

MARCO GIOMMONI

La motivazione del giudizio artistico
estetica e filosofia dell'Arte



cleup

La motivazione del giudizio artistico

MARCO GIOMMONI

La motivazione del giudizio artistico
estetica e filosofia dell'Arte

cleup

Prima edizione: novembre 2010

ISBN 978 88 6129 620 6

© Copyright 2010 by CLEUP sc

“Coop. Libreria Editrice Università di Padova”

Via G. Belzoni, 118/3 – Padova (Tel. 049 8753496)

www.cleup.it

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

In copertina: *Tubal & Iubal fuerent les premiers inventeurs des Arts*,
xilografia, Parigi 1681

Prefazione

Questo breve saggio, a metà strada fra una raccolta di appunti e un modesto contributo alla filosofia dell'Arte, nasce dal desiderio di indicare delle risposte possibili, o quantomeno una costellazione di ipotesi accettabili, agli interrogativi che si pongono quando si rifletta sulla natura dell'«estetico» e dell'«artistico».

A tale scopo in quattro capitoli più un'introduzione ho ripreso quelli che ritengo i fondamenti del giudizio artistico, al fine, come suggerisce il titolo, di cercarne le motivazioni.

Ho voluto farmi accompagnare in questo viaggio da alcuni “compagni di strada” nei quali ho constatato si rispecchia molto della mia formazione intellettuale ed artistica: essi sostanzialmente attingono alle medesime fonti alle quali ho attinto io stesso, in un passato lontano come anche più recente. Dunque non dovrà sorprendere la ricorrenza di citazioni, per esempio, dai manuali di estetica di Pierre Sauvanet e Mario Perniola, o l'assunzione del percorso guida tracciato da Gérard Genette in *L'opera dell'arte*.

Per concludere un mio affettuoso ringraziamento a tutti coloro che, durante i corsi, le lezioni e in altre circostanze, mi hanno stimolato a dare agli argomenti qui trattati una veste un po' più sistematica, sollecitandomi infine a pubblicarli.

Montepulciano 20 agosto 2010

Marco Giommoni

NB Nel corso della trattazione in linea di massima ho utilizzato il termine «Arte» con l'iniziale maiuscola per distinguere *Arte* come facoltà intellettuale, nel senso di oggetto della poetica e dell'estetica, da *arte* come semplice competenza nel costruire dei prodotti (parimenti ho distinto *Musica* da un brano di musica, *Poesia* da una poesia, ecc.).

Indice

1.	Introduzione	8
1.1	Il problema dell'Arte	8
2.	Arte e affettività	12
2.1	Arte e universo emotivo	12
2.2	Emozioni, sentimenti e stati d'animo	12
2.3	La nozione di schema	16
2.4	Simbolo e metafora	18
2.5	Arte e psicologia analitica nel pensiero di Karl Gustav Jung	21
2.6	La filosofia delle forme simboliche di Susanne K. Langer	27
3.	L'organizzazione del processo cognitivo nell'Arte	33
3.1	La rappresentazione mentale	33
3.2	Forma simbolica e struttura	35
3.3	Struttura, connotazione e opera d'Arte	38

4.	La relazione estetica	45
4.1	Estetica, poetica e filosofia dell'Arte	45
4.2	L'attenzione estetica	50
4.3	L'apprezzamento estetico	55
5.	La funzione artistica	61
5.1	Oggetto estetico e oggetto artistico	61
5.2	Il termine «Arte»	63
5.3	Arte e abilità tecnica	67
5.4	Arte e mimesi	68
5.5	Arte e forma	71
5.6	La relazione artistica	74
5.7	Il valore artistico	78
5.8	Opera d'Arte, mercato e società	84
	Bibliografia generale	93

1. Introduzione

1.1 Il problema dell'Arte

Ogni azione che l'uomo intraprende in modo cosciente e consapevole premette ed implica tre precise domande: perché faccio questo, come lo farò, cosa ne otterrò; in altre parole il comportamento umano in sé è sempre motivato (o quantomeno dovrebbe esserlo) e

non è irragionevole pensare che la domanda fondamentale della psicologia sia: perché la gente fa quello che fa? Sembra chiaro che buona parte del comportamento umano è guidata da scopi [...] Le ragioni o gli scopi che appaiono dirigere il vostro comportamento sono i vostri motivi, e i risultati che il vostro comportamento sembra diretto a raggiungere sono i vostri obiettivi¹.

Nella maggior parte delle occorrenze quotidiane gli scopi, le ragioni e gli obiettivi del nostro agire sono così evidenti che la risposta a tali quesiti risulta del tutto ovvia, ma in alcune circostanze le risposte sembrano difficili, ambigue, complesse ed in certi casi pare addirittura impossibile trovarne di convincenti.

¹ Darley J., Glucksberg S., Kinchla R.A., *Psicologia*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1993, Vol. 1°, p. 443.

Perché l'uomo di ogni tempo e di ogni dove abbia prodotto e produca Arte e ne fruisca, come ciò avvenga e quale significato assuma l'Arte nel suo complesso, tanto per il singolo individuo che per il contesto sociale cui appartiene, sono interrogativi ai quali sembra arduo se non impossibile poter offrire una risposta semplice, esauriente ed immediata; di conseguenza il «problema dell'Arte» è sempre stato affrontato a partire da una pluralità di prospettive che di volta in volta ne hanno preso in considerazione i diversi orientamenti.

Dal canto nostro vogliamo avviare una riflessione su quel complesso di relazioni affettive e cognitive nei confronti di particolari oggetti (in senso lato) che nel loro insieme sembrano autorizzare la delimitazione di un'area dell'esperienza umana la quale per motivazioni, connotati e significati pensiamo si possa ritenere legittimo far rientrare in ciò che chiamiamo "Arte".

Partendo dalla constatazione che la quasi totalità dei meccanismi del pensiero oggi conosciuti ricadono nelle tre categorie che le scienze cognitive definiscono rispettivamente pensiero «dichiarativo» («concettuale»), pensiero «procedurale» e pensiero «emotivo», tenteremo di illustrare come, nell'ambito dell'esperienza artistica, tutte e tre queste categorie di pensiero concorrano alla «riproduzione» (nel senso di evocazione ed interpretazione) di peculiari *schemi* cognitivi ed affettivi nei quali si rispecchia la *personalità* di ciascun individuo, personalità intesa come l'insieme organico dei tratti psichici che caratterizzano il soggetto e sono parimenti indispensabili alla conservazione della sua integrità intellettuale ed emotiva. Cercheremo poi di chiarire il fatto che l'attività poetica, intesa in senso restrittivo come l'attività il cui fine è la produzione di oggetti artistici, sia motivata dallo scopo di realizzare cose nelle quali si riflettono le caratteristiche «formali», o meglio «strutturali», di questi schemi.

Di converso spiegheremo che attraverso l'«interpretazione dell'oggetto artistico», processo che identifica un complesso di atteggiamenti rientranti in un concetto più esteso di *relazione artistica*, un soggetto può evocare in modo controllato (e almeno

in parte volontario) detti schemi, ove si conserva traccia della sua «esperienza globale del mondo», così come già intuito a suo tempo da Hegel:

Il bisogno universale ed assoluto da cui sgorga l'Arte (secondo il suo lato formale) trova la sua origine nel fatto che l'uomo è coscienza *pensante*, cioè che egli fa da se stesso per sé quel che egli è, e quel che in generale è. [...] L'uomo raggiunge questa coscienza di sé in due modi: *prima, teoricamente*, in quanto egli deve nel suo interno divenire cosciente di sé ... rappresentare ciò che il pensiero trova come l'essenza, deve fissare se stesso e riconoscere solo se stesso [...] In *secondo luogo* l'uomo diviene per sé con l'attività *pratica*, in quanto ha l'impulso di produrre e parimenti riconoscere se stesso in quel che gli è immediatamente dato, in quel che è per lui esistente esternamente².

Sotto questo profilo l'Arte potrebbe dunque essere considerata “un” se non “il” veicolo fondamentale, strumento di controllo e indagine introspettiva prodotto dalla civiltà, con cui l'essere umano interroga se stesso, seppure con una strategia nella quale gli aspetti affettivi prevalgono su quelli più prettamente razionali. Attraverso l'Arte l'uomo otterrebbe una «verifica di sé», della reale consistenza del suo essere intellettuale ed emotivo, scoprendo al contempo tratti ricorrenti, tipici e condivisi che ne rafforzano il concetto di cultura ed il senso di appartenenza alla collettività.

Il piacere estetico non sarebbe quindi connesso al mero riconoscimento di generiche peculiarità «estetiche» di un oggetto, quanto piuttosto al fatto che tali peculiarità sono in grado di per sé, per la loro stessa «forma»³, di innescare una complessa interrelazione soggetto-oggetto (*relazione estetica*) che proiettandosi sulla struttura profonda della personalità ne evoca gli schemi affettivi.

² W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1997, pp. 39-40.

³ Quel «lato formale» di cui parla Hegel.

2. Arte e affettività

2.1 Arte e universo emotivo

Nella accezione più comune e ricorrente, condivisa senza riserve anche dall'uomo della strada, l'Arte è sempre stata riconosciuta come qualcosa di strettamente connesso alla capacità di suscitare emozioni, anche se ovviamente non tutto ciò che provoca emozioni o determina sentimenti o stati d'animo è necessariamente un fatto artistico. Il messaggio, il contenuto dell'Arte, non avrebbe quindi il carattere di un'informazione in sé definita, seppur difficilmente connotabile nei suoi caratteri specifici, ma sostanzialmente funzionerebbe come *stimolo*, per quanto complesso, organizzato ed articolato, capace di interagire col nostro universo emotivo.

Per quanto tale constatazione abbia ampi fondamenti di verità, nei fatti le cose non sono così semplici, e cercare di comprendere la natura del legame fra mondo dell'Arte e universo emotivo obbliga in via preliminare a descrivere, per quanto succintamente, alcuni aspetti fondamentali di quest'ultimo.

2.2 Emozioni, sentimenti e stati d'animo

In primo luogo occorre prendere atto che, sebbene in alcune circostanze un oggetto riconosciuto come “artistico” sia di per sé in grado di scatenare una reazione emotiva (“quel quadro mi fa paura”, “quella musica mi rallegra”, ecc.), la natura autentica del legame fra Arte ed emozione non è né diretta né immediata, ma la reazione emotiva insorge secondariamente, si può dire “di conseguenza”, alla relazione estetica che il legame artistico implica, e per chiarire come ciò possa essere, occorre innanzitutto riflettere su cos'è l'emozione.

La psicologia definisce «emozione» uno stato mentale associato a precise modificazioni fisiologiche, espressive e cognitive:

al livello fisiologico, l'emozione consiste in cambiamenti relativi a processi biochimici, ad esempio nell'aumento della frequenza cardiaca. Al livello espressivo, l'emozione è rappresentata da cambiamenti comportamentali, ad esempio nell'espressione facciale e nella postura. Infine, al livello cognitivo, lo stato emotivo è rappresentato da cambiamenti nell'esperienza o consapevolezza soggettiva della situazione, nonché nella consapevolezza di alcune delle risposte fisiologiche ed espressive di cui s'è avuta esperienza.¹

L'emozione s'instaura come reazione ad uno stimolo, sia naturale che appreso, e si distingue tanto dagli stati d'animo che dai sentimenti: in primo luogo per essere sempre associata a reazioni espressive e fisiologiche che oltretutto, seppure imprescindibili, appaiono scarsamente specifiche rispetto alla natura stessa dell'emozione (si può piangere tanto di gioia che di dolore), ovvero

affinché l'emozione possa essere provata intensamente, le risposte fisiologiche devono aver luogo e devono essere avvertite. [...]. Ma la natura delle risposte fisiologiche è a volte vaga e generica, e

¹ Darley J., Glucksberg S., Kinchla R.A., *Psicologia*, cit., p. 480.

un segnale di attivazione fisiologica può essere spesso attribuito a più emozioni differenti².

In secondo luogo l'emozione ha un carattere esplosivo e transitorio: sollecitata da uno stimolo l'emozione s'impone subito in tutta la sua magnitudo, ma più o meno rapidamente a seconda dell'intensità, della natura e della durata dello stimolo cessa o evolve (o si integra) in un sentimento o in uno stato d'animo. Sotto il profilo fisiologico l'emozione appare legata alla necessità di fornire una risposta immediata e pre-razionale a una situazione di pericolo o di vantaggio: è quindi una reazione importante per la sopravvivenza, attivando un dispositivo rapido ed efficace di adattamento alle circostanze. La natura pre-razionale (pre-raziocinante) dell'emozione e la sua importanza vitale sono confermate anche su base ontogenetica, in quanto è assodato che le risposte emotive sono controllate dall'ipotalamo e dal sistema limbico, aree del paleoencefalo in stretta connessione con i centri nervosi che presiedono alla autoregolazione dell'organismo ed al controllo delle funzioni basilari della vita (battito cardiaco, respiro, termoregolazione, ecc.).

D'altra parte, su base filogenetica, è più che plausibile ritenere che nella reazione emotiva si possa individuare la forma più antica e primordiale di «risposta adattiva», e reazioni a stimoli esterni con caratteristiche rapportabili a risposte emotive sono comuni a una grandissima parte degli organismi eucarioti, come intuito anche da Suzanne Langer:

le risposte di un organismo all'ambiente sono adattive e dettate dalla *necessità* dell'organismo stesso. Tali necessità possono essere variamente concepite. [...] Ma attraverso tutta la gerarchia degli studi psicogenetici corre un sentimento di continuità, una tendenza a identificare la condizione motivazionale "reale" o "ultima" dell'azione umana con le necessità proprie di una vita

² *Ibidem.*

primitiva, a riportare tutti i desideri e le pulsioni dell'umanità a qualche iniziale risposta protoplasmatica³.

Il complesso delle conoscenze sull'emozione di cui oggi disponiamo consente inoltre di ipotizzare che l'emotività e di conseguenza l'attività psichica che la controlla, il *pensiero emotivo*, per l'importanza che rivestono riguardo la sopravvivenza dell'individuo e della specie siano gerarchicamente preminenti nel condizionare la vita di relazione del soggetto, il quale, d'istinto, nella maggior parte dei casi privilegia scelte motivate su base emotiva rispetto a scelte più propriamente razionali:

La motivazione e l'emozione si intrecciano molto strettamente. Ross Buck... ha proposto che le emozioni siano considerate come indicazioni o *esplicitazioni* del potenziale motivazionale. Il termine *potenziale motivazionale* si riferisce alla nostra capacità di intraprendere una varietà di corsi d'azione⁴.

Ogni risposta emotiva si differenzia per caratteristiche ben individuabili, tanto che

sotto la categoria generale di emozione, Shaver e collaboratori hanno trovato sei categorie di base: *love* (amore), *joy* (gioia), *surprise* (sorpresa), *anger* (collera) *sadness* (tristezza) e *fear* (paura); gli altri nomi di emozioni vengono collocati in gruppi subordinati a ciascuna di queste sei categorie. [...] Shaver e collaboratori sono inoltre riusciti a ordinare le sei emozioni di base su tre dimensioni: *qualità* (se l'emozione è positiva o negativa), *potenza* (se l'emozione è forte o debole), e *attività* (se l'attivazione suscitata dall'emozione è relativamente alta o bassa)⁵.

³ S.K.Langer, *Filosofia in una nuova chiave*, trad. it. Armando Editore, Roma, 1972, p. 50.

⁴ Darley J., Glucksberg S., Kinchla R.A., *Psicologia*, cit., p. 480.

⁵ *Ibidem* p. 478.

Ma se è indubitabile che “paura”, “gioia”, “collera” o “sorpresa” rappresentino pure e semplici emozioni, risposte emotive quali “amore” e “tristezza” possiedono caratteristiche più complesse che, a nostro giudizio, dovrebbero piuttosto inquadrare queste risposte nella categoria dei sentimenti o degli stati d’animo.

Quando il soggetto collega in modo consapevole la risposta emotiva e le sensazioni che essa suscita ai propri vissuti (individuali) tale risposta si traduce: (1) in *sentimento*, se il soggetto riesce a collegare emozioni e sensazioni ad uno o più oggetti specifici; (2) in *stato d’animo*, se l’oggetto di tali emozioni e sensazioni rimane indefinito. Ed in effetti, ad esempio, “amore” e “odio” si possono considerare sentimenti a pieno titolo (si “odia” o si “ama” qualcuno, qualcosa, qualche luogo, ecc.), ma sensazioni quali “tristezza”, “allegria”, “struggimento”, e consimili sembrano piuttosto appartenere alla categoria degli stati s’animo: non è infatti possibile definirne un preciso oggetto, semmai si può presumerne una generica relazione di causa efficiente: si prova “allegria”, “tristezza”, “struggimento” «in conseguenza di», «a causa di» qualcuno, qualcosa o qualche luogo. Comunque sia sentimenti e stati d’animo, che rappresentano nel loro insieme i vissuti personali colorati dalle valenze emotive, contribuiscono per la maggior parte a determinare il carattere dell’individuo e il suo tono emotivo (l’umore quotidiano). Dunque la possibilità di controllare i propri sentimenti e stati d’animo, che, come si vedrà nel prosieguo, dipende in parte anche dalla capacità di elaborare i rimossi dell’inconscio, appare essenziale per l’autocontrollo ed il mantenimento dell’equilibrio della personalità.

2.3 La nozione di schema

Se, sulla base di quanto appena visto, nell’emozione in quanto tale lo stimolo di per sé ha un’importanza relativa (per l’emozione non importa più di tanto «cosa» ci fa paura, l’im-

portante è «avere» paura), nei sentimenti e negli stati d'animo l'«oggetto» o la «causa» assumono un ruolo determinante poiché la sensazione nel suo complesso dipende in modo sostanziale dalla relazione che s'instaura fra queste entità ed il soggetto stesso. Sebbene la natura di tale relazione sia piuttosto complessa (ed in parte ancora ignota), attraverso la nozione di *schema* a suo tempo la scuola piagetiana⁶ ne ha avanzata un'interpretazione per molti versi convincente, che Michel Imberty così sintetizza:

Uno schema è un canovaccio di condotta che orienta la percezione, l'intelligenza, ma anche l'emotività del soggetto, mediante una doppia attività assimilatrice e accomodatrice. Per il nostro problema, l'assimilazione dà un significato, è significativa dal punto di vista del soggetto, poiché applica ai propri schemi di condotta i dati dell'ambiente esterno; ma è anche significativa perché dà all'oggetto da assimilare una funzione per il soggetto. L'accomodamento rende possibile l'adeguamento del significante al significato, modifica i termini dell'assimilazione per rendere il significato più efficace, in funzione dei dati esteriori. Gli schemi orientano in questo doppio movimento tutta la nostra vita cognitiva e affettiva perché danno a priori la concatenazione probabile degli eventi, stimoli e risposte assimilati in uno stesso schema⁷.

In altre parole l'*assimilazione* permette di adeguare la «novità» (sia essa rappresentata da percezioni, esperienze, intuizioni od altro) ai nostri vissuti (cognitivi, emotivi, affettivi, relazionali, ecc.) ed al contempo l'*adattamento* consente di modificare il nostro universo interiore, inteso quale prodotto dell'elaborazione delle conoscenze e dei vissuti personali, in funzione delle nuove acquisizioni. Secondo Piaget gli schemi che si formano in conseguenza dell'interscambio cognitivo fra assimilazione e accomodamento possono essere interpretati come vere proprie *strutture mentali* che consentono tanto lo sviluppo armonico della

⁶ Vedi J.Piaget, *La formazione del simbolo nel bambino*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze, 1972.

⁷ M.Imberty, *Suoni, Emozioni, Significati*, trad. it. CLUEB, Bologna, 1986, p. 75.

personalità (una corretta anticipazione nella catena stimolo-risposta) che la stabilità dei significati (l'assimilazione fa in modo che il mondo significhi qualcosa per me, e l'accomodamento che io mi renda conto di essere significativo per il mondo).

2.4 Simbolo e metafora

Nel ragionamento (nel pensiero razionale) lo schema accomodamento-assimilazione si dispiega su un piano prevalentemente anche se non esclusivamente intellettuale e operativo; negli schemi cognitivi che coinvolgono l'emotività la natura di questo rapporto dialettico è invece più complessa, e i connotati vi assumono, quasi sempre, un ruolo preminente. Tutto ciò obbliga a prendere in considerazione alcuni aspetti che concorrono alla definizione dei concetti di «simbolo» e «metafora», espressioni connotative per antonomasia, onde poterne in seguito comprenderne le strette relazioni con l'Arte e le sue manifestazioni.

