

Rivista di estetica

38 | 2008

il futuro dell'estetica

il futuro dell'estetica

La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto

LUCIA PIZZO RUSSO

p. 88-132

<https://doi.org/10.4000/estetica.1943>

Testo integrale

1. Il titolo si rifà a una famosa battuta – “Bête comme un peintre” – che circolava, ricorda Duchamp, negli atelier parigini, quando Parigi era la capitale dell'arte¹. L'equivalente filosofico dell'insulto, a dimostrazione del carattere non locale del pensiero che veicola e della serietà della questione, è rappresentato dalla «strana idea per cui un artista non pensa e un ricercatore scientifico non fa che pensare»². Che la critica di John Dewey sia stata inefficace nel discorso teorico³, non nelle pratiche dell'arte, lo si capisce se si riflette sull'effetto di novità procurato, più di trent'anni dopo, dalla teoria cognitiva dell'arte di Nelson Goodman⁴. Per Dewey quell'idea deriva dall'aver scambiato una differenza di accento per una differenza di genere relativamente all'estetico e all'intellettuale, *alias* scientifico⁵. Questo scambio, per quanto attiene alla psicologia e ai suoi dintorni, individua una differenza non tematizzata, anzi scotomizzata, tra processi cognitivi (nello specifico, il percepire e il pensare della psicologia⁶, o i sensi e l'intelletto della filosofia) e prodotti culturali (nello specifico, arte e scienza), tra esperienza e teorie scientifiche dell'esperienza⁷. Certo, la mente – che non è una sostanza, bensì il modo di essere delle creature viventi – non la si può studiare direttamente: il ricercatore ha sempre a che fare con comportamenti (il che non comporta necessariamente l'adesione all'ideologia e al programma di ricerca del *Behaviourism*) e con ciò che i comportamenti producono. non deriva, però, da questa ineludibile difficoltà l'aver con-fuso mondo e rappresentazione del mondo; o l'aver identificato l'arte con l'emozione e la scienza con la ragione; né l'intelletto con la mente (il cognitivo) e il pensiero con il linguaggio, o l'aver considerato la mente a compartimenti stagni e i sensi (percezione, sensibilità, sentimento...) così come la tradizione inaugurata da Galilei ce li ha consegnati, depotenziati e al servizio



dell'intelletto (intelligenza, pensiero, ragione...). Si pensi solo a Jean Piaget⁸, per citare il “gigante” della psicologia del novecento, e alla sua teoria della percezione e del pensiero: sensi (il senso considerato è l'occhio, strutturalmente legato all'*hic et nunc*) non intelligenti o deformanti la realtà o portatori di illusioni, e pensiero puro o operatorio o ipotetico-deduttivo. Quanto al linguaggio e al pensiero, il “circolo virtuoso” che li identifica come identici è spostato alla fine dello sviluppo: non solo l'infanzia ma anche la fanciullezza ne sono ancora fuori; tuttavia, come fosse una legge di natura, è lì che approderanno. I processi cognitivi delle arti in questa genealogia del soggetto – che significativamente è epistemologia genetica, e il soggetto, benché abbia il suo quartiere generale in psicologia, non meno significativamente, è il soggetto epistemico – sono assenti. La strana idea criticata da Dewey è rappresentata con tutti i crismi della scientificità. A ben considerare, la più accreditata teoria dei processi cognitivi del novecento è, nella migliore delle ipotesi, “psicologia della scienza”: una scienza, ridotta a realtà proposizionale, non considerata nel suo effettivo prodursi. L'arte visiva, non riducibile al proposizionale e a evidenza lontana dal linguistico, la si è confinata, così, nel non-cognitivo: arte-emozione, arte-sentimento ecc. Perciò, come fosse nella natura delle cose, la psicanalisi a lungo è sembrata la prospettiva più adeguata a studiarla, non per se stessa ma per rintracciarvi tracce e indizi della personalità del creatore: via regia, come il sogno, per l'accesso all'inconscio. Quando, al contrario, si riconosce il carattere cognitivo dell'arte, poiché il cognitivo lo si è identificato con l'intelletto (organo della scienza e depositario del significato) e il significato col proposizionale, può sembrare necessario revocare i sensi, e con essi il *sentire*⁹. Complessivamente per l'arte visiva si arriva al paradosso di «una “forma significativa” che però non deve, a nessun costo, significare qualcosa»¹⁰; oppure a un significato che non significa “sensibilmente”: «i significati dopotutto sono invisibili»¹¹. Col che viene meno «la forma sensibile [...] che sola fa dell'opera d'arte un'opera d'arte»¹². Relativamente al soggetto si continua a misconosce ciò che Dewey considera il carattere unitario dell'esperienza del soggetto e la dinamica della «dipendenza del sé *in quanto intero* dall'ambiente circostante»¹³. Questo misconoscimento, che si è via via rafforzato anche grazie ai successi dell'Intelligenza Artificiale (esito certamente produttivo della concezione unilaterale del pensiero, ma sicuramente non esplicativo del come pensiamo e del come percepiamo, nonostante ci si comporti come se la Macchina di Turing avesse dato trasparenza alla mente e rigore alla psicologia: *in una*, due *piccioni* con una fava) e alla riconversione della filosofia del linguaggio in filosofia della mente, ha reso possibile l'attacco decisivo alle “qualità estetiche” (ma la vera posta in gioco è la “forma sensibile”), là dove la modernità le aveva sì relegate, però, nello stesso tempo, valorizzate come campo tematico di una nuova disciplina: l'estetica. Danto affascinato dal “pensiero forte” registra, così, la perdita di credibilità dell'estetica – come se l'estetica «riguardasse gli uccelli», non l'arte – e, di contro, la “rispettabilità” della filosofia analitica, conquistata sui fronti della scienza e del linguaggio. Da qui l'intuizione che l'arte e la filosofia (quella analitica, anch'essa “avanguardia” come la *Pop Art*), «fossero fatte l'una per l'altra: [...] entrambe attratte da un pensiero forte», o che fossero «pronte l'una per l'altra. Improvvisamente, anzi, ebbero bisogno l'una dell'altra per distinguersi tra loro»¹⁴. Da qui anche la presa d'atto dell'inutilità dell'estetica. «non è che l'estetica sia irrilevante per l'*apprezzamento dell'arte*, semplicemente essa non può far parte della definizione dell'arte se uno degli scopi della definizione è spiegare in che modo le opere d'arte differiscono dagli oggetti reali»¹⁵, da un diagramma o più in generale da ciò che non è arte, come pure in che modo opere d'arte “visivamente identiche” abbiano significati diversi.

