliore comprensione del funzionamento dei fenomeni sociali, da cui è possibile arrivare anche ad una maggiore comprensione del comportamento umano, è offerto dal sistema ontologico elaborato da Ferraris.

All'interno del sistema troviamo, innanzitutto, una prima grande

distinzione: nella realtà ci sono i soggetti, che hanno rappresentazioni e gli oggetti che non le hanno.

Gli oggetti, a loro volta, vengono divisi in tre classi:

- 1- gli oggetti fisici
- 2- gli oggetti ideali
- 3- gli oggetti sociali

Appartiene alla classe degli oggetti fisici tutto ciò che è nello spazio e nel tempo e che esiste anche se noi non ci pensiamo ed occupano uno spazio e un tempo indipendente dai soggetti. Si tratta, ovviamente, del punto di vista “anti-kantiano”, realistico, di Ferraris: per Kant si ha conoscenza solo se si ha esperienza e si ha esperienza perché si hanno i sensi.

Gli oggetti fisici sono definiti da una prima caratteristica cioè di essere tridimensionali (altrimenti sarebbero immagini); sono coesi e riusciamo ad individualizzarli e a riconoscerli.

Oggetti fisici sono le montagne, i laghi, i fiumi ecc.

Una fondamentale distinzione all'interno della classe degli oggetti fisici è segnalata tra cosa e strumento.

La cosa è un oggetto fisico che è percepito direttamente dal soggetto e sta in un rapporto di relazione. Ferraris utilizza il termine mesoscopico per indicare che le cose hanno una taglia alla portata dei soggetti, cioè non sono né troppo grandi né troppo piccole. Ciò significa che le cose, per avere una relazione diretta con un soggetto e per essere percepite devono essere di taglia media: un virus non è una cosa, è percepibile solo con un microscopio. Così come non è una cosa una galassia che, per essere percepita, necessita di un caleidoscopio.

La cosa è un tavolo, una sedia, un bicchiere, un libro, tutti quegli oggetti che fanno parte della nostra vita quotidiana. Tutte le cose sono oggetti ma non tutti gli oggetti sono cose, per esserlo devono avere i

caratteri della sensibilità, manipolabilità, ordinarietà e relazionalità. Cioè le cose le dobbiamo poter vedere, toccare, odorare; sono banali e sono sempre in relazione ad altre cose. Lo strumento, invece, è una cosa che ha fini pratici, cioè serve a qualcosa.

Passando alla descrizione della classe degli oggetti ideali Ferraris individua quegli oggetti che non occupano uno spazio e un tempo ed esistono anche se non ci pensiamo; sono i punti, le linee, le superficie, i numeri, le operazioni, i teoremi. Il soggetto riesce ad individuarli, li riconosce come eterni, infatti, non hanno un inizio né una fine nel tempo.

Esistono indipendentemente dal nostro pensiero. Ferraris li distingue dagli atti sociali e dai contenuti psicologici, perché, ad esempio, un teorema esiste per propria legge interna, sarebbe esistito comunque anche senza la sua scoperta da parte di qualcuno.

Vi sono poi gli oggetti sociali, di cui Ferraris fornisce, a titolo esemplificativo, un lungo elenco su cui è opportuno riflettere:

“Articoli di enciclopedia, scommesse, profitti e perdite, progetti di ricerca, libri, lezioni, relazioni, voti, crediti, statini, esami, registri, lauree, studenti, professori, monsignori, opere d'arte e letteratura di consumo, cattedre, aule, moduli, assunzioni, rivoluzioni, convegni, conferenze, licenziamenti, sindacati, parlamenti, società per azioni, leggi, ristoranti, denaro, proprietà, governi, matrimoni, elezioni, giochi, ricevimenti, tribunali, guerre, missioni umanitarie, votazioni, promesse, compravendite, procuratori, medici, colpevoli, tasse, vacanze, cavalieri medioevali, presidenti”⁹⁴.

Ad una riflessione più consapevole ed attenta non può non colpire che effettivamente, concretamente, questi sono oggetti che non presentano le caratteristiche fisiche degli oggetti anche se nel nostro vivere quotidiano li trattiamo come se le possedessero. Alla domanda: di che materiale è fatto un matrimonio? Difficilmente si potrebbe dare una risposta soddisfacente!

Gli oggetti sociali presentano innanzitutto una peculiarità: esistono dipendentemente dai soggetti, occupano uno spazio e un tempo limitato.

94 M. Ferraris, *Ontologia e documentalità*, p. 21, in <http://www.labont.it/ferraris/Laboratory> for Ontology.

*Esistono solo nella misura in cui gli uomini pensano che ci siano.*⁹⁵ Altra caratteristica essenziale è che gli oggetti sociali si manifestano attraverso gli atti sociali, cioè coinvolgono almeno due persone. Ferraris li posiziona tra la materialità degli oggetti fisici e l'immaterialità degli oggetti ideali, avvertendo, però, che non dobbiamo considerarli come semplici espressioni della nostra volontà altrimenti li renderemmo solo delle interpretazioni. Prendiamo in considerazione l'esempio dell'oggetto sociale promessa: una cosa è dire "io prometto che", tutt'altri risvolti assume dire ad un amico "ti prometto che domani sera andremo a teatro". Se, nel frattempo, cambio idea, le buone regole del vivere mi impongono di avvertire il mio amico, anche fornendo giustificazione per il cambiamento di programma.

Ciò significa che facendo una promessa questa ha al suo interno una necessità perché io ho costruito, attraverso l'atto sociale del promettere, un oggetto. Il pensiero che ho nella mia mente, il contenuto (prometto che andremo a teatro) è diverso dall'espressione verbale rivolta all'amico, che è un atto che io manifesto all'esterno. Attraverso l'atto linguistico, che rimane nella memoria di chi ascolta, l'oggetto della mia promessa diventa inemendabile.

La legge costitutiva degli oggetti sociali elaborata da Ferraris corrisponde alla formula *Oggetto= Atto Iscritto*, che significa: gli oggetti sociali sono la registrazione di atti che coinvolgono almeno due persone, sono dunque atti sociali, ed hanno la caratteristica di essere iscritti su un qualche supporto fisico, che sia carta, marmo, tela, file del computer o anche neuroni, ossia la memoria degli individui.

La formula *Oggetto=Atto Iscritto* viene illustrata da Ferraris secondo lo schema seguente⁹⁶:

95 *Ivi*, pag. 22

96 M. Ferraris, *La Fidanzata Automatica*, I Edizione Tascabile Bompiani, Milano 2007, p. 99.

OGGETTO	ATTO	ISCRIZIONE
Promessa	Promettere	Memoria
Banconota	Emettere	Banconota
Matrimonio	Giurare	Registri
Romanzo	Scrivere	Romanzo
Quadro	Dipingere	Quadro
Sinfonia	Comporre	Partitura

L'oggetto sociale “promessa” ha come atto sociale “il promettere” e come iscrizione “la memoria dei soggetti”; l'oggetto sociale “matrimonio” ha come atto sociale “il giuramento” e come iscrizione “un registro”, su cui vengono annotati i nominativi dei presenti all'atto sociale, la data, le firme; l'oggetto sociale “opera d'arte” ha come atto sociale, se è un quadro il dipingere, se è una statua lo scolpire, e l'iscrizione corrispondente sono, rispettivamente, il quadro e la statua.