Comunemente nell'universo semiotico si distinguono segni linguistici denotativi, o semplicemente “segni” o “denotati”, e simboli. A differenza del segno denotativo, che in termini generali è interpretato come un elemento di natura prettamente linguistica e convenzionale che instaura un legame biunivoco e trasparente tra un «fatto del mondo»⁸ ed un costrutto linguistico, il *simbolo* presenta un carattere opaco, ambiguo che in un certo senso lo rende «necessario di per sé», in altre parole il simbolo possiede una sua specifica consistenza e non-sostituibilità, qualificandosi come un qualcosa che piuttosto che “indicare”, “richiama” o meglio “rievoca” indirettamente un «fatto» della realtà concreta o dell'immaginario, sottolineandone con particolare vigore il contesto emotivo; questo carattere “necessario”, per un certo verso “autosufficiente” del simbolo, noto come

⁸ «1.1 Il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose», L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. it. Einaudi, Torino, 1964, Nuova edizione 1998, p. 25.

connotazione, affonda le radici nell'esperienza individuale ed è saldamente correlato tanto alla vita emotiva di un soggetto che alla struttura dei contesti socio-culturali che gli appartengono ed alla loro dinamica:

Ciò che collega [simbolizzante e simbolizzato] è la comunanza di reazioni affettive che essi provocano, comunanza che proviene sia dallo psichismo innato, sia da abitudini culturali, sia infine da esperienze e associazioni individuali⁹

Dunque, a differenza di quanto avviene nella denotazione, nella connotazione il legame simbolo/ simbolizzato, è indiretto e teso a coinvolgere l'intera sfera emotiva:

nel simbolo il termine letterale evoca nel destinatario l'immagine dell'oggetto cui si riferisce, immagine che, radicandosi nella sua esperienza reale o immaginaria, coinvolge strati del vissuto, dell'emotività¹⁰.

Ora se per "senso" si intende «il significato che per ciascuno assume la propria esistenza ed il mondo in cui si esprime»¹¹ attraverso il simbolo l'emozione non appare soltanto la semplice risposta ad uno stimolo, ma anche un modo di dare senso alle cose che la suscitano; il produrre senso anche attraverso la connotazione e le sue implicazioni con l'universo emotivo è caratteristica peculiare del *pensiero simbolico*, la cui azione è resa esplicita da un'azione comunicativa indiretta che, nel linguaggio verbale e soprattutto poetico, per lo più viene espressa mediante la *metafora*.

Nella metafora il significato è veicolato da un'«immagine»¹², per cui la relazione "non-mediata" simbolo/simbolizzato è

⁹ J. Paulus, *La fonction symbolique et le langage*, Dessart, Bruxelles, 1964, p. 14. Cit. in M. Imberty, *Suoni, Emozioni, Significati*, cit., p. 40.

¹⁰ S. Briosi, *Simbolo*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 9.

¹¹ U. Galimberti (a cura di), *Psicologia*, Garzanti, Milano, 1999, p. 957.

¹² Termine qui inteso in termini assolutamente generici ed astratti: visiva, sonora, concreta, ideale o anche soltanto fantastica e immaginata.

sostituita da una catena di “mediazioni”, ossia di “relazioni mediate”: (1) oggetto/simbolo, (2) simbolo/immagine, (3) immagine/connotazione:

la metafora ci “costringe” appunto a far intervenire un’immagine che “pesca” nei nostri “sentimenti” nella nostra esperienza vissuta e “donatrice di senso” [...] quella qualità senza la quale l’espressione [metaforica] sarebbe priva di senso¹³.

Attraverso questa «immagine», che è una vera e propria *rappresentazione mentale* è pertanto possibile “immaginare” nel simbolo significati altrimenti a lui non riferibili (il «pensiero immaginante» di Sartre¹⁴); rimossi dell’inconscio, vissuti personali, contenuti legati all’universo emotivo, intuizioni latenti, altri contenuti ricavati dal contesto sociale e culturale, ecc.

L’atto del pensiero simbolico si colloca quindi su un piano totalmente differente dalla comunicazione diretta, attività eminentemente razionale che sulla base di condizioni prestabilite esprime attraverso la denotazione il legame biunivoco e convenzionalmente necessario tra realtà, pensiero e linguaggio. Si tratta piuttosto dell’espressione di un universo comunicativo che i semiologi preferiscono definire «polisemico», in grado cioè di connotare contemporaneamente cose diverse ed al limite opposte.

La polisemicità e la relativa ambiguità semantica del simbolo, la sua capacità di legarsi ad entità tanto profonde nella coscienza individuale (e, come vedremo, collettiva) quanto indefinite e non altrimenti esprimibili col linguaggio ordinario, rende ragione dell’immensa portata del simbolo e del pensiero simbolico nella storia della civiltà: se René Alleau sostiene che senza simboli ed adeguati strumenti per la loro interpretazione

¹³ S.Briosi, *Simbolo*, op. cit., p. 9.

¹⁴ Cfr. J.P. Sartre, *Che cos’è la letteratura?*, trad.it. Il Saggiatore, Milano, 1960.

non si può evitare che la civiltà decada al livello delle società infraumane¹⁵, Susanne Langer si spinge a dichiarare che

la funzione costruttrice di simboli è una delle attività primarie dell'uomo, come il mangiare il guardare e il muoversi; è il processo fondamentale della sua mente ed è continuamente attiva: a volte ce ne accorgiamo, a volte ne riscontriamo solo i risultati¹⁶.

Ma prima di addentrarci nella descrizione del valore del simbolo nella nostra cultura, valutandone soprattutto i suoi principali riflessi nel pensiero artistico, occorre precisare che in tutte le manifestazioni che coinvolgono la sfera affettiva è comunque presente anche una schietta componente razionale che ne consente anche la comprensione in termini strettamente cognitivi, cioè in altre parole «per provare un'emozione sono necessarie sia una risposta fisiologica, sia un'interpretazione cognitiva [razionale] di quella risposta»¹⁷: è molto importante tener presente questo fondamentale aspetto dell'emotività e dell'universo simbolico per una corretta interpretazione della natura del legame fra manifestazioni dell'Arte e vita dello spirito, una relazione dialettica che implica una compartecipazione attiva tanto delle componenti razionali che di quelle prettamente emotive (e inconscie) della psiche umana. Onde chiarire le basi sulle quali si fonda questa relazione dialettica daremo una rapida scorsa ad alcuni aspetti basilari del pensiero di Karl G.Jung e di Suzanne K.Langer.

2.5 Arte e psicologia analitica nel pensiero di Karl Gustav Jung

Anche per Jung, come per la maggior parte degli psicologi e filosofi del '900, il pensiero non solo si esprime ma anche si

¹⁵ Vedi R.Alleau, *La scienza dei simboli*, trad.it Sansoni, Firenze, 1983, pag. 166.

¹⁶ S.K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave*, cit., p. 65.

¹⁷ Darley J., Glucksberg S., Kinchla R.A., *Psicologia*, cit., p. 496.

formula attraverso il linguaggio¹⁸, attività che si rispecchia sostanzialmente in una produzione e composizione di segni e/o immagini.

La maggior parte di questi segni e di queste immagini rimandano a fatti ed oggetti noti, e ciò attraverso due distinte modalità: per analogia (ad esempio le insegne stilizzate che indicano cabine telefoniche, toilette, percorsi obbligati, ecc.) o per convenzione (le parole): Ma

Tutti questi non sono simboli. Essi sono segni e non hanno altro compito che quello di denotare gli oggetti a cui sono riferiti.

Ciò che noi chiamiamo simbolo è un termine, un nome, o anche una rappresentazione che può essere familiare nella vita di tutti i giorni e che tuttavia possiede connotati specifici oltre al suo significato ovvio e convenzionale. Esso implica qualcosa di vago, di sconosciuto o di inaccessibile per noi¹⁹.

Per Jung, il simbolo si costituisce a due livelli: ciò che immediatamente viene indicato (ad esempio un “ramoscello d’olivo”) e ciò a cui si rinvia (“la pace”). Partendo da queste premesse Jung sviluppa alcune importanti riflessioni sui contenuti e sulla “logica” del simbolo.

In primo luogo, asserisce Jung, la produzione di simboli è condizionata dal nostro particolare rapporto con la realtà in quanto: (1) Se la realtà è da noi percepita attraverso i sensi, la conoscenza umana è possibile solo a partire dall’esperienza sensibile²⁰, a sua volta dipendente dalla «qualità» (acume) dei nostri sensi e dall’intensità e dalla precisione delle sensazioni che ne derivano; comunque si tratta di una conoscenza parziale e

¹⁸ Il linguaggio è probabilmente il tema più dibattuto in tutta la filosofia del XX secolo. In merito vedi ad esempio: FD’Agostini, *Breve storia della filosofia nel Novecento*, Einaudi, Torino, 1999.

¹⁹ K.G. Jung, *Introduzione all’inconscio*, in *L’uomo e i suoi simboli*, Trad. it. Cortina Editore, Milano, 1983 (1990), p. 20.

²⁰ È evidente l’influsso dell’opera di Cassirer e in generale del neokantismo sul pensiero di Jung. A tale proposito vedi: AA.VV., *Dopo Jung*, Franco Angeli, Milano, 1980.

condizionata²¹. (2) Vi sono aspetti *inconsci* della percezione, cioè vi sono aspetti della realtà che i nostri sensi percepiscono senza che questa percezione giunga alle soglie della coscienza, come anche (3) percezioni che vengono profondamente modificate durante la «traslazione» dal piano della «percezione del reale» alla loro rappresentazione mentale.

In secondo luogo la *produzione* di simboli appare strettamente connessa alla struttura profonda, inconscia della personalità, quantomeno per due ragioni: (1) Al simbolo è sempre associata una componente emotiva, (2) si può sempre osservare che la produzione di simboli avviene in modo spontaneo tanto nei sogni che nelle psicopatologie allucinatorie.

In terzo luogo la produzione spontanea di simboli, le percezioni inconsapevoli del reale che riaffiorano alla coscienza in forma di simboli, la tendenza a caricare determinate percezioni di contenuti ulteriori e debordanti, indicano l'attività di una realtà psichica globale e subcosciente in seno alla quale la mente cosciente si è lentamente e progressivamente evoluta: l'*Inconscio*.

Per Jung esiste quindi a livello dell'individuo una realtà psichica globale, subcosciente, oscura, non direttamente ed immediatamente esplorabile, che Jung successivamente indenterà con il SÉ, alla cui radice vi è il centro organizzatore e attivatore dell'intera vita psichica. Dal SÉ emerge la mente cosciente che con esso, in condizioni di salute, ha relazioni stabili ed equilibrate.

Nella parte inconscia della psiche, per Jung convivono due livelli: l'*Inconscio personale* e l'*Inconscio collettivo*.

L'inconscio personale trattiene: (1) contenuti psichici appresi coscientemente e poi dimenticati; (2) contenuti psichici emozionali rimossi, perché considerati inaccettabili dalla mente cosciente; (3) contenuti psichici non ancora "pronti per la coscienza", cioè non ancora sufficientemente definiti per una loro

²¹ Da tutte quelle esperienze acquisite, culturali ed affettive, che determinano la personalità, come già s'è detto il nostro "personale" modo di dare senso al mondo.

gestione consapevole; infine (4) contenuti psichici percepiti in via subliminale.

Questi contenuti psichici, che riaffiorano durante i sogni, hanno un significato strettamente legato alla storia personale dell'individuo.

L'inconscio collettivo invece «è una parte della psiche che si può distinguere in negativo dall'inconscio personale per il fatto che non deve, come questo, la sua esistenza all'esperienza personale»²². Ed in effetti nel sogno è possibile notare la comparsa di contenuti che non possono essere assolutamente giustificati con la storia dell'individuo che li ha prodotti, ma piuttosto «si rivelano come dati primordiali, innati ed ereditari della mente umana»²³. Se si ammette uno sviluppo della psiche parallelo all'evoluzione della struttura somatica dell'individuo (per Jung ipotesi più che fondata) questi contenuti possono essere ricondotti a “prodotti della mente primitiva”, “immagini collettive”, residui ancestrali presenti nell'inconscio collettivo di ogni individuo. Ora se l'inconscio personale consiste soprattutto di «complessi»²⁴, l'inconscio collettivo è formato sostanzialmente da «archetipi», «tipi arcaici o meglio ancora primigeni, cioè immagini universali presenti fin da tempi remoti»²⁵.

Dunque, identificata la struttura funzionale della psiche umana in due universi paralleli, la coscienza e l'inconscio, dalla cui armonica relazione dipende la nostra integrità psichica, Jung pone particolare attenzione ai materiali che dalla coscienza sono traslati o rimossi nell'inconscio e che viceversa dall'inconscio riaffiorano alla mente cosciente. Quest'ultima attività nell'individuo si esplica attraverso il sogno e la produzione di simboli. Come detto, questi prodotti dell'attività onirica e simbolica se da un lato sono legati alla storia privata dell'individuo (inconscio

²² K.G.Jung, *Il concetto di inconscio collettivo* (1936), in *Opere* vol. IX, trad. it. Boringhieri, Torino, 1980, p. 43.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Per la definizione di «complesso» vedi a seguito.

²⁵ K.G.Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934-54), in *Opere* vol. IX, trad. it. Boringhieri, Torino, 1980, p. 4.

personale) dall'altro hanno origine ereditaria (inconscio collettivo) e sono parte integrante delle strutture psichiche: gli *archètipi*.

Nel corso della storia delle civiltà gli archetipi si sono espressi attraverso i simboli (naturali prima e culturali poi) ed i miti. Simboli e miti hanno sempre posseduto valenza magico-sacrale identificando l'esigenza di armonizzare la vita della psiche inconscia della collettività con la vita cosciente attraverso riti ed oggetti simbolici.

La funzione simbologenetica e mitopoietica nelle società primitive è svolta dallo sciamano e quindi dal sacerdote, il cui ruolo è di guida e di mediatore fra il reale e lo spirituale ovvero fra la coscienza e l'inconscio. Questa funzione nelle società civili si è evoluta articolandosi in varie professionalità (sacerdote, medico, psicoterapeuta, sociologo ecc.), ma la *funzione originaria di mediazione inconscio/coscienza attraverso la produzione e l'interpretazione di simboli e miti non è scomparsa: va individuata nell'arte e nel lavoro degli artisti*.

Avendo a suo tempo introdotto il termine «complesso»²⁶ per indicare un insieme strutturato e attivo di rappresentazioni, pensieri e ricordi in parte o del tutto inconsci ma comunque dotati di una forte carica affettiva, Jung definisce l'impulso creativo dell'artista una sorta di «complesso autonomo»²⁷, cioè dotato di una vita psichica indipendente dalla coscienza, le cui origini non sono da ricercarsi nell'inconscio personale dell'autore, ma in immagini primordiali che sono proprietà comuni all'umanità. In virtù di questo legame con l'inconscio l'opera d'arte ci offre una perfetta immagine che, analizzata, rivela il suo valore di simbolo inteso quale possibilità di immagini primordiali:

non esistono rappresentazioni innate, ma possibilità innate di rappresentazioni... cioè esistono categorie dell'attività della fantasia [...] Esse appaiono solamente nella materia formata, quali principi regolatori della sua formazione; il che significa che noi

²⁶ Vedi K.G.Jung, *Psicologia della dementia praecox* (1907), in *Opere* vol. III, trad. it. Boringhieri, Torino, 1971.

²⁷ *Ibidem*.

non possiamo ricostruire il modello primitivo dell'immagine primordiale se non per mezzo di conclusioni tratte dall'opera finita. L'immagine primordiale o *archetipo* è una figura, demone, uomo o processo, che si ripete nel corso della storia ogni qual volta la fantasia creatrice si esercita liberamente. Essa è in primo luogo una figura mitologica. Esaminandola da presso, notiamo che essa è in certo qual modo la risultante di innumerevoli esperienze tipiche di tutte le generazioni passate. Si potrebbero scorgere i residui psichici di innumerevoli avvenimenti dello stesso tipo. Essa rappresenta una media di milioni di esperienze individuali²⁸

Alla luce di questa articolata interpretazione dell'impulso creativo Jung pone in evidenza la necessità di ricercare il significato ed il valore dell'opera d'Arte nelle espressioni della mitologia e del sogno (attività onirica) in quanto autorappresentazioni spontanee e simboliche di contenuti inconsci.

Se quindi compito di ogni civiltà è trovare una nuova ed adeguata interpretazione degli archetipi²⁹ sui quali essa stessa si fonda, questo compito oggi spetterebbe agli artisti e l'Arte sarebbe di conseguenza uno strumento essenziale, se non "lo" strumento essenziale, della civiltà.

Le suggestive conclusioni di Jung, che inevitabilmente a suo tempo sollevarono più di qualche perplessità, dischiusero

²⁸ K.G.Jung, *Il contrasto tra Freud e Jung* (1929), in *Opere* vol. IV, trad. it. Boringhieri, Torino, 1973, pp. 48-49

²⁹ Su questo punto Jung appare straordinariamente categorico: «In realtà non ci si libera della base archetipica in modo legittimo, a meno che non si sia disposti a prendere in cambio una nevrosi, come non si può liquidare, senza commettere suicidio, il corpo o i suoi organi vitali. Ora, se gli archetipi non si possono liquidare o neutralizzare, vuol dire che ogni nuovo grado di differenziamento della coscienza culturale deve misurarsi con il compito di trovare una nuova *interpretazione* adeguata a quel nuovo grado raggiunto, e precisamente per poter ricollegare la vita passata vivente ancora in noi con la vita presente che minacciava di staccarsi da questa. Se ciò non avviene si produce una coscienza sradicata, disorientata nei riguardi del passato, completamente alla mercé di ogni suggestione, vale a dire praticamente disposta a soccombere alle epidemie psichiche». (K.G.Jung e K.Kerenij, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. Boringhieri, Torino, 1972, pp. 116-117).

prospettive del tutto nuove che indussero a riconsiderare da un diverso punto di vista le relazioni fra Arte, mito e produzione simbolica.

2.6 La filosofia delle forme simboliche di Susanne K. Langer

Queste nuove prospettive si sono riflesse con vigore e lucidità di analisi nei lavori di Susanne K. Langer, lavori che proseguono la ricerca sulle «forme simboliche» avviata da Ernst Cassirer del quale la filosofa statunitense per lunghi anni è stata allieva ed assistente. Per la Langer il processo di simbolizzazione

è il punto di partenza di ogni intellesione nel senso umano ed è più generale del pensare, fantasticare, o del fare, perché il cervello non è un mero, grande trasmettitore, una supercentrale telefonica: meglio lo si paragonerebbe a un grande trasformatore, passando attraverso il quale, la corrente dell'esperienza soggiace a un cambiamento di carattere, non tramite i sensi che adducono la percezione, ma in virtù di un uso primario che di essi viene immediatamente fatto: essa viene risucchiata nella corrente di simboli che costituisce la mente umana³⁰.

Inoltre il «fatto che il cervello umano porti avanti in continuazione un processo di trasformazione simbolica dei dati esperienziali che gli arrivano, fa sì che esso sia una vera fonte di idee più o meno spontanee»,³¹ ed in questo «processo di trasformazione simbolica dei dati esperienziali», i «simboli non sono intermediari per i loro oggetti, ma veicoli per la concezione di oggetti»³², una concezione del simbolo che a tutti gli effetti ne rilancia la definizione data a suo tempo da Cassirer:

³⁰ S.K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave*, cit., p. 67.

³¹ *Ibidem*, p. 68.

³² *Ibidem*, p. 90.

Il simbolo non è il rivestimento meramente accidentale del pensiero, ma il suo organo necessario ed essenziale. Esso non serve soltanto allo scopo di comunicare un contenuto concettuale già bello e pronto ma è lo strumento in virtù del quale questo stesso contenuto si costituisce ed acquista la sua compiuta determinazione. L'atto della determinazione concettuale di un contenuto procede di pari passo con l'atto del suo fissarsi in qualche simbolo caratteristico³³.

Questa accezione del simbolo quale entità attiva, “operativa”, nel concepire gli oggetti che concorrono alla formazione delle rappresentazioni mentali ne implica conseguenze di particolare rilievo. Se già Cassirer aveva intuito che la presa di distanza dal dato immediato, dalla cruda esperienza, è condizione necessaria per il valore e la natura del linguaggio e dell'attività artistica, la Langer estende la portata di questa distanza fino alla riformulazione del «concetto» nel senso di «oggetto di concezione». Partendo dall'osservazione che

la connotazione di una parola è la concezione che essa convoglia. Dato che la connotazione rimane congiunta al simbolo anche quando l'oggetto della sua denotazione non è né presente né atteso³⁴,

la Langer ne deduce che questo fatto comporta necessariamente l'allargamento funzionale del termine «concetto» che da pura “astrazione razionale” ora ingloba in sé la “concezione simbolica” dell'esperienza come fatto totale, ragion per cui il

concetto è tutto ciò che un simbolo realmente veicola: ma con l'identica rapidità con la quale un concetto ci viene simboleggiato, la nostra personale immaginazione lo riveste di una *concezione*

³³ E. Cassirer, *Filosofia della forme simboliche*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze, 1961 (rist.1996), introd. § 2°, p. 20.

³⁴ S.K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave*, cit., p. 95.

privata, personale, che riusciamo a distinguere dal concetto, pubblico e comunicabile, solo mediante un processo di astrazione³⁵.