2 Prenderò in considerazione questi casi e ritornerò sugli uccelli e varia animalità. Intanto, convinta che le arti, il farle e il fruirle, hanno bisogno di “percezione” e di “pensiero” – non solo intelletto, né solo sensi, né tanto meno un rapporto di dominio dell'uno sugli altri¹⁶ – leggendo Arthur Danto, oltre a subire il fascino di un argomentare brillante e persuasivo, fatto di serrate analisi e di magistrali colpi di scena, di rigorosi esperimenti di pensiero e di metafore illuminanti – e non me ne sono stupita essendo il suo obiettivo iniziale quello di diventare artista¹⁷ – due cose, e *pour cause*, mi

hanno particolarmente colpita: la “sensibilità” tutta positiva per l’universo femminile, e l’insistenza sulla scarsa, o nulla, utilità dell’“occhio” proprio per il campo dell’operatività umana dove *esse est percipi*¹⁸. L’apparire dell’arte, l’apparire della donna. non che Danto auspichi la sparizione delle relative proprietà – croce e delizia e dell’arte e della donna – pure, relativamente all’arte, il *telos* e le strategie argomentative sono tutte a spese dell’*esse est percipi*. e se ne possono capire, ma non condividere, le ragioni: poiché la destituzione filosofica dell’arte è stata conseguenza della svalutazione filosofica prima e scientifica poi dei sensi, la strategia per ottenere la “liberazione” dell’arte parrebbe quella di liberarla dai sensi. Laddove, più sensatamente, l’attenzione critica andrebbe posta sulla svalutazione dei sensi al fine della “liberazione”: la loro e quella dell’arte. Pertanto, mi sono chiesta se per caso ciò non dipenda dal modo in cui egli intende la percezione, e – poiché, quando il gioco non lo si ritiene all’“altezza” dei sensi, sono le “facoltà” superiori della mente che si fanno scendere in campo (peraltro la relazione tra sensi e intelletto, più spesso che no, si è risolta alla maniera leibniziana, piuttosto che alla maniera di Kant)¹⁹ – dal come intende il pensiero. a quale architettura del mentale danto dà credito per la sua teoria “cognitiva” dell’arte? Come intende il “cognitivo”? Sosterrò – e lo farò seguendo la prospettiva teorica della psicologia della *Gestalt* – che la riflessione filosofica, si chiami estetica o filosofia dell’arte, non può rendere conto dell’arte senza un’adeguata teoria della mente: una teoria della percezione che tenga in conto la complessità dell’esperienza umana; e – dato per certo che l’artista pensa non meno dello scienziato e del filosofo – una teoria del pensiero che, messa in discussione l’identificazione del pensare solo con la produzione di “parole” e “numeri”, tenga anche in conto la “forma”, ossia la capacità tutta umana – come la produzione di “parole” e “numeri” – di produrre forme²⁰.

3 Fermo restando che «l’essere umano altro non sia che un *ens representans*»²¹, il problema, quindi, è quello della specifica modalità rappresentativa di quei prodotti umani che chiamiamo “arte” da quando, affermatosi il modello galileiano di scienza, la modernità ha ritenuto di doverli ricondurre «a unico principio» e denominarli “belle arti”²².

4 2. «L’estetica è per l’arte ciò che l’ornitologia è per gli uccelli». Chi può dimenticare, si chiede Danto, la «crudele *boutade*» di Barnett Newman contro Susanne Langer durante una conferenza a Woodstock nel 1952²³? Non lui, che ci ritorna, ci spiega i *sensi* della battuta e ne ipotizza la genesi nella pretesa di qualche estetologo che l’artista frequentandolo possa apprendere «cosa stia effettivamente facendo, come se gli uccelli dovessero prendere appunti dagli ornitologi su cosa significa essere uccelli»²⁴. era questo l’intento di Susanne Langer? Non lo sappiamo. Certo è che “estetica” diventa per Langer «l’infelice parola»²⁵, e la battuta di Newman, riformulata, la si trova in esergo nell’*Introduzione* di *The Abuse of Beauty*: «L’arte è per l’estetica ciò che gli uccelli sono per l’ornitologia»²⁶. Il problema, però, è quale significato attribuirle. nel libro vi sono altri due esergo – un pensiero di Theodor Adorno per il primo capitolo e uno di Tristan Tzara per il secondo – che, assolutamente in sintonia con gli argomenti trattati, non pongono problemi di interpretazione. Che “l’arte è per l’estetica ciò che gli uccelli sono per l’ornitologia” parrebbe suonare contro il precedente convincimento che l’estetica riguardasse gli uccelli. Inoltre il libro è sulla bellezza; il titolo dell’*Introduzione* è *L’estetica delle Brillo Boxes*; e nella *Prefazione* ci si lascia intendere che le qualità estetiche verranno prese in considerazione, sia pure tramite le lunghe pinze della filosofia analitica. Ma la mossa di avere separato la filosofia dell’arte dall’estetica viene giudicata salutare, le qualità dell’“oggetto artistico” vengono considerate «proprietà tossiche»²⁷ e la forma – nonostante il concetto di “significato incarnato” potrebbe sembrare un altro modo per dire “forma significante” nell’accezione di S. Langer – continua a non “significare”. Per di più, il pensiero è di testadura (un italoamericano/a?), che non è un *alter ego* dell’autore, ma la quintessenza dell’incompetenza per quanto c’è da capire sull’arte, lo “zoticone” che va per gallerie

senza riuscire «a padroneggiare l'è dell'identificazione artistica [...] come un bambino che vede dei bastoncini come bastoncini»²⁸.