Affinché si formi un oggetto sociale, esso deve presentare tre caratteristiche: avere un'intenzione, un'espressione e un'oggettivazione.

Con intenzione Ferraris intende che, nella mente del soggetto, deve esserci una rappresentazione dell'oggetto: ad esempio, nel caso della promessa, non posso promettere nulla senza pensare a cosa prometto. La seconda caratteristica, l'espressione, segnala che la mia intenzione, il pensiero della mia mente, quando viene exteriorizzato, attraverso l'atto linguistico, fa nascere l'atto sociale: io prometto ad un altro soggetto, che possiede la capacità di interagire con me. Ed è l'espressione che rende possibile l'oggettivazione. Infatti, sostiene Ferraris, una cosa è pensare di dichiarare guerra, altra è dichiarare guerra per davvero!

L'espressione è l'esteriorizzazione dell'intenzione: ancora nel caso della promessa, io prometto qualcosa attraverso un atto linguistico, facendo nascere l'atto sociale; trasformo il pensiero che ho nella mente in un atto sociale. Ferraris non si limita a considerare solamente gli atti sociali che riguardano l'interazione tra due persone, ma, anche tutti quegli atti che

hanno a che fare con la vita quotidiana: ad esempio, quando digito il *pin* su uno schermo dei bancomat, per prelevare una somma di denaro dal mio conto corrente, trasformo la mia intenzione (prelevare una somma) in una espressione che, in questo caso, è l'azione di digitare il codice che corrisponde ad un comando ad una macchina.

Attraverso l'espressione attivo una oggettivazione: Ferraris evidenzia come ci sia differenza tra il pensare di dichiarare guerra e dichiararla davvero o pensare di sposarsi e sposarsi davvero.

Quando l'oggettivazione è permanente costituisce un oggetto sociale, che viene iscritto su un qualche supporto fisico: memoria delle persone, file di un computer, registro.

L'iscrizione a sua volta dipende dall'importanza dell'atto sociale: Ferraris sottolinea che, ad esempio, una cosa è chiedere in prestito ad un amico dieci euro, altra cosa è chiedere in prestito diecimila euro ad una banca! L'iscrizione fissa l'oggetto sociale.

All'interno della classe degli oggetti sociali vengono individuati gli oggetti sociali esistenti, quelli inesistenti e gli ex esistenti. I primi sono tutti quegli oggetti attualmente esistenti (il quadro *Il Quarto Stato*, ad esempio, o la *Gioconda*, oppure una scommessa); gli inesistenti sono quelli che potranno essere ma non lo sono ancora (ad esempio i disegni di legge). Gli ex esistenti sono quegli oggetti che sopravvivono ma che non esistono più, come l'Impero Romano o i cavalieri Medioevali. Vi sono poi gli oggetti sociali istituzionali e sono quelli che ne riproducono altri: le leggi o i rituali connessi alle cerimonie per i matrimoni, i funerali o il conferimento di una laurea. Gli oggetti sociali istituzionali si suddividono in regolativi, cioè regolano comportamenti che già esistono (ad esempio le regole del basket) e costitutivi, cioè costituiscono oggetti (ad esempio nel gioco degli scacchi).

La tesi *Oggetto = Atto Iscritto*, va a colmare, secondo Ferraris,

alcune lacune della teoria degli oggetti proposta da J. Searle⁹⁷, che risponde alla formula *X conta come Y in C*: ossia, un oggetto, (X), ha un valore, (Y), in un determinato contesto (C). L'esempio classico è: un pezzo di carta colorato (X) ha valore di venti euro (Y) in Europa (C).

John Searle ha costruito la sua teoria partendo dalla teoria degli atti linguistici elaborata da John L. Austin nel Novecento.⁹⁸ Austin chiama atti performativi quelle situazioni, come un matrimonio, una promessa o un battesimo che sono si considerati atti sociali ma che non hanno un referente oggetto materiale. Questi atti però necessitano di una espressione e quindi sono linguistici; descrivono qualcosa e, contemporaneamente, producono qualcosa. Ad esempio: il sì nel matrimonio, produce un atto che viene trascritto su un registro e che ha validità giuridica. Searle amplia la classificazione degli atti linguistici di Austin e individua oggetti che nascono negli atti performativi, oggetti che possono durare anni e che possono dunque costruire oggetti sociali. Caratteristica degli oggetti sociali è che esistono solo se ci sono uomini, e cioè menti, disposti a credere che ci siano; Searle elabora la “teoria della mente” partendo da una riflessione: anche se una macchina fosse in grado di superare il test di Turing non potrebbe, ad esempio, sposarsi, perché, al contrario della mente umana, non possiede l'intenzionalità che ha un ruolo determinante per la costruzione della realtà sociale.

L'intenzionalità viene intesa da Searle come una proprietà della mente per creare la realtà; comprenderla significa comprendere il comportamento umano. Intenzionalità è la capacità della nostra mente di essere a proposito di qualcosa e di riferirsi a qualcosa. E' uno stato mentale che però non è sempre intenzionale o conscio, per cui Searle ritiene necessaria una classificazione di base: stati intenzionali coscienti e non coscienti; stati non intenzionali coscienti e non coscienti.

97 J. R. Searle, *Creare il mondo sociale. La struttura della civiltà umana*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010, p. 9.

98 J.L. Austin, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti 1987.

Lo stato intenzionale è composto da uno stato e dal suo contenuto, cioè una proposizione. Searle ricorre all'esempio della pioggia: io posso credere che stia piovendo, posso aver paura che piova o desiderare che accada. Il contenuto di ognuna delle proposizioni è lo stesso ma sono gli stati intenzionali, o modi psicologici, che mutano in credenza, paura e desiderio.

Gli stati intenzionali sono diretti, principalmente, verso oggetti e stati di cose nel mondo e sono indipendenti dalle proposizioni. Le proposizioni non sono gli oggetti, ma i contenuti di una credenza, di una paura o di un desiderio.

Searle utilizza le espressioni “*adattamento mente - a- mondo*” e “*adattamento mondo-a- mente*” per indicare, rispettivamente, quello che noi crediamo corrisponda o si adatti o rappresenti la realtà e quello che, invece, desideriamo o che vorremmo fosse la realtà. Una credenza è considerata vera se corrisponde alla realtà altrimenti è falsa; mentre i desideri possono o no essere soddisfatti.