Esiste quindi per la Langer la possibilità di definire il «concetto» attraverso una duplice accezione, da un lato una «concezione privata, personale», dall'altro un principio logico, razionale, «pubblico e comunicabile». Tale ambiguità, quasi un'antitesi, ne denuncia, secondo l'autrice, il carattere sostanzialmente *formale*:

Lo stesso concetto è incarnato in una moltitudine di concezioni: è una *forma* che appare in ogni versione di pensiero o immaginazione capace di connotare l'oggetto in questione, forma rivestita in differenti integrazioni di sensazioni in ogni mente diversa³⁶.

L'attitudine del concetto a connotare di per se stesso un oggetto in termini squisitamente formali, anche se tale forma assumerà toni diversi nei diversi soggetti, implica il dover estendere anche al simbolo quella natura formale che la Langer ha già riconosciuto al concetto:

La capacità di intendere simboli, cioè di considerare ogni cosa, a proposito di un dato sensoriale, come irrilevante salvo una determinata *forma*, in esso incarnata, è il tratto mentale più caratteristico dell'umanità. Esso dà origine a un processo inconscio e spontaneo di *astrazione* che funziona continuamente nella mente umana, e che consiste nel riconoscere il concetto di ogni configurazione data all'esperienza e formare, in accordo con esso, una concezione³⁷.

In altri termini per Susanne Langer l'interpretazione dei simboli pare articolarsi più attraverso la «forma» del simbolo stesso che nel legame, più o meno diretto, con il suo referente, il ché la spinge a dichiarare che la *forma simbolica* è il contenuto

³⁵ *Ibidem*, p. 107.

³⁶ *Ibidem*, p. 103.

³⁷ *Ibidem*, p. 104.

specifico del pensiero (simbolico). Di conseguenza, la possibilità di intuirne una natura essenzialmente formale rende più facile comprendere come, attraverso questa strada, il simbolo possa essere assimilato ed elaborato anche sul piano squisitamente razionale dai meccanismi cognitivi propri del pensiero dichiarativo e procedurale.

3. L'organizzazione del processo cognitivo nell'Arte

3.1 La rappresentazione mentale

Il pensiero emotivo connotando le diverse esperienze (perceptive ed intuitive) e integrandole nel mondo dei simboli gioca un ruolo primario nel nostro universo cognitivo, ma occorre al contempo tenere ben presente che per quanto riguarda gli esseri umani «benché le loro decisioni possano essere influenzate da stimoli esterni e da bisogni e desideri interni, le loro azioni sono [sempre] controllate dalla ragione»¹.

L'attività razionale dell'uomo si esercita, in massima parte, in due direzioni². La prima è intrapresa dal cosiddetto «pensiero dichiarativo» o «concettuale», il cui fondamentale attributo consiste nella possibilità di compiere *astrazioni concettuali*, ossia nella capacità di astrarre proprietà comuni ad una molteplicità di nozioni fino ad intuirne un livello astratto e generalizzato, il *concetto*: così l'«albero» non è né un pino, né un platano, né un ontano, né un pioppo³, ma la categoria astratta delle proprietà

¹ Darley J., Glucksberg S., Kinchla R.A., *Psicologia*, cit., p. 444.

² La capacità di astrarre i concetti ed intuire le funzioni dei processi è una proprietà esclusiva della mente umana, che si esplica, schematicamente, mediante i noti principi del ragionamento (abduzione, deduzione, induzione e intuizione).

³ E a dir il vero neanche «il» pioppo è «un» pioppo, ma l'insieme delle proprietà comuni a tutti i pioppi.

comuni ad essi ed a tutti gli altri «alberi». L'organizzazione dei concetti è gerarchica e produttiva, nel senso che da proprietà comuni ad una molteplicità di concetti, che potremmo definire concetti di base, è possibile intuire per astrazione categorie superiori di carattere più generale⁴ (classi, concetti generali, ecc) fino a livelli di generalizzazione estrema che implicano proprietà comuni più o meno a tutti i «fatti del mondo» (concetti quali, ad esempio, «realtà», «spazio», «essere», «soggetto», ecc.)

La seconda direzione in cui si esprime l'attività razionale del pensiero umano è rappresentata dal «pensiero procedurale» o «operativo». Il pensiero procedurale si applica alla cognizione dei *processi*, intesi come «insieme delle trasformazioni», fino ad intuire uno o più principi regolatori generali che ne disciplinano le fasi evolutive e ne condizionano la sequenza degli stati successivi. Tali principi prendono il nome di *funzioni*.

In sintesi il pensiero dichiarativo rispondendo alla domanda «che cosa» mira all'acquisizione di *conoscenze* attraverso la definizione di *concetti* ed il loro *inquadramento* in una gerarchia organizzata che ne consente la memorizzazione ed il confronto, il pensiero procedurale rispondendo alla domanda «come» mira all'acquisizione di *competenze* attraverso l'intuizione di *funzioni* ed il loro *ruolo* all'interno dei processi trasformativi ed evolutivi della conoscenza.

La produzione di significato, che mette in moto tanto la concettualizzazione e l'acquisizione di competenze che la proiezione affettiva, fa sì che il processo cognitivo implichi sempre e comunque un'organizzazione preventiva delle percezioni (o delle intuizioni) che integrando le componenti sensoriali percepite (e gli elementi intuiti) ne determina una rappresentazione mentale. Questa rappresentazione mentale non è esattamente

⁴ Quando si prendono in considerazione solo e soltanto quei tratti comuni in sé necessari e sufficienti a definire un concetto od una classe di concetti nei suoi caratteri essenziali talora è frequente il ricorso a termini quali «stile» e «stilizzazione», come anche a «modello» e «modellizzazione», anche se in verità «concetto», «stile» e «modello» non coincidono affatto e più avanti se ne dovranno porre correttamente le distinzioni.

sovrapponibile alla somma delle caratteristiche e delle peculiarità dell'oggetto di percezione o di intuizione, poiché, come ben sottolineato dalla Langer e da Jung, gli schemi mentali nel momento che la organizzano arricchiscono questa informazione con fattori pre-esistenti nel soggetto, specificatamente con elementi della struttura (forma) della sua conoscenza, razionale ed affettiva, nonché con elaborati del suo inconscio: è in questa prospettiva che va letta l'affermazione di Cassirer per il quale, come riferisce Mario Perniola, «nella percezione è fin dall'inizio presente l'ordine di significato entro la quale essa si iscrive»⁵.

Per altro verso è d'altronde ben noto che, per esempio, la percezione della realtà fisica attraverso la vista e l'udito implica la capacità di trasformare in sensazioni fenomeni che sono di tutt'altra natura (luce e suono) traducendoli in forme, colori e suoni i quali «stanno per» oggetti del mondo, ma non «sono» oggetti del mondo. E forme, colori e suoni non costituiscono soltanto l'organizzazione in guisa di *rappresentazione* (astratta) di una somma di percetti, ma soprattutto, attraverso un'adeguata elaborazione mentale, consentono di attribuire alle cose significati determinati che ne riflettono la conoscenza, la competenza e la valenza simbolica: è proprio così che possiamo formularci precise ipotesi su cos'è questo o quell'oggetto, a quale classe di oggetti appartiene e come funziona, o anche sapere se suscita qualche emozione in noi o ci lascia del tutto indifferenti.

3.2 Forma simbolica e struttura

Ora la nozione di schema come addietro riportata ci autorizza ad ipotizzare che la natura dell'organizzazione delle rappresentazioni mentali, quindi per esteso di tutte le forme di espressione simbolica, possa essere riformulata in termini di *struttura*.

⁵ M.Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1997, p. 98.

La parola «struttura» ha un'accezione piuttosto complessa, un significato che si è evoluto lungo tutto il XX secolo; oggi per «struttura» s'intende

un qualsiasi sistema di relazioni tra elementi di qualsiasi tipo. [...] Per la sua completa autonomia rispetto a qualsiasi determinazione “materiale” (effettiva) degli oggetti che ne fanno parte, e rispetto a qualsiasi predeterminazione (formale) delle relazioni che si stabiliscono tra essi, la struttura è un oggetto di facile assimilazione in qualunque contesto teorico (in qualunque contesto cioè in cui si tratti per l'appunto di riconoscere e studiare i rapporti che si vengono a creare tra elementi dati). Inoltre, uno degli aspetti caratteristici dell'oggetto struttura è la sua dinamicità: le relazioni tra gli elementi infatti sono tali da generare un'evoluzione dell'insieme⁶.

Il fascino di aver intuito nella struttura un qualcosa che consente di comprendere non solo “l'immutabilità nella trasformazione”, la costante nel divenire, ma anche di poterne studiare le complesse relazioni interne, ad un certo punto aveva indotto alcuni a ritenere che la struttura potesse rappresentare un fatto oggettivo, qualcosa di realmente insito nella natura delle cose. Il grande merito di Jean Piaget e poi di Umberto Eco è aver ricondotto questa fondamentale nozione in ambito strettamente cognitivo, ove, a tutti gli effetti, essa acquista un particolare rilievo:

si parla allora di un termine che definisce nel contempo un insieme, le parti di questo insieme, i rapporti di queste parti tra loro; di “entità autonoma di dipendenze interne”, di un tutto formato di elementi solidali, tale che ciascuno dipenda dagli altri e non possa essere quello che è se non in virtù della sua relazione con gli altri⁷.

Tenendo però ben presente che

⁶ F. D'Agostini, *Breve storia della filosofia nel Novecento*, cit., pp. 225 e 226.

⁷ U. Eco, *La struttura assente*, IVa edizione, Bompiani, Milano, 1998, p. 253.

la struttura non è un ordine oggettivo, qualcosa di positivamente riscontrabile nella realtà, ma piuttosto il modo in cui guardiamo, studiamo, osserviamo la realtà⁸.

Come ci fanno rilevare gli psicologi della percezione⁹ quando, ad esempio, osserviamo un uccello che si leva in volo o un cavallo che si lancia al galoppo, una sequenza di immagini anche molto dissimili fra loro (a causa della diversità degli atteggiamenti posturali dell'animale) viene da noi ricondotta ad un fenomeno unitario che identifica un ben preciso oggetto con peculiari caratteristiche. Perché ciò sia possibile l'organizzazione cognitiva dei percetti deve implicare quantomeno: (a) una rappresentazione mentale dell'oggetto in termini strutturali, ossia che la cognizione dell'animale (il suo concetto, la sua forma astratta) possa essere ricondotta ad una struttura nel senso sopra indicato da Eco; (b) che le diverse "figure" in successione espresse dall'animale in movimento possano essere ritenute "trasformazioni", nel senso di modificazioni delle relazioni (in questo caso spaziali) fra i diversi elementi della struttura; (c) che il "volo" o la "corsa" possano essere considerati nel loro complesso un processo unitario che si articola in fasi successive e del quale si possano quantomeno intuire e distinguere le diverse funzioni.

Messo in questi termini il problema della conoscenza dunque non si focalizza più, o non soltanto, sulla cognizione di oggetti (concreti, astratti, reali o ideali), ma su una cognizione più ampia di strutture, ossia di concetti complessi formulati attraverso un insieme organizzato di concetti di complessità crescente e di interrelazioni necessarie ed imprescindibili che ne consentono l'identificazione e la caratterizzazione sotto qualunque condizione.

A questo punto è evidente che definire la *forma* di una rappresentazione mentale, abbia essa o no (se possibile) una connotazione simbolica, è imprescindibile da un diretto riferi-

⁸ F. D'Agostini, *Breve storia della filosofia nel Novecento*, cit., p. 229.

⁹ Vedi ad esempio L. Maffei e A. Fiorentini, *Arte e Cervello*, Zanichelli, Bologna 2000 o anche R. Pierantoni, *La trottola di Prometeo*, Laterza, Bari, 1996.

mento alla sua struttura, in altri termini *l'idea di forma simbolica equivale all'idea di struttura simbolica*, cioè di una struttura connotata affettivamente, che in quanto struttura è oggetto di trasformazioni ed evoluzioni, ma nella quale i fattori affettivi giocano un ruolo quantomeno paritetico rispetto ai caratteri denotati.

3.3 Struttura, connotazione e opera d'Arte

La prospettiva di estendere il concetto di «forma simbolica» a «struttura simbolica» ha rilevanti implicazioni ai fini di comprendere il funzionamento dell'Arte, cosa che in parte ci scusa se ci siamo dilungati forse un po' troppo in spiegazioni, definizioni ed esempi non strettamente attinenti l'estetica o la filosofia dell'Arte.

Rivolgendosi specificatamente alla Musica, Molino¹⁰ propone un modello semiologico che inverte parzialmente il tradizionale asse «emittente-messaggio-destinatario». Egli scinde il processo di significazione nella doppia articolazione «emittente-produzione di un testo-messaggio» e «destinatario-ricezione del testo-messaggio», conferendo così al testo uno statuto autonomo che lo affranca dalla condizione di semplice veicolo “meccanico” di significato, *trait-d'union* fra emittente e destinatario.

Rimosso ogni dubbio sul fatto che la Musica (e per esteso tutta l'Arte) siano veicolo di significato¹¹, il modello di Molino implica che nel testo musicale (ossia, per esteso, nell'oggetto artistico) i significati dell'autore e i significati del fruitore in gran parte siano nient'affatto coincidenti e/o sovrapponibili. Molino definisce questa doppia polarità rispettivamente «livello poetico»

¹⁰ Cfr. J.Molino, *Fatto musicale e semiologia della musica*, trad. it. Eunomio 2/3-4, 1987.

¹¹ Penso si possa dare per definitivamente superato il pregiudizio di un'insignificanza dell'Arte, ossia il fatto che ad esempio qualcuno ancor'oggi ritenga la Pittura pura decorazione, una “variante pregevole” della carta da parati.

e «livello estesico», inserendo fra i due il «livello neutro» del testo come fatto centrale nel processo di significazione dell'Arte.

Ora se il testo, il «livello neutro», sulla cui interpretazione si costituisce la relazione estetica, può essere assimilato a una «struttura», cioè recepito attraverso gli attributi e le valenze di una struttura, questo fatto consente di spiegare molte cose.

Sotto questo profilo l'affettività, che tutti e da sempre riconoscono come centrale nella significazione dell'Arte è dunque imputabile per massima parte, se non esclusivamente, al fatto che *l'artista concepisce le caratteristiche formali (strutturali) dell'opera d'arte sulla base di una proiezione delle proprietà formali (strutturali) di uno schema o di un complesso di schemi affettivi. In questi caratteri formali egli avverte che possono esplicitarsi le valenze simboliche del suo lavoro, valenze che, alla fine, ne determinano la significazione artistica.*

In altre parole la capacità dell'opera d'Arte di suscitare in noi una reazione affettiva è data dal fatto che possiamo recepirvi quelle caratteristiche e peculiarità che ne rivelano una struttura organizzata, parallela e formalmente simile alla struttura di uno schema o di un complesso di schemi psicoemotivi, la cui evocazione provoca la nostra risposta affettiva. La similitudine, il parallelismo fra la struttura dell'oggetto artistico e la struttura dello o degli schemi affettivi consentirebbe l'*attivazione automatica (arousing)* della nostra risposta.

Se nella significazione ordinaria una risposta affettiva solitamente non è affatto legata alla forma, alla «struttura» del testo che ne veicola il significato (sentirsi dire “ti voglio bene” da una persona cara provoca una risposta affettiva tutt'altro che connessa alla struttura del testo, quanto piuttosto al suo contenuto ed al suo referente) nell'Arte avviene il contrario, cioè la risposta affettiva si lega a quell'evocazione di schemi affettivi che è conseguente la ricezione della forma dell'oggetto artistico¹².

¹² La insussistenza di definizioni quali “arte informale”, se presa alla lettera, è a questo punto evidente: dire che un'Arte è senza forma, senza struttura,

Il problema, non affrontabile in questa sede, è sapere semmai fino a che punto la concezione (poetica) e la ricezione (estetica) della struttura dell'oggetto artistico avvengano in modo cosciente, volontario e consapevole, e quanto invece di questo concepire e recepire sfugga ad una comprensione razionale e sia piuttosto connesso a meccanismi percettivi e proiettivi subliminali legati all'inconscio o quantomeno ad aspetti inconsapevoli della personalità. Senza dubbio la risposta affettiva di fronte all'opera d'Arte è immediata, e nessuno ne rimane indifferente¹³ fino a quando ha «razionalmente» compreso “come stanno le cose”, dal momento che le componenti cognitive (razionali e intellettive), come in parte abbiamo visto e vedremo nel prosieguo, *completano* la relazione estetica, non la preconditionano.

Al di là di ammettere l'esistenza di uno o più piani psichici o livelli mentali ove si può supporre avvenga l'immaginazione e/o la comprensione dell'oggetto artistico in termini di struttura simbolica, è evidente che in tale processo si inseriscono anche vissuti personali, cultura, esperienze di vita e valenze affettive necessariamente diverse e distinte, in larghissima parte, da soggetto a soggetto: sono veramente molte poche le circostanze nelle quali si ha una così grande condivisione di significato per cui è possibile ipotizzare un'universale estensione di una medesima valenza affettiva riferita ad uno specifico oggetto, artistico o no¹⁴. Per il resto, come asserisce Molino, occorre operare nell'oggetto d'Arte la distinzione fra i diversi significati che vi attribuiscono gli autori, i fruitori e anche, come nel caso della musica o del teatro, gli interpreti.

Comunque sia, come vedremo meglio in seguito, il valore, la “potenza” dell'Arte sta proprio nella possibilità di indurre

è come dire che è un'Arte senza “Arte”: vera e propria contraddizione in termini.

¹³ Fatta salva, ovviamente, l'insulsa apatia dei tanti “cretini”, la quale però non è oggetto della presente trattazione.

¹⁴ Come ad esempio le valenze affettive che l'uomo di ogni dove e di ogni tempo attribuisce all'immagine del teschio, dato il suo collegamento universale e diretto con l'idea stessa della morte.

nell'individuo l'evocazione di forme (strutture) simboliche e di conferir loro profondità e qualità, anche se quasi mai essa è in grado di determinarvi una precisa, specifica valenza affettiva, estesa indistintamente a tutti coloro che ne recepiscono il significato.

Ad attenuare in parte questa affermazione, cioè l'impossibilità che l'Arte esprima significati determinati di portata universale¹⁵, condivisi da tutti anche sotto il profilo affettivo, sta il fatto che, come ci ricorda Jung¹⁶, da un lato l'affettività si regge sui «complessi», legati all'inconscio personale quindi ai vissuti privati del singolo individuo, ma dall'altro anche sugli «archetipi» che appartengono ad un universo affettivo condiviso che Jung ha identificato nell'«inconscio collettivo».

Quando delle strutture (figure) simboliche si caricano di valenze affettive «archetipiche», che rinviano cioè ai «tipi» dell'inconscio collettivo, dell'universo simbolico condiviso da un'intera cultura (quando non dall'intera collettività umana), ne affiorano quelle «tipicità» ricorrenti che consentono di allargare e condividere, quantomeno in buona parte, le esperienze emotive conseguenti l'incontro con l'opera d'Arte e la relazione estetica in ciò implicita. In altre parole, se non si può pretendere

¹⁵ A questo punto, sebbene la si potrebbe ritenere superflua, è meglio forse anticipare una precisazione. Il significato dell'Arte, il valore artistico, l'artisticità in sé, non hanno nulla a che vedere con il contenuto narrativo o descrittivo dell'oggetto artistico. Per fare un esempio se una situazione dolorosa e commovente viene descritta in un racconto o dipinta in un quadro, la commozione e la compassione suscitata dai fatti descritti o raffigurati non rientra affatto nella relazione estetica, in altre parole il piacere estetico connesso a quest'ultima è di tutt'altra natura. Non si spiegherebbe altrimenti come mai possiamo compiacerci ed esprimere apprezzamento di fronte, ad esempio, ad un'opera d'Arte che abbia per soggetto una tragedia o, ancor peggio, una scena scabrosa o raccapricciante. Di converso ciò spiega anche come mai non vi sia nulla di artistico in una testimonianza o in un'istantanea anche se il loro contenuto può suscitare forti emozioni o sentimenti. La precisazione dovrebbe essere inutile, perché la cosa, oltre che ovvia, è nota già dai tempi di Aristotele, ma alcuni, anche fra i cosiddetti "opinion leader" dell'Arte, pare la ignorino, appunto, "ignorantemente".

¹⁶ Vedi § 2.5.

che di fronte ad un oggetto estetico tutti ne ricevano il medesimo, identico, stimolo emotivo, d'altronde è facile riscontrarne, soprattutto all'interno di una medesima cultura, un'ampia condivisione di atteggiamenti affettivi.

In tutto questo gioca anche un altro fattore molto importante: la cultura dell'individuo e del contesto sociale che lo circonda. Sebbene il termine possa presentare diverse sfumature (quantomeno una connotazione umanistico/scientifica ed una connotazione antropologica) nelle linee generali per *cultura* si può intendere quel patrimonio del singolo o del gruppo umano che comprende conoscenze, credenze, esperienze, ideologie, simboli, norme e valori, nonché tutte le competenze che da questi derivano e che si concretizzano in una peculiare qualità di vita dell'individuo e della società.