- 5 Si dà il caso che se dai bastoncini passiamo al bastone – il familiare manico di scopa – sappiamo che il bambino vede il bastone e può vederlo anche *come* cavallo, e cavalcarlo. Ciò perché quanto in psicologia è rubricato sotto “gioco simbolico” fa parte della sua natura-cultura; ed è una capacità, quella di simbolizzare, tanto connaturata alla specie *Homo sapiens* che la si è giudicata «attività mentale istintiva»²⁹. Certo, sul bastone che “diventa” cavallo e sul bastoncino che quando ha una mina diventa matita e lascia tracce, nell'era della s-definizione dell'arte, si è costruito il mito dell'arte infantile³⁰, e si è sostenuto che il bambino è più vicino all'arte e all'artista di quanto non lo siano gli adulti “testadura”. Non è questo l'intento di chi assimila l'artista al filosofo analitico e Testadura al bambino, benché per spiegare l'è dell'identificazione artistica ricorra proprio ai bambini e la esemplifichi con un loro rendimento: «Si tratta di quel senso di è grazie al quale un bambino, quando gli si mostri un cerchio e un triangolo chiedendogli di indicare chi sia lui e chi sua sorella, punterà il dito verso il triangolo dicendo: “Questo sono io”». Col che ci si lascia intendere che l'è sia guidato dalle proprietà visive o dalle qualità percettive dell'oggetto, vale a dire dalla diversa forma di cerchio e triangolo. Come mai allora l'è dell'identificazione, di uso tanto comune che «è padroneggiato facilmente dai bambini», non riesce a testadura? Ma è l'esempio che ci mette fuori strada: ci fa ritenere che l'è dell'identificazione artistica sia guidato dall'oggetto, come il bambino dalle due figure geometriche o dalla forma del bastone³¹. e invece no. Per Danto «*vedere* qualcosa come arte richiede qualcosa che l'occhio non può cogliere – un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte: un mondo dell'arte». Con la conseguenza che la stessa espressione: «“Questa è vernice nera e vernice bianca e nient'altro” non è una tautologia per l'artista», mentre lo è per testadura, privo di quelle teorie che consentono di utilizzare correttamente l'è³². Ma, se non c'è nulla da vedere, perché utilizzare il verbo vedere?
- 6 Non c'è nulla da vedere perché in questo caso l'artista molto ha tolto. La vernice nuda e cruda è un punto d'arrivo conquistato tramite eliminazioni progressive, eliminazioni guidate dalla teoria. L'astrattista

ha ottenuto l'astrazione tramite il rifiuto delle identificazioni artistiche, ritornando al mondo reale dal quale tali identificazioni ci allontanano (così lui pensa) un po' al modo di Ch'ing Yuan, quando scriveva: “Prima di studiare per trent'anni lo Zen, vedevo le montagne come montagne e le acque come acque. Quando pervenni a una conoscenza più profonda, raggiunsi un punto dal quale vedevo che le montagne non sono montagne, e le acque non sono acque. Ma ora che sono giunto all'essenza stessa sono in pace. Perché è giusto che io veda le montagne di nuovo come montagne e le acque di nuovo come acque”³³.

- 7 Pur apprezzando la sottile ironia del “così lui pensa”, possiamo assimilare l'astrattista della “vernice e nient'altro” a Ch'ing Yuan, il quale ci dice che a monte e a valle della “vernice e nient'altro” ci stanno montagne e acque e che “è giusto” vederle? Il senso dell'apologo potrebbe essere che come testadura non è al “livello” dell'artista astrattista, così quest'ultimo non è ancora giunto alla saggezza che il maestro cinese considera “l'essenza stessa” della conoscenza, ma si è fermato a metà strada. e forse il maestro zen diffiderebbe di “predicati artistici” che rigorosamente applicati portano alla logica conclusione che «un quadrato nero di Reinhardt è artisticamente tanto ricco quanto l'*Amor sacro e amor profano* di Tiziano. Il che spiega come il meno sia più». Chi ritiene “giusto vedere le montagne *di nuovo* come montagne e le acque *di nuovo* come acque” potrebbe sentire più consonanza con testadura che con l'astrattista della 10a Strada newyorkese: un modo diverso di declinare “come il meno sia più”. Col che, mentre si rende intuitivamente comprensibile il paradosso, diventa «necessario chiedersi se i discendenti del quadrato nero, nonostante la loro semplicità, fossero in grado di produrre esperienze abbastanza complesse e profonde da rendere giustizia ai cervelli umani»³⁴. Quanto al capostipite sappiamo che col suo ben più famoso quadrato

intendeva “sforzarsi disperatamente di liberare l'arte dalla zavorra del mondo oggettivo”. Malevič si sentì costretto a questo atto di violenza per recuperare l'emozione pura”, che, secondo lui, era svanita dietro una mascherata di figure e oggetti disumanizzati. oggi possiamo guardare al quadrato nero con una compassione piena di rispetto, e forse con invidia, con gli stessi occhi con cui guardiamo alle celle nude dei monaci di San Marco; e possiamo anche riconoscere il posto che legittimamente gli compete nella storia della pittura del primo novecento. Ma un giudizio scevro da preconcetti ci porta anche ad ammettere che in sé e per sé quel quadrato è assai vicino al nulla. È piuttosto una dimostrazione, la prova di un sacrificio, una reliquia che testimonia di un atto di coraggio, come le macchie di sangue su una bandiera lacerata nella teca di un museo di storia. Perché un'opera d'arte si sostenga con le proprie forze, ci vuole altro³⁵.

8 «Ridurre, ridurre, ridurre era la mia ossessione», ci dice Duchamp³⁶. Era un'ossessione generazionale, che, combinata con le altre ossessioni scatenate dall'invenzione della macchina fotografica (più in generale, dalla rivoluzione industriale) e dalla descrizione scientifica del mondo, ha determinato la perdita di credibilità dell'immagine – “destituita” dalla filosofia, sbugiardata dalla scienza, compromessa con la meccanicità, pervasiva data la sua riproducibilità ecc. – e la ricerca del pittore di significare lontano dalla *mimesis* considerata, a torto, alla portata di tutti, fino ad abbandonare gli strumenti della pittura. La fine della pittura e la sua trasformazione in arte “e nient'altro”; e, anche quando l'artista ritornerà a presentarci “le montagne e le acque”, il prodotto sarà arte solo in virtù di teoria o di “interpretazione”. affermatosi l'*anti-form* e ritenendo liquidato e liquidabile il “morfologico”³⁷, la filosofia interpreterà il dopo duchamp come il raggiungimento dell'autoconsapevolezza filosofica dell'arte, e, dopo la “morte dell'arte”, «il fare arte è in entrambi i sensi del termine il proprio fine: il fine dell'arte è la fine dell'arte»³⁸; l'artista, da parte sua, convinto che «tutta l'arte (dopo Duchamp) è concettuale (in natura)», e che dopo il *Tractatus* [di Wittngestein] in filosofia «non c'è più niente da dire», si autoproclama «artista-filosofo», decreta «la fine della filosofia e l'inizio dell'arte»: *l'arte dopo la filosofia*³⁹. Come che sia, si approda in un luogo inospitale per la forma artistica. e se si capiscono le ragioni dell'iconofobia nella “civiltà dell'immagine”⁴⁰, non si può sottovalutare il «pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale»: l'immaginazione⁴¹.