Searle utilizza il termine Network per indicare l'insieme delle credenze e dei desideri e il termine Background per indicare l'insieme delle abilità possedute dal soggetto. Ad esempio, se esco da casa con l'intenzione di andare in ufficio con l'auto, devo credere di possedere un'automobile, che il mio ufficio sia in un determinato quartiere della città e che sia possibile raggiungerlo con l'auto. Devo inoltre credere di saper guidare l'auto, di possedere l'abilità di guidarla. Ovviamente noi non siamo consapevoli di queste cose mentre le facciamo e diamo tutto per scontato.

Le intenzioni sono diverse dalle credenze e dai desideri. Ulteriore suddivisione delle intenzioni è tra quelle che si hanno prima di un'azione (intenzioni precedenti) o durante un'azione (intenzione in azione). Per fare un'azione sono necessarie delle intenzioni in azione, ma non sempre le intenzioni precedenti. Ad esempio, se io ho intenzione di alzare un braccio,

quando eseguo il movimento la mia intenzione precedente diventa un'azione intenzionale. Tutte le azioni richiedono intenzione in azione ma non tutte richiedono intenzioni in precedenza.

L'intenzione in precedenza è uno stato mentale, così come le credenze e i desideri. L'intenzione in azione è un fatto attuale che accompagna il movimento del corpo: è la mia decisione di mettere in atto il mio pensiero. Affinché si verificano devono avere un ruolo causalmente efficiente e un contenuto autoreferenziale.

Per Searle la componente fondamentale della società umana è la capacità di avere intenzionalità collettiva, che, ci tiene a puntualizzare, non è l'intenzionalità individuale declinata al plurale.

L'intenzionalità collettiva è la capacità di pianificare e di agire, di assegnare funzioni a persone e oggetti: la capacità di cooperare in qualche attività che sottintende una conoscenza comune o una credenza comune.

L'esempio proposto chiarisce bene cosa intende Searle: *“entro in un bar di Parigi e pronuncio una frase in francese “ Un demi, Munich, à pression, s'il vous plait”*. Questa è una semplice frase che, però, è capace di mettere in moto un meccanismo che sottintende quella che Searle definisce “una immensa ontologia”, invisibile agli occhi, ma reale. Tra il cliente e il cameriere c'è uno scambio sociale: la conoscenza di usi e costumi del luogo; tutti e due sono a conoscenza che esistono luoghi pubblici chiamati bar, che esistono tariffe e che vengono applicate in modi differenti se si consuma al tavolo o al banco ecc.

Un altro esempio di interazione con altri, utilizzato per spiegare l'ontologia invisibile, lo troviamo nel gioco delle carte: quando gioco una partita a carte devo credere di saper giocare, di conoscere le regole e devo credere che anche l'altro conosca le regole. L'altro, da parte sua, deve credere di saper giocare e credere che anch'io sappia giocare.....e così di seguito.

Secondo Searle la realtà ha uno sfondo, un qualcosa che non ha bisogno di alcuna dimostrazione e che sta alla base di tutto: l'immensa ontologia invisibile, che possiede una realtà particolare perché è fatta di oggetti che sono diversi dagli oggetti fisici. Ed è a questo proposito che Searle elabora la teoria costitutiva degli oggetti sociali *X conta come Y in C*. Ma questi oggetti sociali, che esistono solo finché ci sono menti disposte a credere che ci siano, non rimangono semplicemente a livello mentale, anzi, li viviamo nella nostra vita quotidiana: se entriamo in un bar e consumiamo un caffè, dobbiamo pagarlo, non possiamo dire che la realtà è socialmente costruita!

Nella teoria proposta da Searle, Ferraris rileva difficoltà quando si tratta di spiegare la trasformazione dell'oggetto fisico a oggetto sociale; lo evidenzia nell'esempio citato da Searle della trasformazione del muro in confine. Una comunità crea un muro per delimitare gli spazi di proprietà e per la difesa dall'esterno. Questo muro è un oggetto fisico. Nel momento in cui il muro si sgretola e rimane solo una fila di mattoni, che è inutile come difesa, la fila di mattoni definisce, anche se il muro non c'è più, il confine, cioè un oggetto sociale. Analogamente, secondo Searle, è nata la linea gialla che indica i limiti invalicabili negli uffici pubblici per il rispetto della privacy. Ferraris contesta tale analogia affermando che si può comprendere come il muro sgretolato, in certe condizioni, resti, comunque, un confine ma non come questo, per analogia, diventi la linea gialla. Inoltre, se un oggetto fisico è all'origine di un oggetto sociale, ciò significa che ogni oggetto fisico si trasforma? e quindi ogni muro diventa un divieto?

Ma chiaramente non è così, come può verificare chiunque decida di abbattere un muro a casa propria, purché il fatto non contraddica normative che non necessariamente hanno a che con la solidità fisica del muro. Non dimentichiamoci, infine, che uno dei muri più famosi della storia moderna, il Muro di Berlino, è nato da un confine, capovolgendo completamente la spiegazione di Searle.⁹⁹

99 Maurizio Ferraris, *Ontologia Sociale e Documentalità*, p. 26, in <http://www.labont.it/ferraris/Laboratory> for Ontology.

Una seconda difficoltà, riscontrata da Ferraris nella teoria di Searle, è in relazione a quella che definisce il passaggio dal reversibile al fisico. Ad esempio, è semplice pensare che una banconota sia anche un pezzo di carta o che il Presidente della Repubblica, che è un oggetto sociale, sia anche un oggetto fisico e cioè un uomo, un padre, un marito, un cittadino italiano; ma se pensiamo ad uno Stato, all'università, ai debiti le cose si complicano.

Ferraris cerca una soluzione nella riflessione proposta da Barry Smith, il quale suggerisce che molte volte ci sono entità Y che non hanno una coincidenza ontologica con gli oggetti fisici, ma sono rappresentazioni.

Sono entità quasi astratte, come nel caso degli scacchi: si può giocare a scacchi anche senza il supporto fisico, cioè senza scacchiera e senza pezzi, ad esempio via internet, oppure due abili giocatori possono giocare a memoria. Un altro esempio proposto da Smith riguarda il denaro quando viene spostato da un conto all'altro attraverso i siti internet delle banche *on line*: i blip sul computer sono solo rappresentazioni del denaro e non entità fisiche. Ma che i blip siano davvero esclusivamente rappresentazioni, Ferraris la contesta, ironicamente, pensando alle scariche di computer, dove vengono depositati quando questi si rompono!

Anche supponendo che le rappresentazioni non abbiano necessità di un supporto fisico, anche se minimo, come lo può essere una traccia su un computer, Ferraris si pone la domanda, di kantiana memoria: *“come si distinguono 100 Talleri reali da 100 Talleri ideali? Come si distingue la rappresentazione di 100 talleri da 100 Talleri meramente immaginari o sognati?”*¹⁰⁰

Partendo da quello che considera un errore di Searle e dalla soluzione proposta da Smith, Ferraris propone la sua versione, che elabora prendendo in considerazione anche la tesi di Derrida.