La cultura è altresì una nozione quantificabile e flessibile, nel senso che si può avere poca o molta cultura così come si può progredire o regredire culturalmente.

Non è difficile comprendere come la cultura in sé abbia una grande importanza sia per quanto concerne le capacità poetiche, ossia la capacità di produrre ed esprimere Arte, sia per ciò che riguarda la relazione estetica e la valutazione dell'Arte. Una persona colta che vive in un ambiente colto non solo può disporre di adeguati strumenti intellettuali che gli consentono di interpretare e contestualizzare l'oggetto artistico ricavandone tutti gli stimoli che esso implicitamente o dichiaratamente veicola, ma è anche in grado di proiettare su di esso la ricchezza di esperienze affettive connesse alla qualità della sua vita intellettuale e della collettività che lo accoglie:

Bisogna liquidare un'idea acquisita, quella secondo cui meno se ne sa, più si è in grado di sentire. È esattamente l'inverso, dato che le due cose non sono sullo stesso piano, ma funzionano in qualche modo sul modello dei vasi comunicanti. Il sapere giunge ad affinare il sentire, il sentire ci rinvia al desiderio di sapere¹⁷.

¹⁷ P. Sauvanet, *Elementi di estetica*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 2004, p. 26.

Pertanto l'attribuzione di valore all'opera d'Arte, il giudizio artistico, non può dipendere solo dalle oggettive qualità implicite nell'oggetto (artistico), ma è anche conseguenza della cultura e della qualità intellettuale di chi esprime questo giudizio, ossia dipende anche dalla qualità e dalla profondità della relazione estetica che s'instaura fra il soggetto giudicante e l'oggetto giudicato, a sua volta strettamente correlata alla qualità intellettuale e culturale del contesto ove viene posto questo giudizio.

In altre parole non si può far ricadere sull'uomo della strada la responsabilità di affermare o respingere il valore di un'opera d'Arte senza prima essersi chiesti se egli effettivamente disponga di quel minimo di strumenti culturali adeguati ad esprimere questo giudizio, o quantomeno senza aver fatto nulla perché possa disporne.

Dico questo perché quotidianamente i media forzano l'opinione pubblica ad esprimere giudizi di valore artistico al di là del fatto che coloro cui si chiede questo giudizio abbiano una benché minima competenza ad esprimerlo. Tutto ciò ha come unico risultato la produzione di un estetico abnorme, costruito su falsi parametri e scale di valore preconfezionate e surrettizie che tentano subdolamente di far passare l'idea che il valore artistico equivalga alla notorietà¹⁸, alla quantificazione di massa, alla diffusione sul mercato, al successo commerciale (il "bestseller"), ma il cui unico, vero scopo è solo un sensibile ritorno economico per chi tira i fili dell'operazione: sfasciamo pure l'Arte e la cultura se ciò serve a far soldi! Ringraziando Iddio l'estetica, quella vera, vive su un altro pianeta, e fortunatamente siamo in molti a credere che esista ancora la possibilità di una riflessione sull'Arte, di un discorso critico, valutativo e conoscitivo, sull'opera d'Arte:

Nessuna opera è riducibile a un discorso, c'è sempre qualcosa di irriducibile in essa, ma nello stesso tempo ogni opera invoca questo discorso, che la mette in corrispondenza con le altre opere.

¹⁸ Se ne dirà meglio al § 5.8

[...] Se è vero che la filosofia, in generale, parla di ciò che fanno gli uomini, cerca di comprendere come e perché gli uomini fanno ciò che fanno, allora l'estetica (sempre nel senso della filosofia dell'Arte) cerca di comprendere come e perché gli uomini fanno qualcosa come l'Arte, e amano tanto fruirne... In un certo senso, tutti sanno che la filosofia è perfettamente inutile, che non serve a niente; se la filosofia non esistesse, gli uomini continuerebbero a fare ciò che fanno – semplicemente, senza sapere ciò che fanno, si può dire altrettanto dell'estetica¹⁹.

Argomento centrale di questo discorso è la relazione estetica.

¹⁹ P. Sauvanet, *Elementi di estetica*, cit., pp. 26 e 27.

4. La relazione estetica

4.1 Estetica, poetica e filosofia dell'Arte

La filosofia dell'Arte, a differenza di quasi tutte le altre discipline filosofiche, presenta per molti versi uno statuto incerto, ancor oggi oggetto di acceso dibattito:

per molti filosofi, in particolare analitici, l'estetica non si confonde con la filosofia dell'Arte. L'estetica è in primo luogo connessa a un'esperienza sensibile in senso ampio. [...] In breve c'è una dimensione non-artistica dell'estetica (il bello naturale, l'esperienza di un paesaggio, ecc.), come c'è una dimensione non-estetica dell'artistico (storica, critica, ecc.)... la riflessione non è la creazione [...] L'estetica non è l'Arte stessa¹

Già la definizione di estetica data a suo tempo da Baumgarten conteneva non pochi elementi di problematicità:

L'estetica, o teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, analogo della ragione, arte del ben pensare, è la scienza della conoscenza sensibile²

¹ P. Sauvanet, *Elementi di estetica*, cit., p. 17.

² A.G. Baumgarten, *Aesthetica* (1750-58), trad. it. Vita e Pensiero, Milano, 1992, I, § 1.

«teoria delle arti liberali», «gnoseologia inferiore», «scienza della conoscenza sensibile»: concetti nient'affatto sovrapponibili, e, sotto un certo profilo, anche in parziale contraddizione fra loro.

Kant dal canto suo preferisce porre una radicale distinzione fra estetica e filosofia dell'Arte, separando nettamente l'estetica (che in quanto *conoscenza* "a partire dai sensi" diventa parte della "Critica della ragion pura") dalla riflessione sull'Arte (che, senza scopo in quanto non indirizzata alla conoscenza del vero, rientra nella "Critica del giudizio"). Come ci riferisce Sauvanet

Kant non pensa all'Arte, ma al bello. O più esattamente ancora: alla facoltà di giudicare il bello naturale e il bello artistico. In altre parole, la questione che pone Kant non è quella, oggettiva, dei canoni della bellezza, ma quella, soggettiva, del giudizio di gusto sul bello. [...] È il soggetto che giudica, ed è a partire da questo giudizio soggettivo, tendente-verso o pretendente-a l'universalità, che il bello si costruisce. La problematica centrale di questa teoria del bello non è quindi cosa è bello, e cosa non lo è, ma piuttosto: cosa succede quando dico di qualcosa: «è bello»?³

Dunque il problema estetico in Kant prescinde l'Arte, e concezioni organiche per una disciplina estetica che tenga parimenti conto della legittima istanza di definire l'Arte e al contempo della facoltà di giudicare il bello si delineeranno nell'orizzonte filosofico solo a partire dal secolo successivo, anche se, per esempio, Carl Gustav Carus, all'incirca alla metà del XVIII secolo, con straordinaria anticipazione ne aveva già implicitamente intuito il senso ed il fondamento:

poiché l'anima nell'ideazione di un'opera deve pensarsi solo in una certa condizione, in una certa direzione, anche l'opera deve esprimere necessariamente una certa condizione, la qual cosa può verificarsi nell'arte del paesaggio solo se la natura paesistica viene colta e rappresentata sotto un certo aspetto, affine a quello

³ P. Sauvanet, *Elementi di estetica*, cit., p. 14.

stato d'animo interiore. Ciò ci conduce oltre: infatti, poiché questo senso si esprime solo con la rappresentazione della realtà, e poiché l'espressione di questo senso implica una selezione opportuna del reale ... possiamo enunciare in modo più preciso il compito principale dell'Arte paesistica: *Rappresentazione di un certo stato d'animo della vita affettiva (senso) attraverso la riproduzione di uno stato corrispondente della vita naturale (verità)*⁴.

Asserendo che il paesaggio nell'Arte è una sorta di configurazione di forme della natura che riflette uno stato d'animo, Carus ci dona una definizione straordinariamente anticipatoria di una filosofia dell'Arte costruita sulla relazione estetica, e precisamente di una filosofia dell'Arte che: (a) presuppone una relazione soggetto-oggetto; (b) nasce da un'esperienza oggettiva che implica una percezione sensibile; (c) richiede una operazione soggettiva di composizione e di astrazione; (d) riflette uno stato d'animo, possiede cioè una valenza affettiva.

Tutto sta ora a capire come si costituisce e come funziona la relazione estetica.

Per prima cosa mi sembra necessario tenere distinti i due universi complementari della *poetica* e dell'*estetica*. Anche se nella poetica è comunque implicita una relazione estetica (una valutazione complessiva e preventiva dell'opera da parte dell'artista, se non altro in termini potenziali) questa disciplina si applica piuttosto alla comprensione del complesso degli intenti espressivi e formali (strutturali) attraverso i quali l'autore intende plasmare uno specifico materiale artistico al fine di dar vita all'opera d'Arte. Se il giudizio estetico è un giudizio di tipo valutativo, il giudizio poetico è di natura normativa e disciplinare: si cerca di capire quali siano il metodo, le regole, i presupposti ed i principi in base ai quali l'artista dà corso al suo lavoro, indipendentemente dal fatto che essi si riferiscano alla singola opera, a più opere, o addirittura all'indirizzo prevalente dell'autore (quantomeno in un certo momento), indirizzo forse

⁴ C.G. Carus, *Lettere sulla pittura di paesaggio*, trad. it. Studio Tesi, Treviso, 1991, p. 25; corsivi nostri.

meglio noto come «stile»: la poetica, nell'accezione odierna del termine, coincide sostanzialmente con lo studio degli stili. Abbiamo già accennato⁵ che il termine «stile» rientra in una particolare classe di concetti che identificano i tratti necessari e sufficienti a far rientrare una cognizione in una specifica classe di appartenenza. In tal senso anche il termine «modello» ne condivide questo significato: astrazione di un «fatto del mondo» (oggetto, evento, conoscenza, norma, ecc.) da cui vengono esclusi tutti gli elementi che lo descrivono ad eccezione di quelli necessari e sufficienti a definirlo; questo per poterne mettere in rilievo le proprietà essenziali ed estenderne al massimo la portata. Se però il modello di solito ha scopo «scientifico», di previsione e verifica, si tratta cioè di capire il comportamento di una certa realtà, il concetto di stile ha una funzione eminentemente indicativa ed esemplare, pur se nello studio di uno stile è sempre implicita anche la comprensione del suo «funzionamento».

Ora, come rivendica Luciano Anceschi, il discorso sullo stile e dunque sulla poetica non può sovrapporsi al discorso sull'estetica, innanzitutto perché

pare sia compito della filosofia – e certo è compito della filosofia come qui la si intende e vive – cercare il significato della molteplicità e della ricchezza dell'esperienza senza costringerla, ridurla o alterarla⁶.

Se infatti, come sostiene il filosofo, i giudizi estetici si collocano in un *orizzonte di valutazione*, quindi di esclusione o ammissione, i giudizi poetici si pongono in un *orizzonte di comprensione*, ossia, in altre parole, nella riflessione poetica si deve prendere atto che

⁵ Vedi nota n. 44 al § 3.1.

⁶ L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Mursia, Milano, 1962, p. 176.

tutti gli *orizzonti di scelta* (parziali e dogmatici) aspirano – per le loro stesse interne tensioni – ad essere integrati in un *orizzonte di comprensione* che li colleghi, li ponga in relazione, e ne colga il senso generale e comune⁷.

Come non cogliere l'invito di Anceschi! Nello studio dello stile di un autore, di un gruppo o di un movimento ci si dovrebbe limitare a dire: “le cose stanno così e così, queste sono le regole, questi sono gli ambiti, questi gli scopi, queste le connessioni con le altre realtà artistiche, storiche, filosofiche, culturali, ecc.”. Giudicare e valutare “a prescindere” dalla conoscenza delle norme, degli scopi e dei contesti assomiglia molto a chi volesse, senza conoscere una parola di tedesco o di cinese, valutarne le espressioni verbali: si possono scusare giusto i bambini piccoli quando in spiaggia dicono: “papà senti, quando quel signore parla non si capisce niente!”, ma se questo discorso viene dai papà o dagli zii la cosa incomincia a preoccupare.

Chiariti dunque per somma sintesi gli scopi e gli ambiti della poetica, la sua sostanziale “avalutatività”, si può cominciare ad affrontare il discorso sull'estetica, specificatamente sulla relazione, assiomaticamente estetica, fra soggetto valutante e oggetto (estetico) valutato.

Tale relazione ha una natura bidirezionale, e prescinde dall'ordinaria conoscenza delle cose. Gerard Genette⁸, il cui percorso critico seguiremo commentandolo e integrandolo con altre e diverse osservazioni, individua nella relazione estetica con l'opera d'Arte tre momenti fondamentali: l'*attenzione estetica*, l'*apprezzamento estetico* e la *funzione artistica*.

⁷ *Ibidem*, p. 181.

⁸ G. Genette, *L'opera dell'arte*, vol. 2° *La relazione estetica*, trad. it. CLUEB, Bologna, 1998.

4.2 L'attenzione estetica

Per Genette l'attenzione estetica prescinde dall'ordinario "interesse a conoscere", c'è quasi un disinteresse per l'identificazione, per il riconoscimento dell'oggetto in sé, e così egli preferisce rivolgersi direttamente alla relazione che si stabilisce fra noi e un oggetto nel momento stesso in cui vi poniamo attenzione: «sostengo soltanto che la relazione estetica può, al limite, trascurare una... identificazione generica, specifica o individuale: "Non so che cosa sia ma è proprio bello"»⁹.

Preso atto che il termine «formale» ha per Genette «una connotazione troppo ristretta, in quanto evoca più immediatamente, ad esempio, il contorno visivo di un oggetto, mentre la percezione del suo colore o della sua materia ha altrettanta importanza per il suo apprezzamento estetico»¹⁰, egli definisce «*aspettuali* le proprietà attivate in questo tipo di relazione, e il tipo di attenzione che le attiva. [...] questo tipo di attenzione è necessario all'instaurazione di una relazione estetica, ma non basta a definirla»¹¹.

In sintesi Genette attribuisce una natura sostanzialmente «formale» (che egli chiama «aspettuale» ma noi potremmo chiamare «strutturale») alla relazione estetica e di conseguenza al giudizio estetico, nel senso che per lui sono le proprietà formali (attenzionali, strutturali) dell'oggetto che costituiscono il necessario presupposto della sua esteticità pur ammettendo

che l'attenzione aspettuale sia una condizione, necessaria ma non sufficiente, della relazione estetica, che ha luogo soltanto in presenza di un'altra condizione: l'apprezzamento estetico, o forse, più precisamente e più semplicemente, il problema dell'apprezzamento estetico: in tal modo l'attenzione estetica verrebbe definita come un'attenzione aspettuale animata da, e orientata verso, un problema di apprezzamento o, ma è la stessa

⁹ *Ibidem*, p. 19.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

cosa, come un problema di apprezzamento... posto a partire da un'attenzione aspettuale¹².

Questa attenzione «formale», che comunque provoca una nostra risposta affettiva, si può giustificare anche su basi neurofisiologiche e psicanalitiche.

Daniel E. Berlyne¹³, con una profonda ed esaustiva trattazione, conclude che la qualità della percezione, così come la reazione di gradimento e rifiuto degli stimoli, dipende da sofisticati meccanismi di controllo dell'attività corticale, connessi con la formazione reticolare ascendente (SRI). Questo

«sistema reticolare si estende dal midollo spinale al diencefalo; occupa nella calotta del tronco cerebrale la maggior parte delle aree... interposte tra i nuclei dei nervi cranici e le grandi vie discendenti ed ascendenti. Deve il suo nome alla caratteristica struttura a rete; risulta infatti di un denso intreccio di fibre orientate longitudinalmente e trasversalmente comprendente gruppi di cellule come una rete che imprigiona dei pesci nelle sue maglie»¹⁴

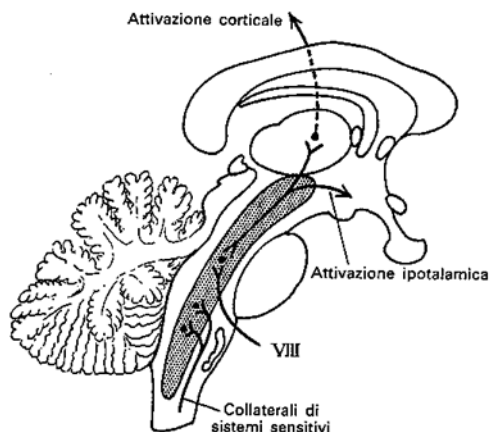
Il sistema reticolare ascendente attraverso i nuclei reticolari estende le sue connessioni a tutto il cervello, proiettando un'attività diffusa ed aspecifica sull'intero sistema nervoso centrale (midollo spinale, tronco, mesencefalo, talamo, ipotalamo, area limbica e corteccia cerebrale).

Si è accertato che alla formazione reticolare del tronco spettano molte funzioni di connessione e coordinamento, in particolare la sostanza reticolare ascendente ha un ruolo fondamentale nel ritmo sonno/veglia e nel controllo delle varie fasi del sonno. A tale proposito Giuseppe Moruzzi nota che il

¹² *Ibidem*, p. 20

¹³ Cfr. D.E. Berlyne, *Conflitto, attivazione e creatività*, trad. it. F. Angeli, Milano, 1971.

¹⁴ A. Delmas, *Vie e centri nervosi, introduzione alla neurologia*, trad. it. UTET, Torino 1971, p. 115.



Sistema reticolare ascendente

«sistema reticolare ascendente può influenzare il cervello in due modi: fasico e tonico. Le *azioni fasiche* sono responsabili dei rapidi cambiamenti nel livello dell'attività cerebrale, che trovano la loro espressione nelle reazioni d'arresto o di risveglio... Esistono però anche *azioni toniche*, che mantengono la veglia, e sono responsabili della conservazione d'un determinato livello dello stato vigile»¹⁵.

Concludendo poi che «l'attività fasica sarebbe semplicemente l'accentuazione o la modulazione, d'un'attività tonica di fondo»¹⁶. Questa attività tonica di fondo del sistema reticolare a Berlyne appare fondamentale nei processi attentivi.

Berlyne afferma che ogni stimolo di origine sensoriale aumenta il tono reticolare e conseguentemente sia il livello dell'attività corticale sia il tono emotivo connesso con l'attività dell'area limbica. Se lo stimolo persiste immutato o ripetuto ad intervalli regolari, si assiste ad un progressivo decadimento del tono reticolare e delle conseguenti attività corticali e tonico-

¹⁵ G. Moruzzi, *Fisiologia della vita di relazione*, UTET Torino 1975, pp. 583-584.

¹⁶ *Ibidem*, p. 588.

emotive, fenomeno che egli definisce *abituazione*, responsabile della sensazione di *noia*.

Se lo stimolo muta rapidamente carattere (ad esempio intensità) o frequenza si assiste ad un progressivo innalzamento del tono reticolare con rapida modulazione degli stati di coscienza che può variare da un modesto aumento dell'attenzione, ad una sensazione di fastidio fino ad una condizione di forte eccitazione e panico.

Un altro aspetto dello stimolo in grado di elevare il tono reticolare è la sua complessità: studi sperimentali hanno evidenziato che più uno stimolo è complesso, ovvero costituito da una sequenza di stimoli ravvicinati l'uno diverso dal precedente, più esso è in grado di evocare potenziali d'azione¹⁷ intensi e ravvicinati che facilitano l'attenzione e stimolano l'attività cognitiva dell'individuo; questo evento si traduce in una piacevole sensazione di novità ed allontanamento della sensazione di *noia*. Se però viene superata una certa soglia di complessità i potenziali d'azione si dimostrano troppo ravvicinati e conflittuali annullandosi reciprocamente; in queste condizioni l'attività cognitiva è ostacolata e compaiono reazioni contraddittorie e disorganiche dell'individuo che conducono al disinteresse od al rifiuto dello stimolo e del suo contenuto informativo, adesso percepito come fastidioso.

Imberty nota con puntuale precisione che in «un tale schema, il piacere estetico sembra quindi dipendere dalla capacità del soggetto di organizzare e sintetizzare l'informazione durante le fasi di aumento dell'attività reticolare»¹⁸, ossia, in altri termini appare chiaro che il piacere estetico implica che l'informazione pervenga al cervello in forma di struttura organizzata, così come descritta nei capitoli precedenti, fatto che ne consente di percepirne il *ritmo*, una nozione che approfondiremo a proposito dell'apprezzamento estetico.

¹⁷ Il potenziale d'azione è il segnale elettrochimico connesso all'attività neurale.

¹⁸ M. Imberty, *Suoni, Emozioni, Significati*, cit. p. 125.

Altro aspetto non di secondaria importanza in grado di condizionare la qualità della percezione e quindi il livello di attenzione estetica sarebbe la doppia articolazione proposta da Anton Ehrenzweig che distingue una percezione cosciente da una *percezione inconscia*¹⁹. Per ben comprendere tale distinzione è necessario premettere due parole su cosa in genere s'intende per « *Gestalt*».