9 Le teorie estetiche stanno agli artisti come l'ornitologia sta agli uccelli? Sono saperi rispettivamente ininfluenti? Posta così la questione, danto sicuramente risponderebbe in maniera negativa. Per lui non c'è arte senza teoria, e se gli artisti fossero davvero come gli uccelli sarebbe senza senso tematizzare che «non ogni cosa è possibile in ogni tempo»⁴². Nel mondo animale, ferma restando la nostra appartenenza all'ordine dei *Primates*, e seppure molti comportamenti degli animali vengano, dagli umani, ascritti alla cultura, non abbiamo arti, scienze, estetica e filosofie variamente specificate; non abbiamo stati, trattati internazionali e politiche sociali; né politiche della vita e della morte; non abbiamo edifici di civile abitazione, né scuole, teatri, stadi, cimiteri, carceri; né lavoro e vacanze; non abbiamo riti, miti e codici; non abbiamo “il crudo e il cotto”; non abbiamo il vero e il falso; né il buono e il cattivo; né il bello e il brutto; non abbiamo eden e ade; né sacro e profano; né demoni e divinità; né inferno e paradiso; né, tanto meno, limbi e purgatori; né giudizio, né critica del giudizio, né giudizio universale; non abbiamo immaginazione; nessuna possibilità, quindi, che “la logica della profezia che si avvera” abbia una qualche incidenza nei loro comportamenti. Perciò che “l'estetica è per l'arte ciò che l'ornitologia è per gli uccelli” non solo è falso, ma, misconoscendo gli effetti che le teorie innescano nei comportamenti umani e negli assetti istituzionali, è anche irresponsabile: gli umani non sono indifferenti alle teorie sui loro prodotti, come gli animali lo sono all'etologia (anche se le teorie possono decidere delle loro vite) o gli oggetti della fisica lo sono alle teorie del fisico. Tolomeo o Copernico non hanno le stesse responsabilità nei confronti della Terra e del Sole di quelle che il teorico dell'umano ha nei confronti dell'umanità e delle strutture sociali in cui questa si dispiega. L'uccello giardiniere continuerà a “decorare” il suo giardino e, quale che sia la teoria sull'arte dei giardini, non muterà il suo “stile”. Che “l'estetica sia per gli uccelli”,

nonostante gli umani, compartimentizzando il funzionamento dell'organismo (del loro e di quello animale), amano sostenere che i sensi ci accomunano agli animali, è, sì, una battuta contro l'estetica e la sensibilità, ma nello stesso tempo, mettendo insieme artisti e uccelli, si veicola anche l'idea romantica di genio come forza della natura e non della Cultura, una delle tante coppie oppositive costruite dalla modernità e bisognosa di una radicale decostruzione.

10 3. «Ne ho abbastanza dell'espressione "stupido come un pittore"»⁴³. Duchamp, che epitomizza la genialità del Novecento, piuttosto che la stupidità, è l'eroe eponimo che danto pone all'inizio della storia che ci racconta⁴⁴. "Stupido – letteralmente bestia – come un pittore". «Perché l'artista dovrebbe essere considerato meno intelligente del Signor tutti? Sarà perché la sua abilità tecnica è essenzialmente manuale e non ha rapporto immediato con l'intelletto? Comunque sia, si ritiene generalmente che il pittore non abbia bisogno di un'educazione particolare per diventare un grande artista». E invece, no. *L'artista deve andare all'università*, il luogo di formazione degli intellettuali, ci dice Duchamp. non è più una specie di artigianato superiore, ma la sua professione si situa «a un livello paragonabile a quello delle professioni "liberali" [...]». Per restare a questo livello e per sentirsi alla pari con gli avvocati, i medici ecc., l'artista deve ricevere la stessa formazione universitaria». Perciò ha il dovere – ed è considerata una responsabilità delle più importanti – di educare l'intelletto, «sebbene, professionalmente, l'intelletto non sia la base della formazione del genio artistico»⁴⁵. Cosa altro deve educare il genio artistico? Qual è la base della sua formazione? Azzarderei i sensi, anche se è convinzione profondamente radicata che i sensi non ne abbiano bisogno: la scuola, l'agenzia della formazione culturale, è infatti, idealmente, centrata sul *logos* e, di fatto, organizzata linguisticamente⁴⁶. Duchamp, comunque, non lo dice; anzi, dopo di lui, e nel suo nome, è invalsa la convinzione che i sensi non servano all'arte. non è forse Duchamp il cartesiano tra i dadaisti, più cartesiano di Cartesio, tanto che «il *cogito ergo sum* è una massima che avrebbe dovuto essere inventata appositamente per lui?»⁴⁷. Non si è forse – lui dall'"occhio" sensibilissimo – scagliato contro "l'arte retinica"? Ebbene, sì. e, mentre Duchamp – tutt'intero: sensi non meno che intelletto – guardava criticamente alla scienza e inseguiva la quarta dimensione, la pittura a occhi chiusi (i *Blind Time Drawings*), per la quale Robert Morris dichiara di essersi ispirato agli scritti del filosofo Donald Davidson, e che la critica interpreta come definitiva svalutazione del retinico duchampiano⁴⁸, è l'estrema eco che ancora nel terzo millennio ci dice del gioco di forza tra sensi e intelletto relativamente al soggetto, e di quello tra arte e scienza relativamente ai prodotti culturali, che la modernità ha inscenato tra coppie pensate come oppositive⁴⁹.