Deridda ha studiato gli oggetti sociali in un saggio dedicato agli atti

100 M.Ferraris, *Documentalità: Ontologia del mondo sociale*, p. 283, in *Etica&Politica/Ethic &Politics*, Rivista di Elettronica di Filosofia, SWIF

linguistici di J.Austin¹⁰¹. In questo saggio il filosofo descrive gli atti linguistici come atti scritti, nella convinzione che nulla esiste fuori dei testi; anche gli atti performativi non esistono se non c'è un'iscrizione o una registrazione. Per Deridda di tutto rimane sempre una traccia.

Però, secondo Ferraris, anche nell'impostazione di Deridda si può evidenziare un ostacolo, perché quando sostiene che nulla esiste fuori del testo non considera l'esistenza di quegli oggetti che, lo abbiamo visto, esistono indipendentemente dal nostro pensarli e cioè gli oggetti ideali e gli oggetti fisici.

L'errore di Searle, per Ferraris, consiste nel non aver valutato il corrispettivo fisico dell'oggetto sociale cioè la traccia, come suggerisce Deridda. Ma, sostenere questo significa non considerare che esistono oggetti, che sono indipendenti dalle tracce e quindi dagli uomini e cioè gli oggetti ideali e quelli fisici. Gli oggetti sociali esistono solo se ci sono uomini disposti a credere che ci siano e allora Ferraris propone la variante: nulla di sociale esiste al di fuori del testo.

La teoria degli oggetti sociali evolve in una teoria del documento o documentalità, nella convinzione che non possa esistere una società senza documenti.

Immaginiamo un matrimonio in cui tutti i partecipanti siano malati di Alzheimer, in un mondo in cui non sia stata inventata la scrittura. Il rito si svolge come prescritto (ammesso e non concesso che gli smemorati siano in grado di riprodurre un rito), alla fine della cerimonia ci sono un marito e una moglie in più sulla faccia della Terra e tutti tornano a casa contenti (tranne poi domandarsi perché sono contenti). La mattina dopo, gli immemori si svegliano e si chiedono chi sono e che cosa fanno. Niente li soccorre in questa impresa, non la memoria, ovviamente, e nemmeno tutti quei promemoria che la società ha inventato per tener traccia degli oggetti sociali che istituisce, siano essi matrimoni o funerali, titoli nobiliari o incarichi politici, debiti o crediti, promesse o punizioni.¹⁰²

Il documento è una reificazione di atti sociali. Partendo dall'individuazione di ciò che significa documento, ciò che mostra o

101 J.Deridda, *Firma, evento, contenuto*, in Id. *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi 1997, pp.393-394.

102 M.Ferraris, *Documentalità: Ontologia del mondo sociale*, p. 283, in *Etica&Politica/Ethic &Politics*, Rivista di Elettronica di Filosofia, SWIF.

rappresenta un fatto, Ferraris lo ha inserito nella sfera storica, informativa e giuridica. Il documento può variare con le condizioni storiche e sociali.

La struttura del documento è composta da un supporto fisico, da un'iscrizione e da un idioma. Il supporto fisico può essere un foglio di carta, un file, un'attività cerebrale. L'iscrizione, che è più piccola del supporto fisico, è quella che determina il valore sociale del documento.

L'idioma: suo paradigma è la firma, ma anche il codice pin del bancomat o quello del cellulare. L'idioma è la garanzia dell'autenticità del documento.

La sfera dei documenti è molto ampia all'interno della teoria ontologica di Ferraris, che ne illustra i gradi di importanza attraverso la presenza di quattro elementi quali la traccia, la registrazione, l'iscrizione in senso tecnico e i documenti in senso tecnico.

La traccia è il supporto fisico che ha valore costitutivo per gli oggetti sociali. Ad esempio in un mozzicone di sigaretta la presenza del DNA diventa una traccia per la polizia scientifica, diventa cioè una prova e quindi un oggetto sociale.

L'iscrizione è la registrazione che ha assunto valore sociale (ad esempio l'impronta digitale nell'indagine per un processo penale), quindi fissa un atto.

L'idioma individua l'oggetto, lo rende valido. Può essere la firma ma anche un modo di dire tipico di una persona che la rende riconoscibile tra tanti.

All'interno della teoria della documentalità Ferraris sviluppa anche una ontologia dell'opera d'arte con lo scopo di definire che cosa sia un'opera d'arte, quali caratteristiche deve possedere un oggetto per essere considerato tale. Innanzitutto propone di adottare una teoria estetica che definisce normalista, preferibile alle altre due teorie denominate eccezionalista e straordinarista. La teoria eccezionalista fa riferimento

all'arte d'avanguardia, che coinvolge poche persone, quelli che Ferraris definisce i conoscitori d'arte, di quell'arte di *élite* che considera arte tutto ciò che non rientra nella normalità. Mentre, il presupposto della tesi sostenuta da Ferraris è che, la maggior parte delle persone, considerano arte i film, i concerti, i best seller e non le infrazioni alle regole. Riuscire a capire cosa deve possedere un'opera per piacere a tanti, è molto più difficile rispetto ad un'opera che piace a pochi. Ci sono vari aspetti da prendere in considerazione che hanno a che fare con usanze, regole e gusti di persone che appartengono a culture diverse. Come dire: ottenere il consenso di pochi è molto meno complicato che ottenerlo da molti!

La teoria straordinarista, invece, ritiene che l'opera sia qualcosa di speciale, mentre la cosa è ritenuta normale. Sostenitore illustre di questa teoria è, secondo Ferraris, Heidegger quando afferma che l'opera apre un mondo, mentre le cose e gli strumenti sono già nel mondo.

Invece, la funzione di apertura al mondo non è, secondo Ferraris, specifico delle opere d'arte ma degli strumenti e delle cose, di tutte quelle cose che appartengono alla nostra quotidianità.

Per questo motivo preferisce adottare la teoria normalista che definisce come *la quintessenza delle esperienze ordinarie che si basa su un'umanità media, su una taglia media, su invarianze [.....] e sulla percezione.*¹⁰³

La teoria normalista diventa anche una teoria normativa nel senso che individua quali sono i caratteri e le proprietà che un oggetto deve presentare per poter essere considerato un'opera d'arte.

Innanzitutto Ferraris sostiene che l'arte è la classe delle opere, cioè l'ambito di cui fanno parte quegli oggetti che vengono esposti, ascoltati, e visti e che è differente dal mondo dell'arte del quale fanno parte anche i critici d'arte, i proprietari delle gallerie.

103 M. Ferraris, *La Fidanzata automatica*, cit., p. 17.

Le opere sono oggetti sociali, cioè rientrano nel lungo elenco fornito da Ferraris che ho riportato in precedenza. E, in quanto oggetti sociali, esistono solo finché ci sono menti disposte a credere che ci siano.