La teoria della *Gestalt*²⁰ afferma che la percezione avviene attraverso schemi innati di cui è possibile studiare leggi e proprietà in virtù delle quali «la percezione risulta dall'organizzazione delle sensazioni più che dalla loro associazione»²¹. Le fondamentali leggi della *Gestalt*, almeno nella formulazione originaria di Koffka²², Wertheimer e Köhler, sono note: i principi di buona forma, prossimità, somiglianza, buona continuità, destino comune, figura-sfondo, movimento indotto e pregnanza rappresentano oggi dati scientifici poco contestabili, e forse definitivamente acquisiti.

Fra questi principi la legge della pregnanza acquista particolare significato nell'ambito della percezione estetica, sia per la delimitazione della forma rispetto ad uno sfondo, sia per le ambiguità percettive che possono insorgere in tale contesto. La legge della pregnanza osserva che «tra le varie organizzazioni geometricamente possibili prevale quella che possiede la forma migliore, più semplice e più stabile»²³.

Ora secondo Ehrenzweig esiste un meccanismo a livello cosciente che egli definisce percezione superficiale, “gestaltica”, che integra l'informazione percepita secondo i principi della teoria della forma. Con particolare riguardo alla legge della pregnanza Ehrenzweig individua una tendenza ad organizzare questa

¹⁹ Cfr. A. Ehrenzweig, *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, trad. it. Astrolabio, Roma, 1977.

²⁰ Vedi D.Katz, *Psicologia della forma*, trad. it. Boringhieri, Torino, 1992.

²¹ L.Maffei e A.Fiorentini, *Arte e Cervello*, cit., p. 9.

²² Vedi K. Koffka, *Principi di psicologia della forma*, trad. it. Boringhieri, Torino, nuova ed. 2006.

²³ *Ibidem*, p. 10.

percezione secondo modelli semplici e stabili che ridurrebbero la percezione stessa ad un'operazione di semplificazione della complessità del reale con esclusione degli elementi inarticolati, delle forme deboli e semiconfuse nello sfondo.

Un secondo meccanismo raccoglierebbe gli elementi informali ed inarticolati che sfuggono alla percezione gestaltica immagazzinandoli nell'inconscio, meccanismo definito da Ehrenzweig percezione profonda o «cosale».

In un secondo momento la percezione gestaltica interverrebbe integrando e formalizzando l'informazione acquisita dalla percezione profonda, rimossa a livello inconscio, conferendo “*Gestalt*” a tutti quegli elementi che ne sono privi. Questa proiezione dell'attività formalizzante sull'inconscio rafforzerebbe a sua volta gli stessi meccanismi coscienti, allargando e consolidando la base normativa ed i modelli cognitivi della percezione gestaltica. Il piacere estetico sarebbe appunto legato alle elaborazioni gestaltiche degli elementi disarticolati dell'inconscio, elaborazioni che condurrebbero alla progressiva strutturazione di questi ultimi²⁴.

Le rilevanza e la completezza, anche sotto un profilo eminentemente scientifico, delle argomentazioni di Berlyne ed Ehrenzweig sembrano sottolineare l'assoluta preminenza delle proprietà formali nel suscitare e conservare l'attenzione estetica, quindi nel far sì che tale attenzione si traduca in apprezzamento.

4.3 L'apprezzamento estetico

Seppure sia una condizione necessaria della relazione estetica l'attenzione estetica “intransitiva”, come sostiene Genette,

²⁴ È da notare in proposito l'affinità della riflessione psicanalitica di Ehrenzweig con la natura dei meccanismi pulsionali generatori degli schemi psicoaffettivi di Piaget precedentemente citati.

non ne è la condizione sufficiente: fintanto che il soggetto non reagisce affettivamente, a causa del piacere o dispiacere, all'oggetto, la relazione rimane puramente cognitiva, come può (dico può) esserlo ... davanti a una poesia, quello di uno storico della lingua²⁵.

L'apprezzamento estetico è il secondo passo per l'instaurarsi della relazione estetica con un oggetto, e si determina in quanto «esiste tra le sue proprietà (oggettive) e il mio gusto (soggettivo) una relazione di convenienza che spiega il mio piacere»²⁶.

Qui il termine «convenienza» assume a pieno titolo il significato etimologico di «convergenza» rispetto ad un giudizio che scaturisce tanto dalle proprietà formali dell'oggetto che dalle «disposizioni» del soggetto, ma senza che ciò rappresenti un reale interesse cognitivo, la scoperta di una qualche verità, neppure rispetto al «bello»:

ciò che è in questione per l'estetica filosofica non è *ciò che* noi troviamo bello, ma *il fatto stesso* che lo troviamo bello – questo piacere variabile ma incomparabile del sentimento della bellezza. Va da sé che la parola «bellezza» non è intesa qui nel senso canonico della bellezza classica, ma come ciò che è in grado di far scattare in un soggetto una forma di esperienza estetica ... Se accettiamo questo significato, anche il non bello può essere «bello», come il bello rinvia all'esperienza estetica²⁷.

Sulle disposizioni del soggetto crediamo di esserci dilungati a sufficienza, dissertando ampiamente su come il piacere estetico sia il riflesso di una proiezione mentale sulla personalità capace di evocarne gli schemi affettivi.

Due proprietà formali che certamente entrano in gioco nell'apprezzamento estetico dell'oggetto e che pertanto ne possono rappresentare una valida esemplificazione, a mio giudizio sono la *ritmicità* e il valore di *metafora*.

²⁵ G.Genette, *L'opera dell'arte, vol. II. La relazione estetica*, cit., p. 133

²⁶ G.Genette, *L'opera dell'arte, vol. II. La relazione estetica*, cit., p. 86.

²⁷ P. Sauvanet, *Elementi di estetica*, cit., p. 25.

La definizione di *ritmo* ha un'accezione tanto vasta e generalizzabile quanto di complessa formulazione. Per massima estensione il ritmo concerne la possibilità di percepire delle regolarità in qualcosa. Queste regolarità consistono nella possibilità di individuare in un insieme in sé non omogeneo di percetti o di intuizioni (forme, suoni, parole, movimenti, concetti, ecc.) delle proprietà costanti e condivise che consentano di ravvisarvi una qualche organizzazione: la ricorrenza regolare nel tempo di certi eventi, oppure la somiglianza di certe forme nello spazio. La nostra mente è in grado di percepire simultaneamente regolarità ed irregolarità, eguaglianze e diversità, che nei casi estremi diventano vere e proprie ambiguità percettive, come i giochi sfondo/figura di Escher o di Rubin. La percezione del ritmo, che in fondo non è che la reiterazione di un'inferenza, il "trasportare" da una cosa all'altra alcune proprietà ma non altre, produce spontaneamente il riconoscimento di un'organizzazione, di una struttura della quale le proprietà inferite costituiscono le funzioni, funzioni che nel linguaggio ordinario solitamente si dicono «somiglianze», «similitudini», «costanti», «norme», ecc. Questo riconoscimento gioca un ruolo fondamentale nel consentire la proiezione affettiva e la conseguente evocazione di quegli schemi da cui dipende la risposta emotiva e dunque l'apprezzamento estetico: senza ritmo non c'è esperienza estetica, e una cosa senza ritmo non è bella²⁸.

Della metafora si è già parlato²⁹, e il fatto che costituisca un'inferenza lo dice la parola stessa³⁰. Il valore metaforico di un oggetto estetico (quindi di un'opera d'Arte) sta proprio nella possibilità che l'attenzione estetica «trasporti» una composi-

²⁸ Naturalmente le forme in cui il ritmo si manifesta sono innumerevoli, e parimenti innumerevoli le funzioni che consentono di stabilire ritmicità e regolarità. Questo per dire che il nostro non è un giudizio ipocritamente mascherato, una posizione limitativa rispetto a tutte le possibili espressioni artistiche o comunque estetiche.

²⁹ Vedi § 2.4.

³⁰ Dal greco *metaferomai*, che vuol dire «trasportare», come del resto il latino *inferire* (da cui inferenza).

zione di forme, di colori, di suoni, di parole, di movimenti, o di ciascuno di questi variamente combinati, verso un'immagine mentale di forte valenza simbolica alla quale si possono attribuire contenuti ideali e affettivi non altrimenti ravvisabili nelle peculiarità, nei caratteri, nelle proprietà dell'oggetto medesimo. Prendiamo ad esempio il noto tetrastico di Giuseppe Ungaretti: "Si sta come/ d'autunno/ sugli alberi/ le foglie"³¹. Ora nessuno s'immagina il poeta appollaiato e barcollante in cima a una pianta verso la metà d'ottobre, ma avverte che Ungaretti intende trasmetterci quello stato d'animo fatto di scoramento e senso d'inutilità esistenziale che egli aveva provato in una condizione di estrema precarietà, quando la vita (se si sarebbe detta ancora vita) poteva essere stroncata da un momento all'altro. Il paragone con le foglie, l'autunno, lo star per cadere e infine l'incisiva laconicità del verso: non c'è bisogno di gran ché per cogliere la metafora e recepirne il valore simbolico. Anche nella Pittura, nella Musica e in tutte le altre Arti esiste sempre la possibilità che in qualche modo si giunga a questa metafora.

In sintesi dunque, il ritmo, che ci consente di percepire una «regolarità nella varietà» e la cui importanza nei fenomeni percettivi ed attentivi è sottolineata anche dai sopra riportati studi neurofisiologici di Berlyne, la metafora, la forza evocativa dell'immagine simbolica a cui essa rimanda, danno un'idea di quanto complesso sia il meccanismo che determina il giudizio estetico, senza contare, si ribadisce ancora una volta, l'importanza delle disposizioni del soggetto, prime fra tutte la sua cultura e la qualità del contesto sociale di appartenenza.

Per ultimo bisogna far cenno ad un terzo fattore d'importanza non secondaria nell'apprezzamento: il contesto all'interno del quale s'instaura la relazione estetica. È facile immaginare che, ad esempio, non sia proprio la stessa cosa assistere ad una *pièce* teatrale in un luogo adibito e attrezzato allo scopo oppure

³¹ G. Ungaretti, *Soldati*, da *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo*, Mondadori, Milano, 1969, p87.

in un supermercato affollato nell'ora di punta (a meno che ciò non faccia parte della *pièce* in oggetto). Ed è altrettanto facile immaginarsi analoghe, paradossali contestualizzazioni anche per le esecuzioni musicali, le esposizioni delle arti plastiche, le serate letterarie, ecc. L'argomento obbligherebbe ad una vasta digressione in merito, partendo dal chiederci fino a che punto il contesto non sia parte integrante dell'opera stessa: quanto spesso abbiamo dovuto amaramente constatare che la mancanza anche dei più elementari criteri di pianificazione urbanistica e di rispetto delle regole ha fatto sì che oggi molti monumenti siano circondati, quando non proprio assediati, da realtà incivili e degradate che sicuramente ne sminuiscono la percezione incidendo pesantemente sull'apprezzamento (estetico) del monumento stesso. Ma se l'integrità dei contesti urbani e paesaggistici è fondamentale alla conservazione della percezione estetica delle realtà monumentali altrettanto importante è la scelta dei contesti specifici all'interno dei quali si instaurano tutte le relazioni estetiche e se ne esprimono gli apprezzamenti. La percezione dell'Arte e per estensione di ogni oggetto estetico, che come s'è detto è legata all'evocazione degli schemi cognitivo-affettivi del soggetto esperiente, il più delle volte funziona soltanto entro una condotta normativa che, in vari modi e forme, ne manifesta una ritualità, un rito che influisce in modo assolutamente determinante nella relazione estetica stessa, condizionandone i criteri comportamentali, le distanze psicologiche e i tempi: non è difficile farsi venir in mente la differenza fra l'ascolto distratto di una musica mentre si guida l'auto e l'ascolto attento e concentrato della stessa musica durante un concerto.

Tutto ciò detto, nonostante ritmo, metafora e contesto giochino un ruolo di primissimo piano nel determinare l'apprezzamento estetico, tale apprezzamento non è comunque sovrapponibile al giudizio artistico: trovare che una cosa è bella non vuol dire che essa sia implicitamente un'opera d'Arte, ma per definire l'opera d'Arte occorre ravvisarvi anche altre proprietà le quali, nel loro insieme, ne indicano la *funzione artistica*.

5. La funzione artistica

5.1 Oggetto estetico e oggetto artistico

Riassumendo, perché si possa instaurare una relazione estetica è necessario che: (a) vi sia attenzione estetica, ossia che l'attenzione del soggetto sia attirata sull'oggetto (e mantenuta, anche in virtù di quelle peculiarità evidenziate da Berlyne) per via delle caratteristiche formali di quest'ultimo. (b) che il soggetto possa esprimere un apprezzamento estetico, cioè che la relazione con l'oggetto possa indurre una risposta affettiva del soggetto che si traduca in apprezzamento ("questo oggetto è bello"); tale reazione sarà conseguenza e dipenderà dalla capacità di riconoscere nell'oggetto corrispondenze fra proprietà formali e schemi cognitivi-affettivi del soggetto valutante.

Come anticipato è escluso che nell'apprezzamento estetico possano rientrare in qualsiasi modo risposte affettive riferibili a eventuali contenuti¹, descritti da o rappresentati nell'oggetto, così l'apprezzamento estetico de *Le radeau de la Meduse* di Géricault² non ha nulla a che fare con il senso di pietà e commo- zione per i poveri naufraghi che la scena rappresenta: se è più che legittimo commuoversi, divertirsi, sdegnarsi per la natura

¹ Vedi anche nota 55 al § 3.3.

² Théodore Géricault, *Le radeau de la Meduse* (1818-19), olio su tela m.4,91 x 7,16, Parigi, Louvre.

dei soggetti e l'evolvere delle vicende, l'apprezzamento estetico di un dipinto o di un racconto sono altra cosa.

Infine se l'attenzione estetica e l'apprezzamento estetico avvengono di conseguenza e dipendono dalle proprietà formali dell'oggetto, ciò implica che potranno essere oggetto di attenzione ed apprezzamento estetico soltanto quelle cose delle quali è possibile percepire e astrarre le proprietà formali³.

Chiariti dunque i caratteri costitutivi di un oggetto estetico, potremmo a questo punto tentarne una definizione: oggetto estetico è l'«oggetto di una relazione estetica in senso esteso», ossia un oggetto che mantiene le sue proprietà estetiche anche al di fuori della relazione estetica stessa: in altre parole una cosa bella è bella anche al di là del mio apprezzamento.

Sulla stessa base potremmo tentare di definire l'oggetto artistico: oggetto artistico è l'«oggetto di una relazione artistica in senso esteso», ossia un oggetto che mantiene le sue proprietà artistiche anche al di fuori della relazione artistica stessa: in altre parole un'opera d'Arte è un'opera d'Arte anche al di là del mio riconoscimento.

Ma per comprendere in cosa consista questa «relazione artistica» e in cosa si differenzi dalla relazione estetica dovremo quantomeno chiarirne la *funzione artistica*, ossia: (a) da cosa dipende l'«artisticità» di un oggetto; (b) cosa rientra nel campo dell'Arte e cosa no, ossia in che modo è possibile delimitare un'area dell'esperienza umana identificabile come «Arte»; (c) cosa distingue l'«artistico» dall'«estetico», se l'artistico debba essere ritenuto una sottocategoria dell'estetico o viceversa,

³ Mi chiedo se sia possibile percepire o ricavare in astratto le proprietà formali di oggetti che sono esclusi dal campo percettivo della vista o dell'udito, ossia instaurare una relazione estetica con oggetti percepiti con gli altri organi di senso (tatto, gusto, olfatto); personalmente non penso sia oggi possibile estendere la riflessione estetica a queste problematiche, se non dinanzi a condizioni di handicap tali da richiedere, in questo senso, trattazioni specialistiche, certamente al di fuori degli ambiti e degli scopi del discorso qui affrontato.

oppure se entrambe debbano essere ritenute categorie distinte, sebbene in stretta relazione fra loro.

5.2 Il termine «Arte»

Negli ultimi cinquant'anni la filosofia si è molto impegnata nel cercare una definizione di «Arte», o quantomeno nel verificare la possibilità di questa definizione. Qualche volta la questione sembra aver travalicato lo scopo, dando l'impressione (può darsi non del tutto vera) di una pura e semplice disquisizione in termini, un erudito dibattito fra accademici. Negli anni '60 e '70 questo dibattito si è fatto particolarmente acceso⁴ all'interno di un gruppo di filosofi e critici d'Arte, tutti di area «analitica»⁵: Weitz, Mendelbaum, Dickie, Danto ed altri⁶.

All'origine della *querelle* c'è una non irrilevante implicazione delle “Ricerche filosofiche” di Ludwig Wittgenstein⁷. Secondo Wittgenstein non è possibile determinare un legame biunivoco e stabile fra le parole e gli oggetti che esse designano poiché da un lato esistono parole il cui oggetto non può essere esibito e dall'altro non è possibile esaurire il significato di una parola mostrando l'oggetto che essa «per definizione» designa; di qui la nota sentenza: «il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio»⁸. In conseguenza di ciò, per Wittgenstein non si può giungere ad una definizione universale, categorica dei

⁴ Cfr. P. Lamarque and S.H.Olsen (eds), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford, Blackwell, 2004.

⁵ Con il termine «filosofia analitica» ci si riferisce alla scuola filosofica anglosassone del XX secolo, nel cui ambito assumono particolare rilievo le ricerche logiche ed epistemologiche, con particolare riferimento alla filosofia della scienza ed alla logica del linguaggio (formale e non). Per un approfondimento vedi F.D'Agostini, *Analitici e continentali*, Cortina, Milano, 1996.

⁶ Cfr. D.Chateau, *La question de la question de l'art*, Paris, Presses universitaires de Vincennes (Saint-Denis), 1994.

⁷ Cfr. L.Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, trad. it. Einaudi, Torino, nuova edizione, 1999.

⁸ L.Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., § 43, p. 33.

singoli termini, perché fra i diversi usi di un termine non vi è mai nulla di rigorosamente comune. Quando possibile occorre limitarsi, sostiene Wittgenstein, a riscontrare delle «somiglianze di famiglia», ossia generiche relazioni di parentela o varie affinità. Paradigmatica in tal senso è la parola «gioco», alle cui «somiglianze di famiglia» il filosofo viennese dedica un'attenta disamina, concludendo coerentemente che non esiste la possibilità di definire il «gioco» in termini generali, assoluti.

Morris Weitz⁹ riversa l'esemplarità utilizzata da Wittgenstein nei confronti del termine «gioco» sul termine «arte»: non esiste, secondo il filosofo statunitense, la possibilità di una definizione generale dell'Arte in quanto il termine che dovrebbe definirla assume sfumature così diverse e particolari che è impossibile riconoscervi un significato unitario e generalizzabile. Sulla scorta della sopra citata sentenza di Wittgenstein, Weitz conclude che la definizione di opera d'Arte dipende solo dal doppio uso di questo termine, “descrittivo” e “valutativo”: L'uso “descrittivo” si fonda su dei “criteri di riconoscibilità” (oggettivi) per cui l'opera d'Arte è tale se le «somiglianze di famiglia» che denota le consentono di rientrare in certe categorie, riconosciute come appartenenti all'Arte¹⁰, l'uso valutativo per Weitz si configura invece piuttosto come un apprezzamento estetico (soggettivo), anche se in questa relazione prevale la descrizione di «elementi estetici appartenenti all'oggetto», cosa che in qualche modo

⁹ Cfr. M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15 (1956), pp. 27–35; ripubblicato in P. Lamarque and S.H. Olsen (eds), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, cit., pp. 12–18.

¹⁰ L'affermazione appare palesemente tautologica: l'Arte è tale solo se è riconoscibile come Arte. Il circolo vizioso si rompe solo ammettendo che la riconoscibilità dell'opera d'Arte sia data dal fatto che essa rientra in determinate categorie o classi alle quali è stata apposta l'etichetta “Arte”: un quadro è un'opera d'Arte perché rientra nella “Pittura” che è una categoria dell'Arte. Ma definire le etichette da apporre alle classi dell'Arte non presupporrebbe forse quella definizione generale dell'Arte che Weitz non ammette? (a meno che non si definisca “Pittura” la “classe dei quadri”, ma così ritorna il paralogismo: un quadro è ciò che appartiene alla classe dei quadri).

riaccosta l'uso valutativo a quei criteri di riconoscibilità che ne definiscono l'uso descrittivo¹¹. Descrittiva o valutativa che sia, in conseguenza di questa riconoscibilità donatale solo e soltanto dall'uso del termine nelle diverse possibili ricorrenze, per Weitz l'Arte rimane un concetto aperto: «posso enumerare alcuni casi ed alcune condizioni sotto le quali posso applicare correttamente il concetto di Arte, ma non posso elencarle tutte»¹², cioè per Weitz la definizione dell'Arte si riduce ad una lista non esaustiva ed inesauribile di possibilità.