11 Ma suggerisce anche che le cose non sono andate, come spesso accade, secondo l'intenzione di Duchamp⁵⁰. «È possibile produrre opere che non siano opere d'arte?». Duchamp ci provò, il mondo dell'arte non glielo ha permesso⁵¹. Cosa sarebbe successo se *Fountain* non fosse stata catalogata "opera d'arte", e fosse stata definitivamente "esclusa" dal mondo dell'arte⁵²? E invece *Fontana*, che ha sollecitato innumerevoli e svariati esercizi critici e filosofici e continua a stimolare la "creatività ermeneutica" del mondo dell'arte, recentemente è stata votata da autorevoli esperti di questo mondo come l'"opera d'arte" più rappresentativa del novecento⁵³. Erano cinquecento, ed erano inglesi; ma non credo che il risultato della votazione sia dipeso dalla nazionalità dei giudici. Ancora: quali sarebbero stati gli sviluppi se la critica prima e la filosofia dopo avessero preso sul serio l'intenzione di Duchamp? Nel mondo della scienza, in quegli anni non meno in crisi di quello artistico – relativamente al cognitivo, mentre in quest'ultimo si rivendicava "intelletto" nel primo si rivendicava "intuizione" –, se a qualcuno fosse venuto in mente di lavorare "contro", di fare anti-scienza, un'intenzione simile sarebbe stata giudicata quanto meno stravagante. Né le rivoluzioni scientifiche hanno s-definito il concetto di scienza; o gli esperimenti si sono trasformati in "intuizioni" sul concetto di scienza. Il dadaismo di Paul feyerabend non ha rivoluzionato

le effettive pratiche scientifiche. e se a uno scienziato fosse venuto in mente di sostenere che tutto è scienza non sarebbe stato preso sul serio. Il mondo dell'arte non è il mondo della scienza. Le cose presero il corso che sappiamo, e bastò davvero un *fiat* dell'artista⁵⁴, e poi del critico, e successivamente del curatore, e infine persino del mercante, perché qualunque cosa diventasse arte. La pittura già da tempo aveva monopolizzato il termine "arte" – quasi fosse un suo sinonimo e non un termine valutativo – cosicché l'"arte" diventò «il nome di un gioco infinito con il proprio concetto»⁵⁵. E non si capisce se la riflessione filosofica debba servire a rilanciare il gioco o a spiegarci a cosa e a chi serva un simile gioco.

- 12 L'orinatoio venne esposto a New York⁵⁶. L'epicentro dell'arte dal Vecchio Mondo si sposterà nel nuovo, dove le forze filosofiche in campo – empirismo e analisi del linguaggio, ma la svolta linguistica era iniziata in europa – non creavano certo le condizioni più adatte perché l'artista si impegnasse nel produrre "manifestazioni sensibili di un contenuto spirituale", per dirlo con il filosofo a cui danto si rifà per la storia che ci racconta. L'artista procedeva a s-definire l'arte e la critica abbandonava il giudizio. Greenberg, il critico americano kantiano⁵⁷ che danto elegge a sua testa di turco, pare buttasse a mare "le idee estetiche" e, disinteressato al "disinteresse" del giudizio riflettente, si diletta con puri colori e puri tracciati. L'estremo dell'"arte retinica", e il permanente bisogno dell'artista di essere-e-di-essere-riconosciuto-intellettuale. all'intorno galleristi, mercanti, collezionisti, curatori, e professionisti dell'arte a vario titolo che, come l'artista e il critico, vivendo di arte hanno un bisogno vitale di opere e, qualunque e comunque siano, più ce ne sono meglio è. Siccome l'arte (il concetto e le opere) non è «una specie naturale»⁵⁸ – se frutti darà non cresceranno sugli alberi ma germineranno nella mente di chi viene educato per essere artista – ciò che si insegna sull'arte e su tutto il resto non è indifferente per il raccolto. Fu così che Danto, in un imprecisato giorno d'aprile del 1964, trovò il "tavolo"⁵⁹ pronto per la filosofia della storia dell'arte: "Ready-made", "nominalismo pitturale", "Gesto iconoclasta". I marchi – i primi due in maniera esclusiva – sono di Duchamp⁶⁰. «Ha guadagnato qualcosa?», gli chiede il direttore del Guggenheim Museum di New York. e lui, che intanto da quasi dieci anni lavorava segretamente all'opera postuma (significativamente un'immagine, non un *ready-made*), risponde: «Mai... d'altronde, come lei sa, è solo il lato intellettuale delle cose che mi interessa, sebbene non mi piaccia il termine "intelletto", troppo secco, troppo svuotato d'espressione»⁶¹. E forse si stupirebbe a sapere che lo si tramanda alla storia inchiodato proprio all'intelletto: l'artista che avrebbe «cercato sopra ogni cosa di produrre un'arte senza estetica e di sostituire al sensibile l'intellettuale, come hegel sosteneva si fosse acquisito naturalmente con l'evoluzione storica dello "spirito"»⁶².

- 13 4. Per una teoria generale dell'arte, danto parte dalle *Brillo Boxes* che avrebbero messo fuori gioco le "qualità estetiche" dell'opera, reso obsoleta la "contemplazione estetica", confutato le teorie tradizionali dell'arte, ed esemplificato che l'arte arriva alla comprensione filosofica della propria identità⁶³. Cosa ha fatto Warhol per procurare tali e tanti effetti? Ha operato la "trasfigurazione" di un "oggetto ordinario" in opera d'arte, ci dice danto. L'oggetto ordinario nello specifico è, però, un'opera di *design* con nome e cognome del progettista: James Harvey. E considerarlo un oggetto ordinario è una mossa interna all'arte pensata secondo il «sistema moderno delle "Belle arti", sistema costruito «con un gioco di prestigio teoretico»⁶⁴ nella seconda metà del Settecento, sempre smentito dall'effettivo procedere delle pratiche culturali, ed entrato definitivamente in crisi con le avanguardie storiche. A titolo d'esempio, significativo anche per la data: l'anno prima dell'evento alla Stable Gallery tanto decisivo per danto, Gillo Dorfles utilizzava per l'estetica del *design* il concetto kantiano di «bellezza aderente». Ma se le scatole di Brillo che si trovano nei supermercati non sono arte e le scatole di Warhol esposte in galleria lo sono, come spiegarlo, posto che le prime sono "percettivamente" indiscernibili dalle seconde? «Poiché qualsiasi definizione dell'arte