L'opera d'arte è un oggetto sociale quindi un oggetto appartenente alla classe degli oggetti ideali (come un teorema o un numero) non può essere opera. Lo può diventare, ad esempio, se un numero viene dipinto su una tela: ma in questo modo diventa opera la tela e non l'oggetto ideale numero.

Le opere sono oggetti fisici, quindi presentano le caratteristiche di occupare uno spazio e un tempo determinati, sono manipolabili, di taglia media e a portata di uomo e sono percepibili attraverso i sensi.

Non tutti gli oggetti fisici possono essere considerati opere d'arte, per cui vengono individuate le proprietà che un oggetto deve possedere per poter essere considerato opera d'arte.

L'opera d'arte è un oggetto fisico che sta nello spazio e nel tempo in modo determinato e definito, cioè non deve essere né troppo grande né troppo piccolo e deve essere collocato nel campo visivo di un ipotetico fruitore. Una statua alta 2000 metri oppure una che misura un centimetro, quindi visibile solo con un microscopio, non possono essere contemplate dall'ipotetico fruitore. Altra caratteristica è il tempo che occorre per fruire dell'opera: una sinfonia che durasse un millennio o un romanzo di un milione di pagine non potranno né essere ascoltata né letto.

[.....] le opere sono oggetti sociali, che esistono come tali (e non semplicemente come oggetti fisici) perché gli uomini credono che esistano, esattamente come avviene per quegli altri oggetti sociali che chiamiamo “documenti”¹⁰⁴.

Ferraris applica la formula *Oggetto=Atto Iscritto* alla teoria documentale delle opere d'arte, modificandola nella variante *Opera = Atto Iscritto*, articolandola su quattro livelli: le tracce, le impressioni, le espressioni e le opere.

La traccia è la base dell'opera: tela, marmo, legno, spartito, fogli,

104 Ivi, p. 91.

pellicola. Ha due dimensioni, una fisica e una psichica, cioè la traccia viene registrata nella mente delle persone. Ad esempio, la scena di un film rimane nella nostra memoria. Vi è dunque la sedimentazione di un atto sociale.

L'espressione è l'impressione che si manifesta all'esterno come fatto sociale, come l'iscrizione lo è per l'oggetto sociale. L'artista porta all'esterno, quindi in un atto sociale, l'impressione che ha dentro, la esprime: attraverso un quadro, un romanzo, una sinfonia.

Ma non tutte le espressioni sono opere d'arte. Entrano in gioco fattori come il gusto, le situazioni storico sociale, le circostanze.

Nell'opera è presente l'idioma, cioè l'individualità, ciò che la caratterizza nello stile, del raccontare e dello scrivere se è un romanzo, nel dipingere se è un quadro, nel comporre se è una musica.

L'opera d'arte ha la caratteristica di essere inutile, cioè non è necessaria per vivere: per questo uno strumento, finché rimane uno strumento fabbricato per un fine, non può essere opera d'arte. Un utensile fabbricato dall'uomo preistorico diventa opera d'arte se collocato in un museo di arte preistorica.

L'opera, così come la cosa, è sempre all'interno di un contesto, in un insieme di relazioni ed è un esemplare di un genere: non esiste un solo quadro, così come non esiste una sola sedia o una sola statua. Altra caratteristica è la varietà: non c'è un solo genere di opera d'arte, ci sono opere pittoriche, opere letterarie, scultoree ecc.

Le opere producono accidentalmente conoscenza perché il fruitore impara qualcosa, anche se la motivazione che lo spinge a fruire di un'opera non è collegata alla conoscenza. Ad esempio, da un romanzo storico possiamo imparare qualcosa sul periodo in cui è ambientato; così come dal ritratto di un imperatore dell'ottocento, possiamo conoscere i gusti dell'abbigliamento di moda nel periodo. Se un turista vede una statua di Minerva pensa che sia un figura che appartiene alla mitologia, ma se il

turista è un seguace della religione romana, riconosce nella statua una divinità.

Le opere, quindi, producono accidentalmente conoscenza ma non ogni cosa che produce conoscenza è opera d'arte.

Mentre la conoscenza è procurata accidentalmente, le opere producono necessariamente sentimenti, che sono autentici. Quando guardo un film drammatico, la mia commozione è reale anche se sono consapevole che si tratta di una finzione cinematografica. Se guardo un film horror, la paura e il terrore che provo nel momento in cui assisto alla scena, è reale.

Ferraris afferma che *le opere sono cose che fingono di essere persone*¹⁰⁵, e lo afferma prendendo ispirazione da una pagina di William James:

Pensai a ciò che chiamai “Fidanzata Automatica”, intendendo con ciò un corpo privo di anima assolutamente indistinguibile da una fanciulla spiritualmente animata, che ride, parla, arrossisce, ci cura, e adempie a tutti i doveri femminili garbatamente e dolcemente come se in lei vi fosse un'anima. Potrebbe qualcuno considerarla come un perfetto equivalente? Certamente no, e perché? Perché, per come siamo fatti, il nostro egoismo desidera sopra ogni cosa simpatia e riconoscimento, amore e ammirazione. Il comportamento esteriore è considerato soprattutto come un'espressione e una manifestazione della coscienza che lo accompagna. Pragmaticamente, allora, la credenza nella Fidanzata Automatica non potrebbe funzionare, e difatti nessuno la considera un'ipotesi seria.¹⁰⁶

Per Ferraris esiste una tendenza antropomorfa nel nostro atteggiamento verso le opere, le riteniamo persone, che come noi, sono capaci di sentimenti.

Le opere sono oggetti fisici ma anche oggetti sociali che procurano sentimenti e, per questo motivo, le riteniamo in grado provare reciprocità.

Un libro, un romanzo può farci compagnia, magari accompagnato da un sottofondo musicale, che crea un'atmosfera piacevole e rilassante.

Questo secondo Ferraris può generare la falsa illusione che il libro sia un nostro amico, quindi una persona. Ma è tutta una finzione,

105 *Ivi*, pag. 195.

106 William James, *The Meaning of Truth: A sequel to “Pragmatism”*, New York-London, Longmans, Green & CO 1999; n.ed. Ann Arbor, The University of Michigan, 1970, pp. 189-190.

un'illusione, appunto.

Secondo la teoria di Ferraris, quanto sostiene Heidegger sulla capacità dell'opera d'arte di parlarci corrisponderebbe ad una fantasia.

Però, forse, è proprio la fantasia che ci viene in aiuto quando interpretiamo il significato di un'opera d'arte, che non sarà in grado di offrire reciprocità, come sostiene Ferraris, ma, sicuramente, ci procura sentimenti che, spesso, ci permettono di dialogare con noi stessi.