Maurice Mandelbaum¹³ oppone alle conclusioni di Weitz un'importante osservazione: nella definizione di un termine, asserisce Mandelbaum, esistono da un lato proprietà evidenti, che sono quelle considerate da Wittgenstein e Weitz, ma dall'altro anche proprietà nascoste, implicite nel suo utilizzo, che consentono di trarne un significato universale e generalizzabile: così la definizione di «gioco» potrebbe consistere, secondo Mandelbaum, nella capacità di provocare un investimento personale associato a un profondo interesse in un'attività che in sé non ha nessuna convenienza né ritorno immediato, tanto per chi gioca che per chi assiste al gioco. Questo «attributo di relazione» piuttosto che rappresentare una «caratteristica manifesta» ne indica l'appartenenza ad una categoria le cui proprietà sono condivise da una pluralità di oggetti e di relativi significati. A questo punto non è chiaro però cosa distinguerebbe secondo Mandelbaum tale «attributo di relazione» dall'ordinaria definizione di «concetto»: anche un concetto s'è visto consistere in una categoria astratta che accoglie in sé le proprietà comuni a più oggetti. Ma se l'astrazione concettuale è un qualcosa di dedotto (o indotto o intuito) “a posteriori”, come esito di una o più esperienze cognitive, per Mandelbaum l'attributo di relazione è un *postulato*: stabilita

¹¹ Sarebbe sembrato anche a noi poco convincente che si potessero esprimere valutazioni a prescindere ed indipendentemente da una descrizione preventiva delle cose.

¹² M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, cit., p. 33.

¹³ M. Mandelbaum, *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts*, in *American Philosophical Quarterly* 2, n. 3, (luglio 1965), pp. 219-228.

“a priori” l’esistenza di un’attività senza convenienza e senza alcun ritorno capace di provocare un investimento associato a un profondo interesse, questa “a posteriori” può esplicarsi nel tal gioco o nel tal altro o nel tal altro ancora. Postulare quindi “a priori” una definizione generale ed universale dell’Arte è, per Mandelbaum, la necessaria premessa a tutte le successive differenziazioni e determinazioni che questo termine può assumere.

Certamente Wittgenstein, Weitz e Mandelbaum obbligano a riflettere sull’importanza e sulla centralità della speculazione filosofica sul linguaggio, specie nel pensiero del Novecento, ma ciò non deve indurre a credere che ogni questione filosofica possa essere ricondotta a meri problemi di linguaggio.

In primo luogo l’eccessivo ruolo dato alla questione della «definizione dei termini» sembra quasi far dimenticare che nel linguaggio sono ordinariamente presenti non solo e non sempre enunciati di verità, come sotto un certo profilo anche Wittgenstein sembrerebbe postulare, ma il discorso è fatto anche di allusioni e riferimenti indiretti, simboli e metafore, quantomeno altrettanto ricchi di significato di un enunciato.

In secondo luogo ridurre il problema di definire l’Arte alla mera significazione del termine «Arte» e il suo uso nel linguaggio può spingere a forzature paradossali e persino comiche, quali cercare inutilmente «somiglianze di famiglia» fra un’“arte della pizza” e l’“arte della fuga”.

Come già detto in premessa, anche noi riteniamo pressoché impossibile dare in due parole una definizione chiara, immediata ed esaustiva di tutto quel che è l’Arte, ciò nonostante quando si parla di «Arte» tutti sanno a cosa ci si riferisce e perché una pizza, per quanto ottima, non potrà mai essere considerata un’espressione artistica.

Per comprendere allora cosa si racchiude nel «concetto di Arte», cioè cosa tutti intendono quando si parla di Arte al di là di ogni sua possibile (o impossibile) definizione, a nostro giudizio è necessario esaminare alcuni fondamentali caratteri dell’universo dell’Arte attraverso i quali si può tentarne l’approccio, cominciando innanzitutto dal vedere cosa Arte non è.

5.3 Arte e abilità tecnica

Senza dubbio rappresenta il livello più corrivo e anticulturale di criterio di valutazione artistica, ammesso che lo si possa definire tale; non meriterebbe neppure farvi cenno non fosse per quanto questa convinzione è largamente diffusa e condivisa anche presso quei ceti che dovrebbero esibire, e qui il condizionale è d'obbligo, connotati culturali di una certa qualità: insegnanti, professionisti, religiosi, imprenditori, ecc.

Se si domanda all'uomo della strada chi è l'artista il più delle volte risponde: "chi col solo ricorso alle mani riesce fare cose che gli altri o non riescono a fare o possono fare soltanto con mezzi sofisticati". Così ad esempio per l'uomo della strada l'artisticità di un quadro risiede nel fatto che il Pittore (un po' per doti naturali, un po' perché "ha studiato") sa fare "a mano" quello che alla gente comune riesce soltanto con la macchina fotografica¹⁴.

Per l'uomo qualunque l'essenza stessa dell'Arte sta quindi nella "straordinarietà" di possedere un'abilità tecnica fuori del comune¹⁵, e i grandi artisti sono coloro che posseggono quest'abilità in grado eccezionale, una sorta di "straordinarie-

¹⁴ È difficile avere un'idea di quanto sia tenacemente radicato questo convincimento. Incredulo, mi sono peritato di effettuare una piccola verifica. Esistono in commercio ottimi software per foto ritocco che consentono di trasformare facilmente una foto in un acquarello che, se stampato a colori su carta adeguata e successivamente trattato anche semplicemente bagnandolo nell'acqua, è molto difficile da distinguere (se non altro a prima vista) da un acquarello fatto "a mano" per davvero. Un amico Pittore dietro mia istigazione ha sottoposto a diversi conoscenti tanto "acquarelli" ottenuti col foto ritocco che altri effettivamente dipinti da lui. Agli ammirati complimenti è seguito un tono di ironico sussiego e divertita compiacenza quando è stato rivelato loro di averli ottenuti "tutti" col foto ritocco: d'improvviso non erano più opere d'Arte, ma una sorta di burla, di infantile ingenuità. Il bello stava proprio nel fatto che sia le lodi che lo scherno a seguire erano indistintamente rivolti tanto agli acquarelli prodotti col foto ritocco che agli altri, effettivamente dipinti "a mano".

¹⁵ Ovviamente oltre che alla capacità di riprodurre il vero, questo riconoscimento si estende al saper scrivere versi, suonare uno strumento, comporre, danzare, ecc.

tà al quadrato” dalla quale traggono origine le note e volgari (e tragicomiche) classifiche: Michelangelo e Dante sono i “più grandi” perché i “più bravi”, così come Mozart, che riusciva a suonare il pianoforte anche a capo di sotto.

È impressionante la resistenza che viene opposta quando con l’evidenza dei fatti si tenta di smontare questa risibile convinzione, ma il problema in realtà esula dall’estetica e dalla filosofia dell’Arte, investendo più propriamente il campo della psicologia comportamentale e, semmai, della sociologia. L’uomo della strada, o chiunque si ponga in quest’ottica, allorché cerca di giudicare o dar valore a qualcosa tende ad immedesimarvi se stesso: “sarei io capace di fare quella cosa o di agire così o colà?” Quanto maggiore egli ritiene la distanza delle proprie abilità e capacità dall’oggetto o dalla circostanza valutata tanto maggiore è il valore che egli vi attribuisce. Fin qui nulla di male, anzi nel riconoscere il valore e il talento altrui possiamo senz’altro dare implicito, anche se involontario o inconsapevole, un paragone con i nostri limiti. Il problema sorge quando il giudizio si arresta alla valutazione delle abilità e non vengono presi in considerazione, o perché non si è in grado di riconoscerli o perché non se ne vuol tenere conto, tutti quei contenuti di pensiero (culturali, ideologici, poetici, affettivi, ecc.) che la competenza e l’abilità tecnica dell’artista riesce ad esplicitare, ma che di quest’ultima sono lo scopo e l’imprescindibile premessa: di necessità esiste una relazione dialettica ed osmotica fra l’abilità tecnica, la cosiddetta “padronanza del mestiere”, e il pensiero artistico, e certamente un artista dotato di una tecnica scadente non riuscirà mai ad esprimere compiutamente la sua creatività, ma la sola tecnica, per quanto raffinata ed apprezzabile, di per sé non riuscirà mai e poi mai a ricavare dall’artigiano, dall’esperto, il vero artista.

5.4 Arte e mimesi

Platone deprecava l’Arte perché al suo tempo se ne prendevano in considerazione essenzialmente le qualità mimetiche,

ossia la capacità di “imitare”: «il mondo sensibile è già una copia delle Idee del mondo intellegibile, che funziona da modello. Dunque, le produzioni degli artisti sono sempre *copia di copia*, un mondo sensibile inutilmente duplicato»¹⁶; in particolare egli biasimava la Pittura: «poiché usa le illusioni ottiche e ci gioca per ingannarci... è messa sullo stesso piano della magia e della stregoneria. [...] non soltanto inutile, poiché duplica il reale, ma anche nociva, poiché tra i suoi fini v'è l'inganno»¹⁷.

Di contro Aristotele ribalta questo giudizio e rivaluta la funzione mimetica dell'Arte riconoscendole il suo ruolo esemplare ed idealizzante. Partendo dalla constatazione che «la *mimesis* non ci inganna, per la buona ragione che siamo sempre in grado di distinguere il reale dalla sua immagine», Aristotele sostiene che «in quanto produzione artificiale (*poiésis*) l'Arte si distingue radicalmente dalla natura, ma nello stesso tempo si iscrive in essa, la prolunga, la completa idealizzandola: l'arte in qualche modo, dà una forma ideale alla natura»¹⁸.

La filosofia romantica secoli più tardi riprenderà il punto di vista aristotelico sull'Arte, ascrivendo alla funzione mimetica un importante ruolo di mediazione spirituale: Hegel «cerca un'Arte che, attraverso la sua stessa materialità, possa rispondere a un autentico bisogno spirituale» e «se critica l'imitazione è perché, al contrario, vuole difendere l'idea di un'Arte che realizza l'accordo del sensibile e dell'intellegibile: l'essenza della Bellezza risiede nella manifestazione sensibile dell'idea. [...] L'Arte coglie la verità contenuta nelle apparenze per dotarla di una realtà più alta creata dallo spirito stesso»¹⁹.

Nonostante tali autorevoli sostegni, la concezione mimetica dell'Arte cova in sé troppe insanabili ed inaccettabili contraddizioni. In primo luogo l'imitazione presuppone sempre una tecnica di riproduzione che, in quanto tecnica e ri-produzione di

¹⁶ P. Sauvanet, *Elementi di estetica*, cit., p. 34.

¹⁷ *Ibidem* p. 37.

¹⁸ *Ibidem* p. 41 e 42.

¹⁹ *Ibidem* p. 44.

per se stessa è un artificio. In secondo luogo «per imitare occorre eliminare... la *mimesis* non copia mai che una sola faccia, un aspetto, una piccola parte dell'oggetto, sperando che l'occhio dell'artista farà la scelta giusta, e che l'occhio dello spettatore restituirà mentalmente l'insieme»²⁰, così la pittura non potrà mai rendere il reale nella sua completezza, dovendo sempre giocoforza riprodurlo a prescindere dal suo divenire: la pittura non può che escludere il tempo, o cercare di renderlo con un artificio.

Last but not least «non ci sono occhi innocenti, non esiste uno sguardo naturale. Ogni sguardo è sempre già plasmato da una cultura e da una civilizzazione»²¹, ossia ogni prodotto scientifico, filosofico, artistico e culturale in genere, per quanto a partire da un punto di vista allargato, “oggettivo” e condivisibile è sempre un'interpretazione, un punto di vista rispetto al quale occorre tener conto e delle condizioni di chi lo esprime e del contesto storico e sociale che gli appartiene.

Per tutto contro, pensare allo sguardo dell'Arte non come a una riproduzione ma a un'interpretazione, per quanto soggettiva, antimimetica ed astratta, non vuol dire rinunciare a confrontarsi con gli stimoli della realtà che percepiamo attorno a noi, seppure questo confronto necessiti sempre di mediazioni culturali, poetiche e persino affettive, così come ci ricorda Kandinsky: «Se però cominciassimo oggi a sciogliere il nodo che ci lega alla natura, e ci accontentassimo dell'accordo di colori puri e forme autonome, creeremmo solo delle decorazioni geometriche, paragonabili, grossomodo, a una cravatta o a un tappeto»²². Tale nodo non può però trasformarsi in un vincolo soffocante, l'obbligo, rimanendo sulla Pittura, di limitarsi a riprodurre la realtà visibile, restituendola fedelmente nelle sue forme e colori: «occorre capire che, nella sua stessa finalità, l'Arte non copia, non riproduce, ma apre, rivela, cambia lo sguardo, ci insegna a vedere. Vedere, potrebbe intendersi anche come sen-

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem*

²² W.Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it. SE, Milano 1989, p. 77.

tire, capire, cioè rendere visibile nel senso mentale del termine: dare un senso»²³, in altre parole «molto più che un'imitazione o una raffigurazione, l'Arte [la Pittura] autentica sarà dunque una trasfigurazione del reale, fino a creare un intero mondo»²⁴.

5.5 Arte e forma

Arte come «trasfigurazione del reale, fino a creare un intero mondo» è già un modo di porre le cose che mette nella giusta strada dal momento che “trasfigurare” e “creare” obbligano a prendere in considerazione la nozione di «formare» e quindi di «forma». Non a caso le contraddizioni insite nella concezione mimetica dell'Arte si possono spiegare anche sulla base di due diverse accezioni di tale concetto, entrambe provenienti «dal confluire in uno stesso termine di due nozioni le quali erano per gli antichi Greci semanticamente ben distinte. L'*eîdos* (in latino *species*), la forma intelligibile, era pensata come alcunché di diverso dalla *morphé*, (in latino *forma*), la forma sensibile»²⁵. Perniola prosegue facendo notare che questa doppia valenza del concetto di forma si riflette in un presupposto teorico di grande portata per l'estetica e la filosofia dell'Arte, a partire dalla *Critica del giudizio* di Kant

laddove egli distingue il *sublime* dal *bello*: mentre il *bello* implica una forma sensibile che è adeguata alle facoltà umane, sicché esso pare predisposto per la nostra capacità di giudizio, il *sublime* vero e proprio non può essere contenuto in nessuna forma sensibile, sicché esso piace non per la sua consonanza ma per la sua opposizione all'interesse dei sensi²⁶.

²³ P. Sauvanet, *Elementi di estetica*, cit., p. 51.

²⁴ *Ibidem* p. 54.

²⁵ M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, cit., p. 48.

²⁶ *Ibidem*, corsivi nostri.

Cosa dovrebbe dunque imitare l'Arte? La forma "intelligibile", un qualcosa che appartiene all'astrazione, all'idealità e che obbliga l'artista ad un trascendimento dall'esperienza sensibile, oppure la forma "sensibile" moltiplicando ed amplificando ciò che i sensi percepiscono ed esaltandone al contempo il carattere di immanenza?

Inoltre, prosegue sempre Perniola, «oltre alle due nozioni di forma cui abbiamo fatto riferimento, ce ne sono almeno altre quattro che interferiscono in questa problematica»²⁷. Possiamo così riassumerle: (a) una concezione di forma come schema, ossia un'organizzazione rigidamente stabilita a priori che si applica tanto ad elementi (composizione) che ad azioni (ritualizzazione); (b) una concezione di forma come "esito di un processo creativo", nel senso di materia che prende «forma»; (c) una concezione di forma come *Gestalt*, cioè come schema innato che consente di organizzare la percezione²⁸; (d) una concezione di forma come principio *a priori* che condiziona la conoscenza (la *Form* di Kant).

Le diverse accezioni del concetto di forma, in particolare l'opposizione di *eidos* a *morphé*, sono confluite in una tensione dialettica latente da sempre nel pensiero filosofico dell'Arte, o quantomeno per tutto il ventesimo secolo. Così Heinrich Wölfflin²⁹ vede nel Classicismo e nel Barocco non tanto due distinte epoche artistiche quanto due categorie estetiche contrapposte «caratterizzate da orientamenti formali, culturali e concettuali in assoluto contrasto tra loro: mentre il primo è legato al rispetto delle norme e della simmetria, il secondo è animato dalla ricerca dell'eccezionale e dell'insolito», e se il primo è animato dalla ricerca di una forma perfetta, «il barocco costituisce il tentativo di andare al di là della forma: esso segna il dissolvimento della forma attuato con piena consapevolezza...

²⁷ *Ibidem*, p. 49.

²⁸ Vedi § 4.2.

²⁹ Vedi H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, trad. it. Vallecchi, Firenze, 1928 (rist. 1988), quindi *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. it. Neri Pozza, Vicenza, 1999.

il barocco cerca di riprodurre attraverso mezzi artistici l'effetto del sublime»³⁰.

Alois Riegl affronta invece queste tematiche da una diversa prospettiva. Più che un'opposizione tra forma intelligibile e forma sensibile per Riegl la ricerca di una forma ideale sorge dal desiderio di un "completamento", dal rendersi conto, imitando-la, che la natura in sé non è perfetta: «l'uomo scorge nella natura la caducità, la casualità, l'imperfezione ed è perciò portato a sostituirla con qualcosa di eterno, di perfetto, di inalterabile»³¹.

Henri Focillon³² dal canto suo ribadisce la centralità della nozione di *schema* nel definire il concetto di forma e, conseguentemente, cerca di conferire uno statuto autonomo all'Arte, elaborando un parallelo con

la nozione di *forma* sul modello del rito religioso e dell'azione giuridica: è la forma, cioè l'esecuzione esteriore di atti convenienti e prestabiliti a conferire effettualità alla cerimonia religiosa e alla procedura giuridica: ciò che conta non è tanto il contenuto soggettivo delle azioni, quanto la loro forma, la quale non ha bisogno di un «senso» aggiunto da chi la realizza, perché ha già in se stessa un «senso» implicito³³

Wolfflin, Riegl e Focillon, anche se esprimono punti di vista di grande rilievo non rappresentano che tre indirizzi di un pensiero estremamente complesso ed elaborato, un dibattito sulla forma dell'Arte che obbligherebbe a prendere in considerazione una lista di autorevoli pensatori, filosofi e critici d'Arte, assai più ricca ed esauriente³⁴, ma qui ci si è voluti limitare soltanto a dare un'idea, un esempio, della vastità della questione.

³⁰ M.Perniola, *L'estetica del Novecento*, cit., p. 50.

³¹ *Ibidem*, p. 53.

³² Vedi H.Focillon, *Vita della forme*, trad. it. Einaudi, Torino, 1972 (rist.2002).

³³ M.Perniola, *L'estetica del Novecento*, cit., p. 64.

³⁴ Ne sono stati coinvolti autori del calibro di Erwin Panofsky, Wilhelm Worringer e Rudolf Arnheim.

D'altronde ciò che ne deve essere colto è il progressivo prevalere nel pensiero filosofico sull'Arte di una concezione della forma come idealità, astrazione, piuttosto che come sensibilità, imitazione: oggi il concetto di forma nell'Arte è universalmente assimilato ad un fatto eminentemente ideale, creativo, sia che nella «forma» si veda un processo di trasformazione (progressiva o radicale) della realtà sensibile, sia che la si intenda *ab origine* come una costruzione astratta. Su un piano di pura «idealità della forma», al di là di ciò che Wolfflin poteva sottintendere, non c'è una distinzione effettiva da un lato tra una forma che tende al proprio completamento ideale attraverso la determinazione di simmetrie, proiezioni, proporzioni, e d'altro lato tra una forma che trascende se stessa nell'infinito, nell'incompiuto, nell'involuto, nel sottinteso.

Se poi consideriamo questa «forma ideale» nella sua più estesa accezione teorica, la «struttura», riprendendo le giuste posizioni dei “metodologici”³⁵ essa non è «qualcosa di positivamente riscontrabile nella realtà, ma piuttosto il modo in cui guardiamo, studiamo, osserviamo la realtà», in altre parole ne possiamo sottolineare il significato eminentemente dinamico e relazionale³⁶. Sotto questo profilo le «forme dell'Arte» diventano significative solo all'interno di una *relazione artistica*, cioè di una relazione in virtù della quale in qualcosa già oggetto di apprezzamento estetico si possono ravvisare quei caratteri che ne conferiscano il valore di oggetto d'Arte.

5.6 La relazione artistica

Per cominciare il primo, fondamentale attributo della relazione artistica sta nel fatto che nelle forme di un oggetto

³⁵ Gli appartenenti alla corrente “metodologica” dello strutturalismo; si sono citati Eco e Piaget; vedi § 3.2.

³⁶ D'altronde qualcuno dovrebbe altrimenti spiegarci il significato, ad esempio, di Scienza, Arte e Cultura travalicandone la relazione ai quei soggetti, gli esseri umani, che Scienza, Arte e Cultura producono e fruiscono.

artistico si deve poter presupporre un'*intenzione estetica*, ossia il fatto che quell'oggetto sia stato prodotto da qualcuno con il fine di un suo apprezzamento estetico:

L'attenzione specifica che conferisce lo statuto di un'opera d'Arte consiste propriamente nell'*attribuzione* di una intenzione estetica al produttore dell'oggetto: allo stesso modo in cui un oggetto è *per me* un oggetto estetico *quando* entro con esso in una relazione di tipo estetico, è *per me* un'opera d'Arte *quando*, a torto o a ragione, riferisco questa relazione a un'intenzione autoriale³⁷.