deve comprendere le scatole di Brillo [non tutte, ma solo quelle di Warhol], è ovvio che nessuna definizione può essere basata su un'ispezione delle opere d'arte. fu questa [l'«intuizione» iniziale⁶⁵. Chiediamoci: quanto è ovvia questa ovvietà, dal momento che l'opera, qualsiasi significato voglia avere, deve materializzarsi davanti ai nostri occhi e farci decidere se la “trasfigurazione” sia veramente avvenuta, o se, nonostante l'intenzione, l'artista non ci sia riuscito? Dobbiamo credere per fede, come per l'ostia nella teologia cristiana, o dobbiamo ritenere l'artista immune dal fallimento? Duchamp, del cui rigore non si può dubitare e del cui genio si è tutti convinti, non è riuscito a “trasfigurare” il Woolsworth Building. Gli epigoni ci riescono sempre? Ora, se si arriva a cose fatte e si accetta la classificazione in opere d'arte e oggetti reali, i problemi non sembrano questi⁶⁶. Piuttosto, data la presunta facilità con cui l'oggetto trasfigurato può essere percettivamente scambiato per un oggetto reale, il problema urgente diventa come evitare un simile errore. e mentre danto riporta Warhol proprio a Duchamp, perché sarebbe stato il primo a operare il miracolo di trasformare l'oggetto qualunque in opera d'arte⁶⁷, Duchamp – che certamente è stato il primo a lanciare contro uno spazio espositivo, programmaticamente libero da giuria e da premi, un “oggetto ordinario” (un geniale *test* che la Society of Independent artists non superò, benché accettasse di esporre dipinti di bambini e di dilettanti), ma non a compiere il miracolo della trasfigurazione che al contrario è stata opera collettiva⁶⁸ – aveva contrapposto

un tipo di pittura indirizzata soprattutto alla retina, all'impressione retinica e una pittura che va oltre la retina e usa il tubetto di colore come un trampolino per qualcosa d'altro. È il caso degli artisti religiosi del Rinascimento. a loro non interessava il tubetto di colore. Ciò che stava loro a cuore era esprimere l'idea della divinità, sotto una forma o un'altra. Quindi senza imitarli, la mia idea comunque è che la pittura pura non è finalizzata a se stessa.

14 Ecco perché «la pittura non deve essere *esclusivamente* visiva o retinica. deve interessare *anche* l'intelletto, la *sete di comprensione*»⁶⁹. È un giudizio critico sulla rincorsa all'effetto ottico, all'arte per l'arte, ma non mette minimamente in discussione l'essere un prodotto visivo della pittura – il cui peso infatti va determinato «sulla bilancia estetica»⁷⁰ – né tanto meno la pittura *tout court*, quantunque non ne abbia fatto «lo scopo» di tutta la sua vita⁷¹. «Volevo rimettere la pittura al servizio della mente [...]. In effetti, fino agli ultimi cento anni tutta la pittura è stata letteraria o religiosa, posta al servizio dello spirito. Questa caratteristica si è a poco a poco persa nel corso dell'ultimo secolo. Più un quadro faceva appello ai sensi – più diventava animale – più era apprezzato»⁷².

15 Questo per dire che la storia – le arti, la costruzione del concetto di arte, l'egemonia della pittura, la s-definizione⁷³ della stessa – dato l'*incipit* incentrato sul problema alla cui soluzione aveva lavorato per primo Schiller – lettore della *Critica della Facoltà di Giudizio*⁷⁴ – con le sue *Lettere sull'educazione estetica*, fuori da una filosofia della storia, forse può essere raccontata diversamente. Ma intanto col “più faceva appello ai sensi” equiparato al “più diventava animale”, o anche con «l'espressione intellettuale, più che l'espressione animale»⁷⁵, siamo ritornati a “Bête comme un peintre”. Il fatto è che di rivoluzione in rivoluzione si è arrivati per davvero all'arte animale⁷⁶. e il mondo dell'arte ha imbarcato pure questa. altro che riportare l'arte alla mente e la pittura agli splendori del Rinascimento! Duchamp, come danto, avrebbe potuto forse dire o forse solo pensare «non sempre i nostri figli vengono fuori come avremmo voluto»⁷⁷. Ritengo, però, che non avrebbe mosso battaglia alla progenie, e non perché condivide il luogo comune sul «leggendario “muro del silenzio”» che avrebbe innalzato attorno alla sua libertà; quanto perché la sua risposta al fraintendimento-nonostante-tutto pare sia stata: «e allora lasciatelo fare»⁷⁸. Danto, da parte sua, considera il piccione, a cui qualcuno forse ha già intinto nel colore becco e zampe, «uno spontaneo maestro di tecnica morelliana»⁷⁹. Certo, non sostiene che l'uccello produca arte, non è un entusiasta dell'espressionismo astratto come david Sylvester che ha officiato alla nascita dell'arte animale o Clement Greenberg che ha pontificato a New York sugli umani che a detta di dalì avrebbero avuto una mano «totalmente animale»⁸⁰. E però, come

intendere l'*Animal Art*, dal momento che l'è dell'identificazione artistica è stata pronunciata da autorevoli critici e affermati artisti? Tra questi ultimi, i più conosciuti sono: William Copley (l'artista che «invece del pennello usava il suo pisello») ⁸¹, Desmond Morris (più famoso come etologo di animali e di uomini che come artista, e però non è diventato direttore dell'Institute of Contemporary art di Londra per meriti scientifici), Vitaly Komar e Alex Melamid (il duo artistico moscovita che fonda il movimento della *Sots Art*, equivalente sovietico della *Pop Art*, e che nel 1978 abbandona l'unione Sovietica per gli States ⁸²). Le porte dei musei si sono spalancate ad accoglierla e le più importanti case d'asta a venderla. È un problema che una definizione filosofica dell'arte non può ignorare, anche quando l'attribuire all'animale la competenza del *connaisseur* fosse solo un altro modo per ribadire che l'estetica è cosa per gli uccelli.