Se una musica, una canzone può farci tornare alla memoria un amore ormai lontano, in un confronto con i nostri ricordi, anche nella consapevolezza che non ho a che fare con persone in carne e ossa, posso comunque provare un sentimento di riconoscenza e gratitudine verso quell'oggetto sociale che è la canzone! Così come provo un senso di gratitudine nei confronti de *Il Quarto Stato*, perché quando lo guardo, anche se solo in una sua riproduzione, riesco ad immedesimarmi nel periodo storico, riesco a sentire la sofferenza del popolo, ma riesco anche a percepire la voglia di riscatto che traspare dai quei volti così ben rappresentati.

Conclusioni

Aver gettato uno sguardo sulle vicende di Giuseppe Pellizza, sostando su quelli che, secondo me, sono stati i momenti più significati della sua vita, mi ha suggerito l'idea che la vita dell'artista e la vita dell'uomo abbiano percorso un unico binario, sul quale il treno della sua vita ha viaggiato, lungo un tragitto che lo ha portato a raggiungere la meta: la realizzazione de *Il Quarto Stato*.

E' senza dubbio l'opera che lo ha reso famoso al grande pubblico, ma è anche l'opera che, per sua stessa ammissione, lo ha impegnato più di tutte: è il concentrato del suo pensiero sociale e politico.

I molteplici modi in cui il quadro è stato utilizzato, le tante rivisitazioni e manipolazioni grafiche rappresentano la prova di quanto l'opera sia stata amata, capita, adottata e di quanto ancora continui ad esserlo. Il messaggio che Giuseppe intendeva comunicare è stato accolto, interpretato, anche realizzato.

Adesso il mio iniziale stupore di fronte all'immagine del comunicato sindacale trova una sua giustificazione. Difficile conciliare l'idea della Polizia associata all'immagine del popolo di Pellizza. Di fronte a quel popolo, pronti a contrastare anche con l'uso della violenza, istituzionalizzata e legittimata, c'erano uomini in divisa; gli stessi uomini, nel comunicato, marciano al loro fianco. A conferma della validità del messaggio contenuto nell'immagine del quadro, conferma dei valori per una vita che se non sia solo un misero sopravvivere.

Recentemente ho partecipato ad un concerto del cantautore romano Antonello Venditti: sui tre maxi schermo allestiti sopra il palco, scorrevano le immagini di alcuni filmati a cornice delle canzoni.

Durante l'esibizione della canzone *E allora canta*, il cui ritornello finale ripete la parola Libertà, mentre il cantautore ripeteva, cantando, il

ritornello *Libertà, Libertà, Libertà*, sui maxi schermo scorrevano le immagini de *Il Quarto Stato*.

Se Giuseppe Pellizza, potesse, oggi, nel 2012, riapparire su questa Terra, forse sorrirebbe compiaciuto nel vedere come il suo quadro rappresenti ancora un punto di riferimento, proprio per quella categoria di persone che lo aveva ispirato nel realizzarlo.

Ma, forse, catapultato in questa realtà, sarebbe pervaso anche da una sensazione di amarezza. I personaggi del suo quadro avanzano verso la luce, la luce del futuro, fatto di speranza e di fiducia nel progresso; hanno la convinzione di essere uniti in una lotta giusta, da un sentimento comune,

Ciò che li unisce è lo stesso identico sentimento di fede nei loro ideali, di speranza per le conquiste che riusciranno ad ottenere.

Osservando questo mondo, l'artista si renderebbe conto che, dopo un secolo di lotte, il popolo del XXI secolo ha davanti a sé una ridefinizione di tutto quello che sembrava ottenuto per sempre. I diritti dei lavoratori, così faticosamente conquistati, anche a prezzo di molte vite, sembrano venire erosi come gli scogli nel mare, infranti da onda dopo onda, giorno dopo giorno.

Il popolo assiste all'erosione, quasi con un atteggiamento di passiva rassegnazione, invece di sentirsi stimolato nel tentare di intraprendere nuove strade che possano porre rimedi.

La differenza tra il popolo di Giuseppe Pellizza e il popolo italiano del 2012, credo consista proprio in questo: quel popolo, il popolo di Pellizza, era animato da uno spirito di ricerca, di fiducia sì nel progresso ma, soprattutto, fiducia nella potenza dei loro ideali. Lo stesso sentimento di ribellione e di lotta contro le ingiustizie muoveva quel popolo unito nella consapevolezza dell'importanza del proprio ruolo nella società.

Questo popolo, il popolo del XXI secolo, addormentato dalla false promesse, dalle favole televisive, da quelle continue ninne nanne, che

danno l'illusione di possedere le cose materiali del mondo, è incapace di reagire. Ciò che manca è la fiducia, la speranza in un futuro migliore.

Il monumentale quadro è ancora capace di trasmettere un messaggio visto che viene preso in prestito ogni volta che è necessario ribadire il concetto di libertà, o inscenare una protesta o celebrare quelle date storiche che manifestano un significato simbolico per il popolo. Esistono diritti che crediamo inalienabili, come il diritto ad un lavoro sicuro e giustamente retribuito, che permetta agli uomini di vivere una vita dignitosa o il diritto ad esprimere la propria opinione in un clima di libertà e di tolleranza.

Diritti che sono stati faticosamente conquistati dalla civiltà occidentale, ma che non universalmente riconosciuti, basti pensare alla condizione della donna in molti paesi arabi o alle condizioni di vita dei bambini sfruttati nel mondo del lavoro, in tante aeree del mondo. O a tutte quelle situazioni in cui viene negato il diritto alla vita.

Se *Il Quarto Stato* a più di un secolo di distanza è ancora considerato un simbolo, significa che il messaggio, pensato e voluto dal suo autore, continua a mantenere intatta la sua potenza evocativa. Completamente diversa è la predisposizione, oggi assente, ad accogliere il messaggio e a trasformarlo in un'azione di fiducia per il raggiungimento di obiettivi che interessino tutti.

Essere davvero capaci di leggere *Il Quarto Stato* come un simbolo, significa assumersene la responsabilità e non semplicemente utilizzarlo solo per fini propagandistici o di rappresentanza, perché il quadro ci parla, (come suggerisce Heidegger), ci trasmette un'ideale di giustizia e di fratellanza tra gli uomini.

Il quadro ci parla e il nostro atteggiamento può essere quello dell'ascolto o quello dell'indifferenza. Dipende dalla nostra volontà, dalla nostra voglia di metterci in gioco nella partita della vita: passiva rassegnazione o desiderio di vincere, insieme agli altri e con gli altri.

Da qualunque parte ci si posizioni, destra o sinistra o centro: quello che vediamo è il popolo, unito e compatto.