«L'intenzione autoriale» quale attributo necessario per l'instaurarsi di una relazione artistica è ancor oggi argomento di ampio dibattito. Per comprendere la natura di questo dibattito, si prendano in considerazione, per esempio, un relitto ligneo “lavorato” dal mare o un pezzo di calcare che affiora da uno scavo, le cui forme verosimilmente sembrano imitare qualcosa³⁸ o sembrano riconducibili a un qualcosa noto per essere un oggetto d'Arte: sono essi stessi oggetti d'Arte? Se, per assurdo, fossero tali da essere indistinguibili dalle opere di un noto artista tanto che nessuno potesse mai metterne in dubbio l'autenticità, si possono considerare opere di quell'artista³⁹?

Le posizioni a questo riguardo sono sostanzialmente tre. La prima: ciò che conta è l'«oggetto artistico», non importa il modo con cui si è giunti alla sua realizzazione, sia esso opera della natura o della mano dell'uomo non fa differenza. La seconda: «oggetto artistico» è ciò che un artista decide di definire tale. Se un artista trova in un sasso o in un pezzo di legno una «forma» in cui egli ravvisa un veicolo idoneo ad esprimere dei contenuti di pensiero, quest'oggetto, per il resto del tutto “casuale”, può

³⁷ G.Genette, *L'opera dell'arte*, vol. II. *La relazione estetica*, cit., p. 162.

³⁸ Paradossalmente è verissimo: imitano alla perfezione “se stessi”.

³⁹ Si rammenti la celebre *gaffe* delle teste di Modigliani fatte col Black&Deker e ripescate durante gli scavi nel fosso reale di Livorno.

essere assunto *ipso facto* ad opera d'Arte⁴⁰. La terza: l'«oggetto artistico» è sì qualcosa di oggettivo, valutabile indipendentemente dalla “storia” della sua realizzazione, ma è sempre anche il veicolo di contenuti di pensiero dell'artista che lo ha prodotto con una certa tecnica. In sintesi ogni oggetto artistico come tale implica e premette l'opera e il pensiero di un artista, “il progetto” che in esso si riflette.

La prima ipotesi è condivisa da coloro che, ad esempio, ritengono un fossile una scultura, o un anonimo aggregato di suoni comunque un fatto musicale. Quest'ipotesi minimizza o addirittura esclude il ruolo dell'artista e della sua poetica, schiacciando in sostanza la relazione artistica su una generica relazione estetica. È innegabile che le forme della natura abbiano in sé i canoni della bellezza, per cui possono funzionare perfettamente da oggetti estetici, anche nella loro capacità di corrispondere ed evocare gli schemi affettivi da cui scaturisce l'apprezzamento estetico e il senso del bello, ma l'Arte è qualcosa per cui un uomo parla ad altri uomini, cominciando da se stesso. In altre parole la natura in sé è non-espressiva, o meglio esprime se stessa, le sue leggi, i suoi principi, ma certamente non si può definire veicolo di contenuti di pensiero, quantomeno nel senso universalmente attribuito a questo termine.

La seconda ipotesi «annulla» l'oggetto estetico, la sua necessità “oggettuale” all'interno della relazione estetica, ribaltando la dialettica soggetto-oggetto sull'opera dell'autore nel suo complesso quando non sull'operare stesso dell'artista (ad esempio l'Arte concettuale⁴¹). La relazione artistica si costituirebbe

⁴⁰ Ve ne sarebbe anche una quarta: «oggetto artistico», è tutto ciò che «il mondo dell'Arte» assume come tale. Questa posizione, sostenuta ad esempio da Arthur Danto e George Dickie, più che l'estetica in senso stretto a nostro giudizio riguarda la relazione fra Arte e società, pertanto se ne darà cenno al § 5.9.

⁴¹ Marcel Duchamp nel 1917 espose un orinatoio, intitolandolo “fountain”. Non che egli avesse visto in quell'oggetto forme degne di assurgere ad opera d'Arte, ma l'“artisticità” del fatto risiedeva proprio nell'idea stessa di esporre un comune orinatoio. L'artisticità in questo caso sta nel “concetto” di esporre, dunque “arte concettuale”.

dunque non fra un oggetto estetico e un soggetto valutante, ma fra il soggetto valutante e la «poetica» dell'autore. Questa posizione implica che la conoscenza del pensiero dell'artista e dei suoi contesti non sia un completamento della relazione estetica, ma addirittura si sostituisca ad essa: non si comprende però come la relazione fra un soggetto e una poetica possa essere altrettanto efficace nel determinare l'apprezzamento estetico, priva di alcun riferimento diretto agli schemi psicoemotivi che muovono la risposta affettiva⁴².

La terza ipotesi è quella che ci sembra meglio concorra a definire un'area dell'esperienza umana nei termini di Arte. Da un lato salvaguarda la relazione estetica, l'indipendenza dell'apprezzamento estetico e del giudizio di artisticità che sono riferiti all'opera d'Arte in sé, nella sua "oggettualità", ma dall'altro considera che detta opera è conseguente a una specifica poetica, ossia è veicolo di contenuti di pensiero dell'artista che l'ha prodotta. La reciproca indipendenza del piano valutativo (estetico) e del piano produttivo (poetico) colloca l'opera d'Arte su un piano di totale autonomia, (quel «livello neutro» prospettato da Molino⁴³) rispetto al quale è possibile, simultaneamente ma indipendentemente, e viverne l'esperienza estetica e assimilarne l'orizzonte di comprensione, cioè ricondurre la cognizione dell'opera d'Arte ad un fatto in sé determinato nel quale si riflettono con interezza il pensiero, la cultura, l'affettività di un artista e i suoi contesti.

Su questa base potremmo allora ipotizzare *la relazione artistica nei termini di una relazione dialettica che si innesca su*

⁴² Forse si può ipotizzare che ciò avvenga sulla base di una mediazione culturale. Il richiamo agli apprezzamenti estetici conseguenti le relazioni estetiche con le singole opere dell'autore potrebbe comportare che il soggetto interpretante attraverso una progressiva astrazione concettuale e generalizzazione sia giunto a rappresentarsi un'«opera tipo» che potrebbe genericamente indicare lo «stile» dell'autore e rispetto alla quale il soggetto stesso potrebbe instaurare una relazione estetica esitante in un apprezzamento. Mi sembra però una forzatura in senso troppo intellettualistico della relazione artistica.

⁴³ Vedi § 3.3.

un meccanismo affettivo-cognitivo a retroazione: la relazione artistica in primo luogo prenderebbe inizio dalla relazione estetica, dall'apprezzamento di una «forma» o meglio di una «struttura» che riflette gli schemi del nostro universo affettivo. In seconda istanza la relazione estetica implicherebbe un interesse conoscitivo che spinge ad allargare il nostro orizzonte di comprensione rispetto all'opera d'Arte valutata. Tale allargamento può essere interpretato attraverso lo schema assimilazione-accomodamento: da un lato l'opera d'Arte “entra” nei nostri vissuti personali, nel nostro universo culturale ed affettivo, modificandolo in senso positivo, accrescitivo. Di converso il nostro universo culturale ed affettivo si riversa sull'opera d'Arte amplificandone, per noi, le valenze, la significatività, l'importanza. Questo accresciuto valore dell'opera d'Arte, che in un certo senso la trasforma ricollocandola su un livello di attenzione più alto, consente una nuova esperienza estetica, una nuova relazione tra l'oggetto estetico ora arricchito delle valenze che vi abbiamo attribuito ed il soggetto valutante la cui disponibilità intellettuale ed affettiva è stata arricchita dalla precedente esperienza. Ciò porta ad un nuovo allargamento dell'orizzonte di comprensione con rinnovati e più estesi fattori di assimilazione ed accomodamento, premessa di un'ulteriore e più ricca esperienza estetica, e così via⁴⁴. Ad un certo livello il dispositivo a retroazione si stabilizza, ed il senso di soddisfazione e di gratificazione che il soggetto ne ricava si traduce in *apprezzamento artistico*, cioè in apprezzamento estetico congiunto al riconoscimento di *valore artistico*.

5.7 Il valore artistico

Non tutte le opere d'Arte provocano la stessa soddisfazione, e conseguentemente non a tutte le opere d'Arte siamo

⁴⁴ Il tempo nel quale avvengono questi progressivi livelli di profondità ed amplificazione dell'esperienza estetica e di contestuale allargamento degli orizzonti di comprensione è di solito così rapido da essere impercettibile.

disposti a riconoscere il medesimo *valore artistico*. Quali sono gli elementi “oggettivi” caratterizzanti il valore artistico, cioè quegli elementi che, a prescindere dalle disposizioni del soggetto, dalla sua cultura, dalla sua disponibilità a conoscere, fanno della relazione artistica un’esperienza profonda, condivisa, reiterabile, durevolmente gratificante e comunque tale per cui, tendenzialmente, si attribuisce all’oggetto artistico un carattere di eccellenza universale e perenne?

Anche qui non riteniamo possibile una risposta esaustiva in termini assoluti, una risposta cioè che contempra tutti i possibili fattori che nel passato come nel presente hanno concorso e concorrono alla formulazione di questo giudizio: se non altro la diversità delle culture e delle civiltà portano ad escludere o ad arricchire in parte di nuovi fattori ciò che determina il valore artistico delle opere.

Ciononostante non si può trascurare il fatto che, oltre la sopra citata «intenzione autoriale», *tre* elementi sono costantemente ricorrenti nel riconoscimento di valore artistico e di conseguenza si possono ritenere caratteri imprescindibili, anche se probabilmente non gli unici, dell’opera d’Arte: la *qualità della forma*, l’*autenticità del pensiero* e l’*efficacia del materiale*. È infatti pressoché impossibile reperire un giudizio artistico, una valutazione critica su un’opera d’Arte espressi con competenza ed obbiettività che non tengano conto *almeno* di questi tre fattori.

Pur lungi dall’essere completa, un’illustrazione appena esauriente del significato rispettivo di «qualità della forma», «autenticità di pensiero» ed «efficacia del materiale» ne richiederebbe una trattazione assai ampia e approfondita, non solo per la natura stessa dei soggetti, ma anche nel loro riferirsi alle singole Arti. Infatti in questi tre caratteri si articola in buona parte il concetto stesso di «composizione», cioè costruzione attraverso l’aggregazione di elementi di varia complessità di un oggetto estetico espressivo di valori artistici. Da qui dunque si dovrebbe cominciare a trattare di «composizione musicale», «composizione letteraria», «composizione architettonica», «delle

Arti plastiche», «del Cinema», ecc. ragion per cui dobbiamo limitarci ad illustrare per estrema sintesi solo i tratti essenziali di ognuno di questi tre fattori.

Il primo fattore, la qualità della forma, si può mettere in relazione col livello di «organicità» della struttura dell'oggetto artistico. Si è già detto⁴⁵ che una struttura è «un tutto formato di elementi solidali, tale che ciascuno dipenda dagli altri e non possa essere quello che è se non in virtù della sua relazione con gli altri», cioè nell'economia della struttura ciascun elemento assume un ben determinato ruolo e un preciso nesso, una specifica relazione con gli altri elementi. Il livello di integrazione di una buona struttura, di una «buona forma», è tale per cui la struttura rimane riconoscibile in ogni sua trasformazione e nel suo insieme può essere interpretata anche come un *processo* che si dispiega nello spazio (Architettura, Arti plastiche, ecc.) o nel tempo (Musica, Cinema, Drammaturgia, ecc.). È il dispiegarsi di questo processo che consente la proiezione della struttura, della «forma», sulla personalità del soggetto consentendo l'evocazione degli schemi psicoemotivi responsabili della risposta affettiva che induce apprezzamento estetico. Se la struttura è disorganica, frammentata, disequilibrata⁴⁶, se uno o più elementi vi compaiono come veri e propri corpi estranei, inutili e rigettati dalla struttura nel suo complesso, non vi è qualità della forma, e la sgradevole sensazione che ne deriva ne impedisce l'attribuzione di valore artistico.

Il secondo fattore, l'autenticità di pensiero, dipende dalle «idee» che si vogliono esprimere. Si è già anticipato che la natura di queste idee è grossomodo in relazione con quello stato d'animo «ineffabile» che Carus⁴⁷ aveva intuito essere l'oggetto

⁴⁵ Vedi § 3.2.

⁴⁶ Attenzione: la frammentazione, il disequilibrio, la disorganicità possono essere elementi opportunamente integrati in una struttura senza che per questo la struttura nel suo complesso ne risulti disorganica e disequilibrata. Il sistema di relazioni funziona nella sua totalità e non dipende che in parte dalle caratteristiche specifiche dei singoli elementi.

⁴⁷ Vedi § 4.1.

della pittura di paesaggio: infondo anche il senso comune, non a torto, ritiene che la Musica, la Poesia e l'Arte nel suo complesso esprimano "cose che non si possono dire a parole". Come ricordava Jung, l'artista ha ereditato dallo sciamano e dal sacerdote la «funzione originaria di mediazione inconscio/coscienza attraverso la produzione e l'interpretazione di simboli e miti», simboli e miti che, per Jung, provengono da un'eredità ancestrale condivisa da una collettività (inconscio collettivo) della quale costituiscono gli «archetipi». Gli archetipi dunque sono al fondamento dell'universo simbolico di un'intera cultura, ragion per cui più ancora dei «complessi» (i prodotti dell'inconscio individuale) devono presentare una spiccata natura «formale», in quanto da un lato possono adattarsi alla diversità con cui il singolo individuo (coi propri personali vissuti) li interpreta, dall'altro sono riconosciuti da ogni membro della collettività come parte di un patrimonio comune e condiviso⁴⁸. Se dunque, come sostiene la Langer, l'interpretazione del simbolo dipende più dalla sua «forma» che dal legame col suo referente, su questa base gli archetipi potrebbero essere anche intesi, sul piano «formale», come «modelli» di forme simboliche, ossia in un certo senso «simboli di simboli», metafore essenziali e stilizzate i cui referenti non sono «fatti del mondo», ma simboli. Di conseguenza il «complesso autonomo» di cui ci parla Jung quale contenuto di pensiero che determina l'impulso creativo potrebbe dunque consistere nel produrre idealmente, per astrazione, un *modello di rappresentazione mentale*, una sorta di «ipermetafora» in cui il legame fra simbolo e referente fa riferimento direttamente all'universo degli archetipi esaltandone la natura ancestrale e condivisa. Allora se nella connotazione in genere la «produzione di senso» stabilisce una catena di relazioni mediate⁴⁹ (oggetto/simbolo, simbolo/immagine, immagine/connotazione), nell'impulso creativo tale

⁴⁸ Che, nella sua massima estensione, per Jung comprende l'intero genere umano.

⁴⁹ Vedi § 2.4.

catena da un lato implica un più diretto coinvolgimento delle base archetipica per cui, come detto, il pensiero dell'Arte si pone quale mediazione fra inconscio collettivo e coscienza culturale, dall'altro questa catena innesca un dispositivo a retroazione per cui un certo connotato, per quanto su un piano eminentemente «formale», diventa esso stesso il primo referente di una nuova catena di mediazioni: connotazione/ipermetafora, ipermetafora/rappresentazione mentale (modello), rappresentazione mentale/complesso archetipico. È lecito a questo punto ipotizzare che i contenuti di pensiero dell'Arte siano indirizzati a mettere in moto le risposte affettive in base all'evocazione di schemi piscoemotivi «archetipici» ampiamente condivisi, quegli schemi cioè che fanno diretto riferimento agli archetipi della collettività e che si riflettono con diverse sfumature nei «complessi» individuali di ciascuno dei suoi membri. Dal momento però che lo sviluppo di questi complessi procede attraverso l'assimilazione-accomodamento, le esperienze personali, i vissuti privati dell'individuo ne mascherano, più o meno parzialmente, la natura collettiva e condivisa: è per questo motivo che quando una forma archetipica induce una risposta affettiva essa non potrà non denotare differenze, anche rimarchevoli, da soggetto a soggetto. Rimane comunque una «comunanza affettiva», un qualcosa che gli individui (di solito) non riescono a «spiegare a parole», ma che invece spiega come mai la collettività nel suo complesso ve ne ravvisi un valore assoluto: l'Arte, il mito, il rito, «funzionano» su questa base, anche se naturalmente con strategie autonome e solo in parte sovrapponibili.

La verità e l'autonomia culturale del pensiero creativo dell'Arte stanno dunque nella capacità di isolare, stilizzare e produrre in astratto forme archetipiche in grado di evocare schemi piscoemotivi oggetto di ampia comunanza affettiva, e questo pensiero è *autentico* in quanto l'impulso creativo è dettato da un'intima, personale necessità, poiché l'artista è “uomo che si rivolge ad altri uomini”, ed *originale*, dal momento che non può nascere dall'imitazione, dal cercare di riprodurre qualcosa

che non appartiene a quell'*hic et nunc*⁵⁰ che dell'impulso creativo è la motivazione stessa⁵¹.

Chi imita, chi copia, per lo più si limita a cogliere gli aspetti superficiali, i caratteri immediatamente percepibili di un oggetto, di uno stile o di un'opera d'Arte (altrui) e al massimo cerca di riprodurli in uno sterile tentativo di ricomporne, nel senso di riassortirne, i dettagli. L'inautenticità, l'"automatismo" sono patenti, e traspaiono sempre con evidenza: chi copia non pensa; muove le mani, dispiega il mestiere, ma il pensiero tace: tutto ciò produce nell'oggetto (d'Arte?) "inautentico" una fastidiosa patina di falsità, di ipocrisia, di grigiore intellettuale, che impediscono di percepirne un qualsiasi valore artistico (che difatti non c'è).

Il terzo fattore, l'efficacia del materiale, è direttamente collegato alla "padronanza del mestiere", al possesso di una tecnica collaudata che permette all'artista di realizzare nel concreto esattamente ciò che egli immagina.

Il primo livello di questa padronanza, e che ne è al contempo il necessario presupposto, consiste nella capacità di coniugare istintivamente qualità della forma e autenticità di pensiero, cioè nel fatto che, quando l'artista ha raggiunto una certa maturità, l'«impulso creativo» in lui prende automaticamente una data «forma», ossia in altre parole la «traslazione» dei contenuti di pensiero in una «buona forma» (una buona struttura) è per

⁵⁰ Naturalmente nessuno si azzarda a cercare di spiegare perché in un certo momento e in una certa circostanza un artista produca un'opera d'Arte e proprio quella. Né le motivazioni di carattere sociale (commissioni, bisogno di denaro, impegni di varia natura) o altre necessità hanno mai avuto nulla a che fare con l'artisticità e il valore dell'opera d'Arte.

⁵¹ Anche qui occorre precisare. Imitare uno stile non sempre vuol dire copiare. Può anche voler dire aderire ad un movimento artistico che ha una sua ideologia e un suo linguaggio, ossia un certo modo di trattare il materiale e che gli conferisce dei caratteri specifici e ben individuabili: realismo, cubismo, futurismo, ecc. In tale contesto il fatto che un artista aderisca al quel movimento vuol dire che egli ne fa suoi i tratti caratteristici e ne esprime una personale interpretazione, ragion per cui le differenze di stile fra i diversi autori risaltano con assoluta evidenza.

lui un passaggio immediato ed in un certo senso automatico: questo passaggio porta ad “immaginare” l’opera d’Arte e a prevederne i caratteri e la struttura nel complesso. A questa fase “immaginativa” deve necessariamente seguire una «traduzione», una capacità di pensare la struttura immaginata in termini di linguaggio artistico definito: un musicista la penserà come idea tematica, sviluppo polifonico, colore strumentale..., un poeta come realtà metrica, metafora⁵², allegoria..., un pittore come disegno, impasto cromatico, chiaroscuro..., così dicendo.

Quanto più efficace ed organica è la corresponsione tra «impulso creativo», «struttura immaginata» e «organizzazione del materiale espressivo» (linguaggio) tanto più compiuto e valutabile risulterà l’oggetto artistico: il genio, la “straordinarietà” del grande artista, sta proprio nella capacità di coniugare al massimo livello questi tre fattori, e da questa capacità dipende l’eccezionale valore artistico delle sue opere.

5.8 Opera d’Arte, mercato e società

Preso atto dei fattori «oggettivi» (oggettuali) che concorrono all’attribuzione di valore artistico alle opere, occorre tenere conto, come non ci stancheremo mai di ripetere, che nella relazione artistica entrano anche le qualità e i caratteri del soggetto valutante: la sua cultura, la sua sensibilità, la sua disponibilità a conoscere, i suoi contesti di appartenenza. Se ci si colloca in una prospettiva di recettività sociale allargata questi elementi sono tutt’altro che trascurabili: non è difficile immaginare “l’imbarazzo”, almeno così si racconta, con cui i buoni paesani di Auvers-sur-Oise accoglievano quelle “strampalate” pitture che Van Gogh donava loro per affetto o per ricambiarne le gentilezze.