16 5. da Warhol-a-Duchamp-alle arti-in-generale. Mettiamo da parte che Duchamp con i suoi oggetti (dalla “pala per neve” all’“orinatoio”, passando per “un Rembrandt come tavolo da stiro”) ha inteso «sottolineare l'antinomia fondamentale tra l'arte e i *ready-made*» ⁸³; ammettiamo pure che nel novecento «le opere d'arte sono state trasfigurate in esercizi di filosofia dell'arte» ⁸⁴; non consideriamo che dalla preistoria all'ottocento, abbiamo un'arte che non esemplifica la lezione sulla storia dell'arte che Danto ricava da Hegel (un'arte che magari è corsa verso l'abbraccio mortale con Duchamp-Warhol, ma senza saperlo; un'arte, quindi, né riflessiva né cosciente di sé *à la* Hegel, magari diversamente cosciente di sé, alla maniera di Leonardo da Vinci per esempio); mettiamo da parte anche le perplessità sull'esemplarità di *Brillo Box* per una teoria che vuole avere un valore generale (non solo pittura) e universale (tutta l'arte, di tutti i tempi e di ogni luogo, passata e futura) ⁸⁵; e veniamo ai criteri che la contraddistinguono. «Le due condizioni necessarie di una definizione filosofica dell'arte sono: il fatto che l'arte si riferisce a qualcosa e che quindi possiede un significato, e che un'opera d'arte incorpora il suo significato [...]. Ho condensato tutto questo definendo le opere d'arte “significati incorporati”» ⁸⁶. Data l'artisticità della *Brillo Box*, e posto che qualsiasi definizione dell'arte deve comprenderla, poiché le scatole di Warhol che circolano nel mondo dell'arte hanno le loro controparti non artistiche stipate nei supermercati, diventa preliminare la questione della differenza ontologica tra l'opera d'arte e la cosa reale. Va da sé che «quale che fosse la differenza, non poteva comunque consistere in ciò che l'opera d'arte e la cosa reale da essa indistinguibile avevano in comune, e cioè qualsiasi *proprietà materiale* immediatamente osservabile tramite comparazione» ⁸⁷. Nella definizione essenzialista dell'arte diventa, quindi, centrale la problematica dell'indiscernibilità percettiva. Gli esempi di Danto, relativamente alle qualità chiamate “estetiche”, e che, giusto perché l'estetico è già valutativo, è forse preferibile chiamare percettive, sono diseguali sia rispetto all'indiscernibilità quando il confronto è tra mera cosa e opera, sia relativamente alla discernibilità quando trattasi di sole opere, e del loro essere “incarnazione di un significato”.

17 I cesti e i vasi di due ipotetiche tribù africane o i quadrati rossi con cui inizia *La trasfigurazione del banale* sono indistinguibili per la semplice ragione che oggetti pensati come identici sono identici. Vedremo che non è così per l'orinatoio prima di Duchamp e l'orinatoio dopo Duchamp, o per le scatole *Brillo* prima e dopo Warhol. Iniziamo dalle opere presenti nella galleria immaginaria di Danto. nove tele quadrate dipinte di rosso, di cui una non è arte (e quindi non ha un “titolo”), un'altra è una tela preparata per accogliere il capolavoro di Giorgione – *Conversazione sacra* – purtroppo mai realizzato, e le sette che lo sono, di volta in volta, intitolate *Israeliti che attraversano il mar Rosso*, *Lo stato d'animo di Kiekegaard*, *Piazza Rossa*, *Tovaglia rossa*, *Quadrato rosso*, *Nirvana*, e, in ultimo, *Senza titolo*, un esemplare di ciò che il novecento ha elevato a “genere pittorico” accanto a esemplari di pittura storica, ritratto psicologico, paesaggio, natura morta, astrazione geometrica, arte religiosa. Le tele come oggetti sono, a evidenza, percettivamente indiscernibili. Sono, però – sostiene Danto –

discernibili come opere. Ma se non è la percezione che ce lo fa constatare, come lo sappiamo? Danto ci dice che, come gli identici rettangoli degli artisti J e K, rappresentazioni artistiche di due leggi di Newton, «queste sono opere distinte ed enormemente diverse tra loro, per quanto visivamente indiscernibili, [...] una volta interpretate»⁸⁸. E certo che i titoli sono enormemente diversi! Anche i titoli, peraltro, dobbiamo percepirli. Perciò Fodor, critico nei confronti delle tassonomie tradizionali, ha potuto fare del linguaggio un modulo incapsulato allo stesso modo dei sensi⁸⁹. Pur rifiutando la sua architettura del mentale, e in particolare la modularità di sensi e linguaggio, resta vero che il linguaggio lo percepiamo tanto quanto i suoni, le forme e i colori. Senza l'udito per il parlato e la vista per lo scritto, come potremmo comprendere il significato? Si pensi a quanto un accento sbagliato possa disturbare la comprensione, o come la stessa parola diversamente accentata cambi di significato. Anche a ignorare questo fatto, tanto sotto gli occhi di tutti da passare inosservato, e continuare, contro ogni evidenza sperimentale, con l'endiadi pensiero-linguaggio da una parte e sensazione dall'altra, se l'opera d'arte è incarnazione di un significato, veramente i quadrati rossi incarnano i significati di cui parlano i titoli? Ci contentiamo della sola "intepretazione"? Il che, come Danto ci dice, equivale a «cercare l'anima sottraendo il corpo dalla persona, benché non sia certo che vi sia qualcos'altro»⁹⁰. Perciò del corpo non si può fare a meno. Le opere d'arte e le persone «devono essere considerate come irriducibili a parti di se stesse, e sono in tal senso primitive»⁹¹.