Tav. 1 *Piazza da Volpedo*



Tav. 2 *Ricordo di un dolore*



Tav. 3 *Ritratto del padre*



Tav. 4 *Ritratto della madre*



Tav. 5 *Pensieri*



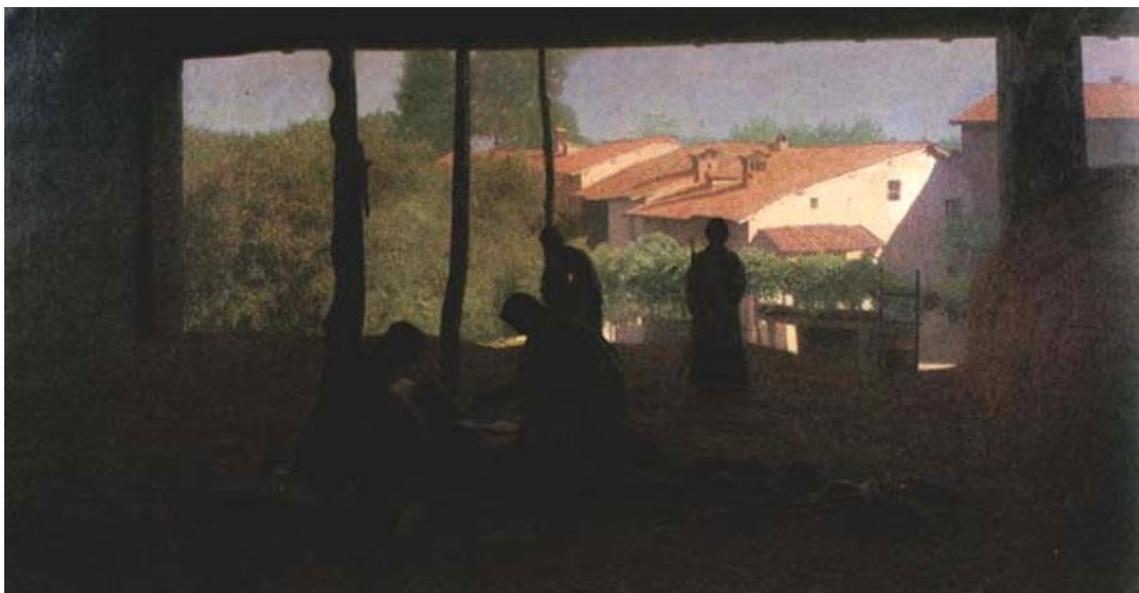
Tav.6 *Ambasciatori della fame* olio su tavoletta