L’impatto fra Arte, individuo e società implica dunque fattori che, pur estranei ad una relazione estetica ed un giudizio di

⁵² Qui in senso strettamente linguistico di immagine mentale che si cela dietro certe parole.

valore come sopra descritti, molto frequentemente condizionano il “destino delle opere” e, di conseguenza, la vita degli artisti.

Spesso un ampio consenso sociale, il cosiddetto tributo delle masse, comporta il raggiungimento della notorietà, ma l'essere riconosciuto da tanti non obbligatoriamente si pone sullo stesso piano di un giudizio di valore artistico autentico, anche se in via di principio non lo esclude⁵³. È comunque un dato di fatto che se molti, indipendentemente dalle loro qualità individuali e disposizioni soggettive, possono apprezzare un oggetto che essi ritengono artistico, il più delle volte ciò implica che i caratteri «artistici» dell'oggetto in questione debbano essere marcatamente evidenti, meglio ancora se di una semplicità lampante, tali comunque da poter essere facilmente identificati ed assimilati anche dalla moltitudine di coloro che non hanno nessuna particolare disposizione, né spiccata sensibilità ed educazione all'Arte: un soggetto “banale” espresso in modo assolutamente “convenzionale” può, e sottolinea può, essere accolto dalle masse e ottenere grande popolarità, ma “banalità” e “convenzionalità”, anche nel significato stesso dei termini, sono l'esatto contrario di “eccellenza” e “originalità”, che, come s'è detto, rappresentano i massimi attributi del valore artistico. D'altro canto non si può ammettere neppure l'opposto, la pretesa cioè che il valore artistico in sé stia nell'esprimere contenuti di pensiero pressoché inafferrabili con un linguaggio assolutamente incomprensibile: quest'Arte muta, questi oggetti estetici “celibi” sono altrettanto artisticamente insignificanti che le cose banali e convenzionali.

Dunque il valore artistico se da un lato non è svalutabile “alla portata di tutti”, dall'altro deve poter essere sempre chiaramente ed oggettivamente focalizzabile e le Istituzioni avrebbero il compito, in genere disatteso, di fornire a chiunque quegli stimoli e quegli strumenti che consentano loro di riconoscere ed apprezzare il valore artistico delle opere, di viverne nel modo più

⁵³ Ossia non è vero neppure il contrario, che una cosa apprezzata da molti pregiudizialmente è senza valore.

corretto e completo l'esperienza: l'assimilazione dell'Arte, che è al contempo esperienza affettiva ed intellettuale, è un completamento fondamentale della persona, del cittadino, e incide in modo determinante sulla qualità della vita; privare qualcuno di questo diritto è condannarlo ad un'esistenza più povera e grigia, negandogli il legittimo possesso di un patrimonio immenso che si è costituito nei millenni a vantaggio di tutta l'umanità.

Se nei secoli passati la segregazione sociale riservava il privilegio dell'Arte ad una *élite*, oggi la caduta delle barriere sociali invece che allargare questo privilegio sembra volerne progressivamente demolire i connotati. Dalla fine del XIX secolo, lungo tutto il XX fino ai nostri giorni, si è infatti potuto assistere al dilagare di un fenomeno perverso, nient'affatto innocente ma sapientemente architettato, gestito e promosso da imprese commerciali che in alcuni casi hanno oggi raggiunto dimensioni planetarie (le multinazionali dell'Arte). Partendo da un misconoscimento di ciò che nei secoli ha distinto il *fabbricare* dell'artigiano dal *creare* dell'artista per cui, per dirla con Paul Valéry, «vi sono opere che *sono create per il loro pubblico* (di cui soddisfano l'aspettativa e che sono così quasi determinate dalla conoscenza di quest'ultimo) e opere che, al contrario, *tendono a creare il loro pubblico*»⁵⁴, da un lato ci si è orientati verso una *artigianalizzazione dell'Arte*, trascurandone l'autenticità e l'originalità di pensiero, dall'altro verso una *sacralizzazione feticistica dell'oggetto d'Arte*, o presunto tale, esaltandone pressoché esclusivamente il valore di possesso.

Nel passato, la sostanziale differenza che separa l'artigiano dall'artista partiva infatti dalla constatazione che

l'artigiano è colui che applica regole preesistenti a una produzione in un quadro limitato; le costrizioni della produzione sono indiscutibilmente superiori alla libertà di creazione. Ora è l'inverso per l'artista, per il quale l'opera non può rispondere totalmente a un piano determinato; il progetto esiste, ma l'opera per definizione

⁵⁴ P. Valéry, *Oeuvres* vol. I, Paris, Gallimard, 1957, p. 1442, riportato in P. Sauvanet, *Elementi di estetica*, cit., p. 74.

non si fa che creandola. [...] Riassumendo, l'artigiano *fabbrica un oggetto*, l'artista *crea un'opera*. Lo si vede in particolare ogni volta che l'artista fa di tutto per non creare un oggetto commerciale: la consacrazione dell'immateriale nell'Arte contemporanea (dal concettuale alla *Land art*, e oltre) è anche una negazione dell'oggetto Arte, cosa che gli artigiano non possono ovviamente permettersi⁵⁵.

Al pari dell'artigiano il mercato dell'Arte, in quanto «mercato», non può assolutamente permettersi questa «negazione dell'oggetto», se non a patto di scomparire. Il problema è semmai il contrario, come cioè far acquisire lo statuto di opera d'Arte ad oggetti in sé più artigianali che artistici, prodotti in serie su vasta scala a fini di profitto per compiacere e soddisfare un certo «pubblico» (la clientela). Le strategie messe in atto da questo mercato si sono sostanzialmente orientate in tre direzioni. La prima con una vera e propria «investitura istituzionale dell'artista», la cui figura (spesso senza una reale giustificazione) in molti casi è oggi assunta di per se stessa a garanzia di un valore artistico altrimenti irriconoscibile:

«l'artista non sarà più colui che produce delle opera d'Arte, quanto colui che riesce a farsi riconoscere come artista». Al limite, la questione dell'artista oggi non è più quella dell'Arte, e nemmeno dell'opera, ma quella del *riconoscimento*. Oggi ad un artista – salvo eccezioni – produrre un'opera durevole interessa meno che essere immediatamente riconosciuto dal mercato fluttuante in una società effimera⁵⁶.

La seconda direzione ha visto ricollocare il significato artistico dell'opera in un contesto astratto, teorico, lontano da ogni concreto ed immediato riferimento all'oggetto, per cui «oggi si sa bene che un'opera non è tale che nel contesto della sua teoria: l'inflazione del discorso contemporaneo sull'opera finisce

⁵⁵ P. Sauvanet, *Elementi di estetica*, cit., p. 67.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 96

per far parte dell'opera stessa»⁵⁷. Il critico d'Arte, l'esperto sono così entrati a pieno titolo nella sfera della poetica: non sono più soltanto coloro che “spiegano”, che “allargano l'orizzonte di comprensione”, ma addirittura sono essi che stabiliscono il senso delle opere, donando loro i significati e assumendosi persino la prerogativa di attribuire “valore artistico” ad oggetti che al limite potrebbero anche essere ritenuti inutilizzabili:

tale è per esempio il punto di partenza dell'estetica di Arthur Danto: può darsi che nessuna differenza materiale permetta di distinguere un'opera d'Arte da una cosa reale; non si può ridurre un'opera d'Arte alla sua materialità. [...] I *ready-mades*⁵⁸... esibiscono l'essenza interpretativa dell'Arte, costringendoci a cercare la differenza interna rispetto agli oggetti reali. Queste “opere” pongono la questione filosofica dell'essenza dell'Arte a partire dall'interno dell'Arte e provocano la necessità dell'interpretazione. L'interpretazione non si aggiunge all'opera, essa la costituisce in quanto opera d'Arte, nella storia⁵⁹.

La terza via è il rovesciamento del tradizionale rapporto che da sempre lega valore artistico e valore venale delle opere: nel passato il primo precedeva il secondo, oggi accade l'inverso. La popolarità, il successo commerciale, la resa in termini di profitto sono oggi i fattori prioritari, essenziali per valutare l'importanza delle opere d'Arte. L'attribuzione di valore artistico che segue l'apprezzamento estetico e che si fonda sul riconoscimento di fattori artistici in quanto tali (originalità, forma, pensiero, qualità di elaborazione, ecc.) cade in secondo piano, si tende a trascurarne la necessità fino a respingerne la legittimità stessa, soprattutto se potenzialmente in grado di interferire sulle strategie del mercato. La volontà di questa esclusione, di questo tentativo di delegittimare l'estetica e la riflessione critica sull'Arte, trova suggello nelle cosiddette “teorie istituzionali dell'Arte” cui

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Fountain* di Marcel Duchamp è un *ready-made*, vedi nota 131 al § 5.6.

⁵⁹ *Ibidem*.

si è fatto cenno: qualsiasi cosa un'Istituzione decide di assumere come oggetto o fatto d'Arte è Arte. E così il “pezzo di legno lavorato dal mare”, preso addietro come esempio, diventa *ipso facto* un'opera d'Arte a patto che un'Istituzione lo dichiari tale, che un Museo o una Galleria lo esponga *come* opera d'Arte.

Per la verità nelle teorie esposte e sostenute da Arthur Danto, George Dickie ed altri la faccenda non è poi così «banale»⁶⁰, ma comunque sia, al di là delle reali intenzioni degli autori, esse ne legittimano seppur involontariamente uno scopo subdolo: una blindatura preventiva del giudizio di artisticità ove i valori estetici e di relazione artistica possono anche non essere presi affatto in considerazione.

Potendo contare su questa “certificazione a priori” il mercato dell'Arte ha potuto dispiegare progetti commerciali di grande portata, senza doversi per questo preoccupare dell'effettiva valutazione delle opere, del loro apprezzamento artistico, già dato per scontato dall'Istituzione.

La globalizzazione dei contesti socio-culturali e la mediatizzazione del quotidiano hanno ulteriormente spianato la strada a queste operazioni su vasta scala, contribuendo a riflettere un'immagine del mondo in cui stili di vita sempre più omogenei e conformati sembrano indirizzare l'apprezzamento esclusivamente ed incondizionatamente alla popolarità, alla notorietà, al successo economico, indipendentemente dalle qualità oggettive dei contesti, dei discorsi e delle opere.

Non più riconoscibile nel suo legittimo valore d'uso, l'opera d'Arte è dunque oggi enfatizzata come oggetto di possesso del quale si esaltano i connotati feticistici.

Walter Benjamin aveva visto nelle riproducibilità in serie un processo destinato ad avvicinare l'opera d'Arte alle masse, stabilendo un nuovo criterio di possesso che si instaura dopo

⁶⁰ Vedi ad esempio A.Danto, *La trasformazione del banale*, trad. it. Laterza, Bari, 2008, opera nella quale Danto sostiene che anche il banale può assumere dignità artistica, senza però mai sostenere l'inverso, ossia la possibilità di una “banalizzazione dell'Arte”.

la distruzione dell'«Aura», cioè dell'autorevolezza dell'opera d'Arte dovuta appunto alla sua unicità ed irripetibilità:

Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto; [...] la distruzione dell'aura è contrassegno di una percezione la cui *sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere* è cresciuta ad un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'eguaglianza di genere anche in ciò che è unico⁶¹.

Ma già pochi anni dopo Adorno metteva in guardia sulle ingenuità implicite in queste affermazioni:

La merce consta comunque di un valore di scambio e di un valore d'uso: ma il puro valore d'uso, cui i beni culturali devono nella società capitalistica conservare l'illusione, viene sostituito dal puro valore di scambio, che si assume ingannevolmente, proprio come tale, la funzione di valore d'uso. Lo specifico carattere feticistico della musica [dell'Arte] si istituisce proprio in questo *qui pro quo*⁶².

In altre parole e rimanendo alla Musica come esempio, i dischi si acquistano più perchè si gode del possesso di molti dischi che per il piacere di ascoltarli, di usarli; e nel far ciò

l'uomo sacrifica l'individualità, inserendosi nella regolarità di ciò che ha successo, e fa quel che tutti fanno per il fatto fondamentale che dovunque e in tutta la produzione standardizzata dei beni di consumo si offre all'individuo sempre la stessa cosa. Tuttavia la necessità che il mercato ha di occultare questa eguaglianza conduce alla manipolazione del gusto ed a quell'apparenza di

⁶¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1966 (rist.1991), pp. 23 e 25.

⁶² T. W. Adorno, *Dissonanze*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1959 (IIIa ed. 1979), p. 22.

individualità della cultura ufficiale che di necessità cresce con la liquidazione dell'individuo⁶³.

Se nei tempi passati gli uomini si parlavano attraverso gli oggetti di cui facevano un diverso uso, consumi nati quindi per distinguersi, nella società della «riproduzione in serie» si consuma per assomigliare non per distinguersi, e «questa socializzazione attraverso l'identità di consumo, questa produzione in serie di consumatori, questo rifiuto di quello che ieri era prova di esistenza»⁶⁴ si è ripercosso con un impatto devastante anche sul mondo dell'Arte.

Nella società contemporanea la velocità dello scambio appare irrecuperabile rispetto al tempo del godimento, al *sensu che l'uso dona al possesso*; ciò determina una progressiva quanto pericolosa accumulazione di merce stoccabile. Per evitare che una crescita illimitata dell'accumulo di beni di scambio inutilizzati giunga attraverso la saturazione all'arresto del mercato, oggi la merce scambiabile si è progressivamente trasformata in *diritto d'uso*, potenzialmente ma non necessariamente convertito in uso concreto, effettivo. Diritti di usare senza mai usare realmente, di cambiare all'infinito senza godere dell'oggetto, senza viverne la funzione, allontanano da noi gli oggetti stessi, che alla fine ci appaiono sempre più immateriali, evanescenti, virtuali.

Negli anni settanta e ottanta del secolo appena trascorso una diffusione sistematica, capillarmente pianificata e standardizzata dei mezzi di comunicazione di massa annunciava la *trasformazione della società dello scambio in società dell'accesso*, ove la tassa sul possesso dell'apparecchio radio e/o del televisore legittimavano e garantivano l'acquisizione di un diritto: all'informazione, alla cultura, allo spettacolo, perfino alla socializzazione (*talk show, serial e telenovelas*, surrogati di familiarità, da anni simulano un possibile rapporto sociale fra spettatore

⁶³ *Ibidem*, pp. 23-24.

⁶⁴ J. Attali, *Rumori, saggio sull'economia politica della musica*, trad. it. Mazzotta, Milano, 1977, p. 166.

e mezzo di comunicazione di massa). Centinaia e centinaia di ore accessibili nelle trasmissioni dei vari network radiofonici si stratificano ogni giorno senza che ciò crei accumulo di merce, potenziale pericolo di saturazione. Il fragore assordante della *disco music* non stop delle migliaia di radio private ha dunque stigmatizzato la trasformazione della Musica, del rito del suono, in un potenziale diritto d'accesso, spesso ingoduto anche perché ingodibile: tutto si riduce ad un rumore di fondo che progressivamente annulla differenze e distinzioni, negando di conseguenza ogni possibilità di decidere, scegliere, interpretare, capire.

Possiamo convenire con Attali che un rumore di fondo senza che l'uso ce ne faccia capire il senso annuncia il silenzio, la morte: può darsi che qualcun trovi poco elegante chiudere un saggio dedicato all'estetica e alla filosofia dell'Arte con queste non certo "ottimistiche" considerazioni, ma è proprio nel prendere atto di tale pericolosa e difficile situazione che ho trovato *e* lo stimolo *e* le motivazioni per buttar giù queste righe: l'inizio di una sincera riflessione (critica e auto-critica) estesa a tutti coloro che ritengono di poter affrontare con spirito libero, senza retorica e senza compromessi, il problema dell'Arte, del suo autentico significato e del ruolo che le compete nella nostra società.

Bibliografia generale

- AA.VV., *Dopo Jung*, Franco Angeli, Milano, 1980.
- Adorno T. W., *Dissonanze*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1959 (IIIa ed. 1979).
- Alleau R., *La scienza dei simboli*, trad.it Sansoni, Firenze, 1983.
- Anceschi L., *Progetto di una sistematica dell'arte*, Mursia, Milano, 1962.
- Attali J., *Rumori, saggio sull'economia politica della musica*, trad. it. Mazzotta, Milano, 1977
- Baumgarten A.G., *Aesthetica (1750-58)*, trad. it. Vita e Pensiero, Milano, 1992.
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1966 (rist.1991).
- Berlyne D.E., *Conflitto, attivazione e creatività*, trad. it. F.Angeli, Milano, 1971.
- Briosi S., *Simbolo*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- Carus C.G., *Lettere sulla pittura di paesaggio*, trad. it. Studio Tesi, Treviso, 1991.
- Cassirer E., *Filosofia della forme simboliche*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze, 1961 (rist.1996).
- Chateau D., *La question de la question de l'art*, Paris, Presses universitaires de Vincennes (Saint-Denis), 1994.

- D'Agostini F., *Breve storia della filosofia nel Novecento*, Einaudi, Torino, 1999.
- D'Agostini F., *Analitici e continentali*, Cortina, Milano, 1996.
- Danto A., *La trasformazione del banale*, trad. it. Laterza, Bari, 2008.
- Darley J., Glucksberg S., Kinchla R.A., *Psicologia*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1993.
- Delmas A., *Vie e centri nervosi*, introduzione alla neurologia, trad. it. UTET, Torino, 1971.
- Eco U., *La struttura assente*, IVa edizione, Bompiani, Milano, 1998.
- Ehrenzweig A., *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, trad. it. Astrolabio, Roma, 1977.
- Focillon H., *Vita della forme*, trad. it. Einaudi, Torino, 1972 (rist.2002).
- G. Ungaretti., *Vita d'un uomo*, Mondadori, Milano, 1969.
- Galimberti U. (a cura di), *Psicologia*, Garzanti, Milano, 1999.
- Genette G., *L'opera dell'arte*, vol. 2° La relazione estetica, trad. it. CLUEB, Bologna, 1998.
- Hegel W.F., *Estetica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1997.
- Imberty M., *Suoni, Emozioni, Significati*, trad. it. CLUEB, Bologna, 1986.
- Jung K.G., *L'uomo e i suoi simboli*, Trad. it. Cortina Editore, Milano, 1983 (1990).
- Jung K.G., *Il concetto di inconscio collettivo* (1936), in *Opere* vol. IX, trad. it. Boringhieri, Torino, 1980.
- Jung K.G., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934-54), in *Opere* vol. IX, trad. it. Boringhieri, Torino, 1980.
- Jung K.G., *Psicologia della dementia praecox* (1907), in *Opere* vol. III, trad. it. Boringhieri, Torino, 1971.
- Jung K.G., *Il contrasto tra Freud e Jung* (1929), in *Opere* vol. IV, trad. it. Boringhieri, Torino, 1973.

- Jung K.G., Kerenij K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. Boringhieri, Torino, 1972.
- Kandinsky W., *Lo spirituale nell'arte*, trad. it. SE, Milano 1989.
- Katz D., *Psicologia della forma*, trad. it. Boringhieri, Torino, 1992.
- Koffka K., *Principi di psicologia della forma*, trad. it. Boringhieri, Torino, nuova ed. 2006.
- Lamarque P., Olsen S.H. (eds), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford, Blackwell, 2004.
- Langer S.K., *Filosofia in una nuova chiave*, trad. it. Armando Editore, Roma, 1972.
- Maffei L., Fiorentini A., *Arte e Cervello*, Zanichelli, Bologna 2000.
- Mandelbaum M., *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts*, in *American Philosophical Quarterly* 2, n. 3 (luglio 1965).
- Molino J., *Fatto musicale e semiologia della musica*, trad. it. Eunomio 2/3-4, 1987.
- Moruzzi G., *Fisiologia della vita di relazione*, UTET Torino 1975.
- Paulus J., *La fonction symbolique et le langage*, Dessart, Bruxelles, 1964.
- Perniola M., *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1997.
- Piaget J., *La formazione del simbolo nel bambino*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze, 1972.
- Pierantoni R., *La trottola di Prometeo*, Laterza, Bari, 1996.
- Sartre J.P., *Che cos'è la letteratura?*, trad. it. Il Saggiatore, Milano, 1960.
- Sauvanet P., *Elementi di estetica*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 2004
- Valéry P., *Oeuvres* vol. I, Paris, Gallimard, 1957
- Weitz M., *The Role of Theory in Aesthetics*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15 (1956).
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, trad. it. Einaudi, Torino, 1964, Nuova edizione 1998.
- Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, trad. it. Einaudi, Torino, nuova edizione, 1999.

Wolfflin H., *Rinascimento e Barocco*, trad. it. Vallecchi, Firenze, 1928
(rist. 1988).

Wolfflin H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. it. Neri
Pozza, Vicenza, 1999.

Stampato nel mese di novembre 2010
presso la C.L.E.U.P. "Coop. Libreria Editrice Università di Padova"
Via G. Belzoni, 118/3 - Padova (Tel. 049 8753496)
www.cleup.it