Tav. 7 *Il ritorno dei naufraghi al paese*



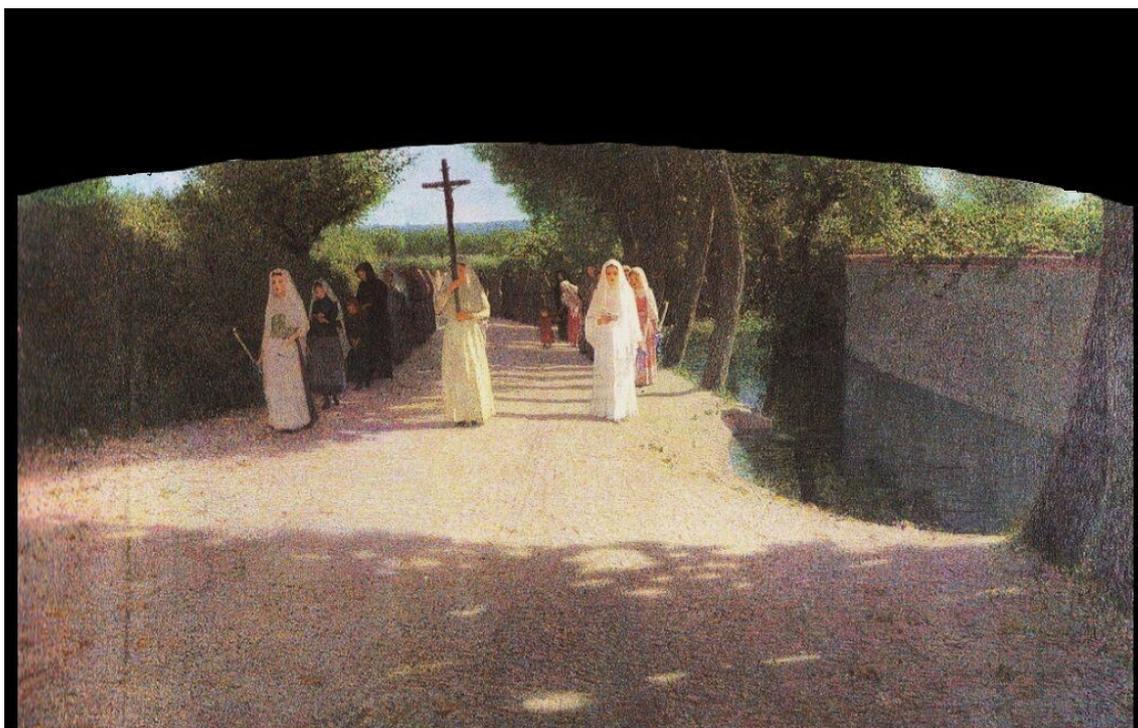
Tav. 8 *Sul Fienile*



Tav. 9 *Speranze deluse*



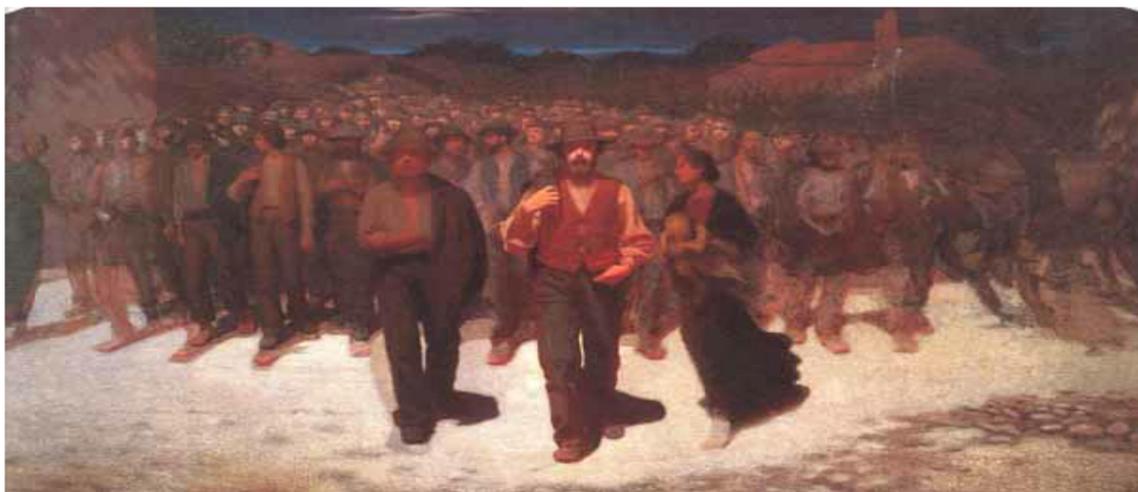
Tav. 10 *Processione*



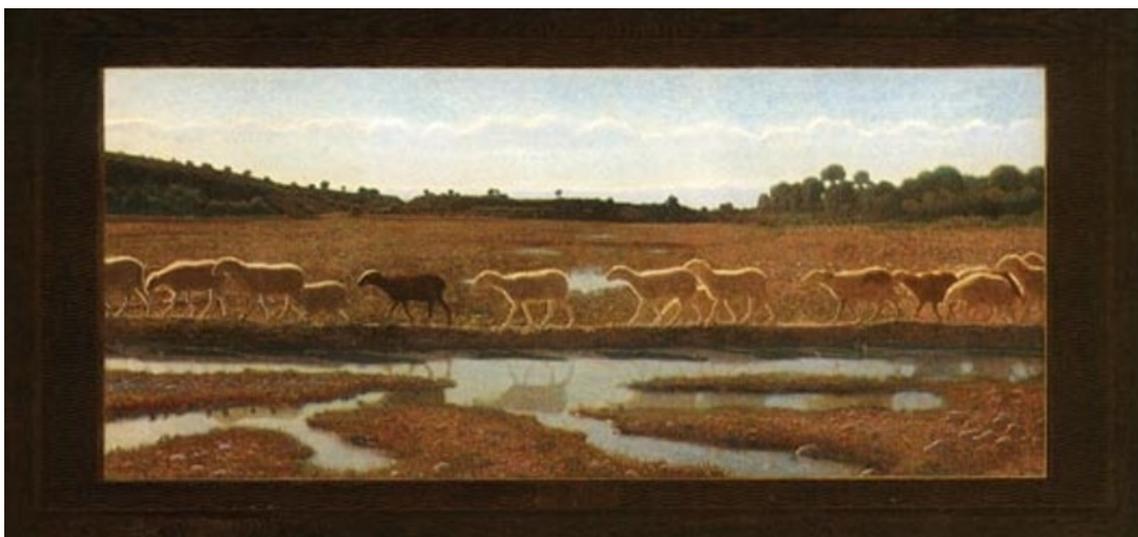
www.settemuse.it

Da Volpato Felizza Giuseppe: La processione

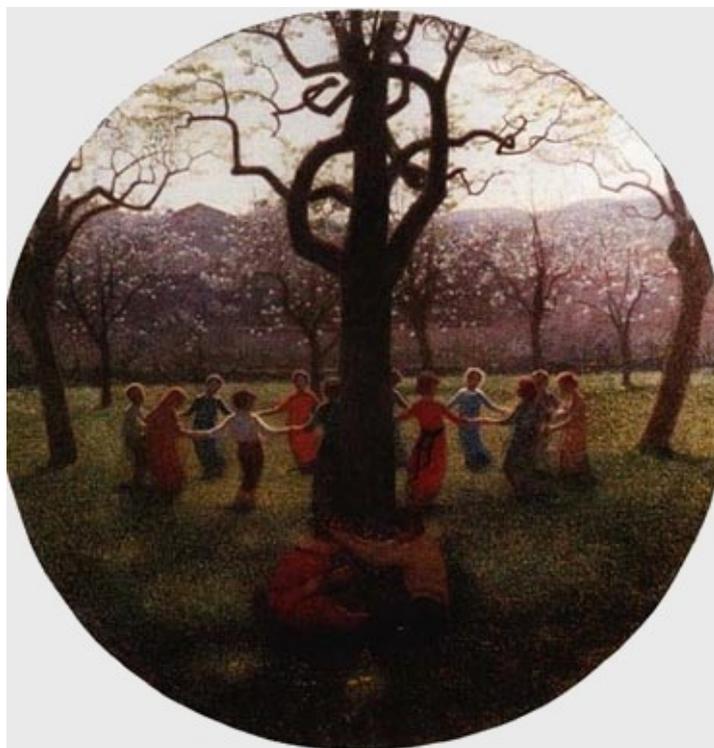
Tav. 11 *Fiumana*



Tav. 12 *Lo specchio della vita*



Tav. 13 *Idillio primaverile*



Tav. 14 *Il Sole*



BIBLIOGRAFIA

- A. M. Damigella (a cura di) *Pellizza da Volpedo*, Rivista “Art e Dossier”
Giunti Editore, Firenze 1999;
- M. Fratelli (a cura di), *Il Quarto Stato, Pellizza da Volpedo* Federico Motta
Editore, Milano 2007;
- A. Scotti, *Il Quarto Stato*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1976;
- A. Scotti, *Pellizza da Volpedo*, Catalogo Generale Electa, Milano 1986;
- A. Scotti, *Il Quarto Stato di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, TEA spa,
Milano 1988;
- Diari Torinesi 1891*, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Hopefulmonster
Editore Grugliasco, Torino 2000;
- S. Momesso, *Prima della Pittura, La donna con il bambino del “Quarto
Stato” Storia e restauro*. Edizioni Prioritarie, Motta di Livenza
(Treviso) 2008;
- M. Onofri, *Il suicidio del Socialismo Inchiesta su Pellizza da Volpedo*
Dozelli Editore, Roma 2009;
- Museo del Novecento Guida*, Mondadori Electa, Verona, 2011;
- M. Ferraris, *Ontologia sociale e Documentalità*, <http://www.labont.it/>
Laboratory for Ontology;
- M. Ferraris, *La Fidanzata Automatica*, I Edizione Tascabili Bompiani,
Milano 2007;
- M. Ferraris (a cura di) *Storia dell'ontologia*, Bompiani Editore, Milano
2008;
- M. Ferraris, *Goodbye Kant! Cosa resta oggi della Critica della ragion
pura*, V edizione Tascabili Bompiani, Milano 2010;
- M. Ferraris, *Ontologia e oggetti sociali*, in L. Floridi (a cura di), *Linee di
Ricerca*, SWIF – Sito Web Italiano per la Filosofia, Rivista
elettronica di filosofia;

- M. Ferraris, *Documentalità: ontologia del mondo sociale*, in *Etica & Politica/ethics & Politics, Rivista di Elettronica di Filosofia*, SWIF;
- U. Galimberti, *La casa di psiche*, Feltrinelli Editore, Milano 2005;
- M. Heidegger, *Le origini dell'opera d'arte*, tr. it. di P. Chiodi in *Sentieri Interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968;
- G.Lichtheim, *Le origini del socialismo*, Editore Il Mulino, Bologna 1970;
- R. Mondolfo e G. Arfè, (a cura di) *Filippo Turati Le vie maestre del Socialismo*, Morano Editore, Napoli 1966;
- C. Prampolini, *La Predica di Natale*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli – Milano in www.feltrinelli.it/fondazione;
- P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, Editrice Morcelliana, Brescia 2002;
- P. Ricoeur, *Finitudine e colpa*, Il Mulino Bologna 1960;
- J.R. Searle, *Creare il mondo sociale. La Struttura della civiltà umana*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010;
- P. Spriano, *Storia di Torino operaia e socialista da De Amicis a Gramsci*, Editore Einaudi, Torino 1958.