18 Tuttavia, ai fini della definizione dell'arte, ritiene necessario distinguere ciò che pertiene all'anima e ciò che pertiene al corpo: «è proprio ciò che costituisce *la cosa reale*, quale che sia, che abbiamo proposto di sottrarre dall'opera d'arte per vedere quale possa essere il resto, supponendo che proprio in quel resto risieda l'essenza dell'opera d'arte»⁹². Così procedendo incontriamo corpi identici che però possiedono anime molto diverse: è il caso dei rettangoli attraversati a metà da una linea orizzontale di J e K; oppure corpi identici, dei quali alcuni sono senza anima e altri la possiedono: è il caso dei quadrati rossi. un chiaro invito a esercitare l'immaginazione, e per i rettangoli il suggerimento di Danto in tale direzione è esplicito: la linea orizzontale, ad esempio, o è la traiettoria di una particella isolata nella prima opera, o è il punto d'incontro di due masse che esercitano pressione uguale e contraria nella seconda⁹³. Per i quadrati possiamo immaginare più liberamente a partire dal titolo, senza i vincoli che la rappresentazione di leggi scientifiche impone. Nondimeno, è iperbolico "l'eccesso di contenuto" quando, invece di "animare" i corpi, ha il potere di azzerarne la diversità. Come gli eroi della fantascienza, le cui anime si possono incarnare in un corpo terrestre qualsiasi – evidentemente per loro i terrestri si somigliano tutti, come per noi, fino a qualche tempo fa, i giapponesi –, così i significati artistici; con la differenza, però, che quando lo spirito artistico si incarna, ha il potere di uniformare le qualità percettive dei corpi. altrimenti, perché i nostri pensieri, pur davanti alle tele rosse, rimangono "vuoti"? Danto ci dice che anime diverse possono incarnarsi nello stesso corpo. Ma l'anima di mister Hyde e del dottor Jeckill ci è data percettivamente – la diversa espressività del volto, della voce e delle azioni – non da sottotitoli a corpi identici che di volta in volta segnalano "ora è Mister Hyde", "ora è il dottor Jeckill"; mentre gli identici rettangoli di J e K rimangono tali e quali anche quando l'uno è identificato come *La prima legge di Newton*, e l'altro come *La terza legge di Newton*. di rettangoli e di quadrati dopo Malevič ce ne sono tanti, ma alcuni dei titoli di Danto sono davvero curiosi per l'arte della s-definizione. Sicuro che quadrati e rettangoli sono "a proposito di" ciò che i titoli significano? Sicuro che incarnano quei significati? Per Danto l'identità percettiva è a dimostrazione che il significato è invisibile. Se è invisibile perché chiamarlo incarnato? Si sarebbe mai potuto teorizzare il concetto di anima senza la visibilità di un corpo animato? Uscendo dalla galleria di Danto, incontriamo orinatoi e scatole. Esaminiamo le scatole Brillo: quella di Warhol che è considerata arte e quella di Harvey che non è considerata arte, e che tale rimarrà a meno che non si imponga la tesi di Tiziana Andina⁹⁴. Già questo suggerisce che le due condizioni ritenute necessarie per la definizione dell'arte non sono sufficienti a farcela distinguere da altri artefatti. Il mondo dell'arte, nel frattempo, ha registrato anche le *Not Warhol (Brillo Boxes, 1969)*,

1991, di Mike Bidlo⁹⁵, quelle del duo artistico Bertozzi & Casoni, e chissà quante altre me ne sono sfuggite. Ma fermiamoci alle prime due, che, considerate indiscernibili da danto, non lo sono, quanto meno per i colori, per le dimensioni e per il materiale utilizzato. Per di più, ed è un di più nell'ordine percettivo, non nell'ordine di una teoria istituzionale dell'arte, «un dato oggetto muta il proprio carattere col mutare del contesto»⁹⁶, come ha dimostrato la psicologia della *Gestalt*. Il supermercato e la galleria non sono davvero contesti neutri che lasciano gli oggetti percettivamente indiscernibili. Senza contare che un bosco, lo stesso punto del bosco, non è lo stesso oggetto percettivo se a guardare è un botanico, o un fotografo, o un cacciatore; e non perché la percezione sia carica di teoria o perché il botanico, il cacciatore e il fotografo interpretino diversamente quello che registra il loro occhio, né perché vedano quello che conoscono, bensì perché la percezione è finalistica e selettiva. Ma Danto lo sa, solo ritiene che contesto, finalità e selettività non abbiano nulla a che fare con la percezione e siano di pertinenza di un qualche potere superiore della mente.

19 Per Danto se di due scatole uguali una è arte e l'altra no, l'artisticità non può essere funzione delle loro qualità sensibili. Ora, le due scatole sono diverse, come – lo vedremo – diversi sono l'orinatoio e *Fontana*. Danto per le scatole lo ammette: «Certo, c'erano *differenze evidenti*: le scatole di Warhol erano fatte di compensato e le altre di cartone. Ma anche se fosse stato il contrario, dal punto di vista filosofico le cose non sarebbero cambiate, e l'opzione di ritenere che non occorresse nessuna *differenza materiale, quale che fosse*, per distinguere l'opera d'arte dalla cosa reale, sarebbe rimasta comunque disponibile»⁹⁷. Ma allora perché dare tanto peso all'argomento dell'"indiscernibilità", quando poi gli oggetti sono – e non possono non esserlo – percettivamente discernibili? Ci si ricorda della puntuale critica di Kant al principio degli indiscernibili di Leibniz, e sorge il sospetto che il problema siano proprio i sensi, e che l'obiettivo sia proprio quello di mettere fuori gioco la percezione. "essere arte" non è percepibile, e tuttavia non è una dimostrazione del fatto che ciò che *valutiamo* "arte" non abbia nulla a che fare con il sensibile. Quando mai il concetto di "arte" di qualcosa ha dipeso dalla sola ispezione dell'oggetto? Se così fosse non ci sarebbero state tante teorie dell'arte, a parte il fatto che la pittura che noi chiamiamo arte per Leonardo da Vinci era scienza, o anche il fatto che Kant, l'autore delle idee estetiche, considerava arte le tabacchiere. Piuttosto, valutare arte un oggetto significa per ciò stesso consegnarlo alla "contemplazione", ovvero farne un oggetto per una attenta analisi percettiva. L'orinatoio, possiamo – la metà maschile del genere – usarlo (e il senso più coinvolto può essere l'olfatto anziché l'occhio); *Fontana* no: possiamo solo guardarla. È a questo punto, per chi è al di fuori del processo produttivo, che sorge il problema delle qualità percettive, non prima, giacché lo sguardo rivolto agli oggetti nel traffico della vita, attento o distratto che sia, è finalizzato ad altro. Siamo interessati a usarlo, l'oggetto, a comprarlo, a venderlo, a regalarlo, a prestarlo, ad aggiustarlo, a pulirlo; insomma, a farne uso per qualsiasi altro scopo pratico, ma certo non a guardarlo e giudicarlo esteticamente per se stesso. normalmente non ci comportiamo come quando andiamo in un museo per ammirarne le opere, tanto che persone affette da agnosia visiva, sebbene possano scambiare la propria moglie per un cappello⁹⁸, continuano a essere in grado di svolgere gran parte delle loro quotidiane attività. Le opere artistiche sono, ci dice la psicologia della *Gestalt*, oggetti percettivi, per lo più oggetti solo per un senso – la pittura tramite l'occhio, la musica tramite l'orecchio ecc. – non come "le mere cose" che, indaffarati e non "contemplativi", incontriamo con tutti i sensi più o meno in allerta e con l'intero corpo pronto all'azione⁹⁹. Da qui il necessario e reiterato avvertimento ai bambini piccoli: "si guarda ma non si tocca"; un insegnamento certamente non finalizzato allo sguardo "estetico", ma che pure contribuisce a formarne le condizioni che lo renderanno possibile.

20 «A Duchamp si dovrebbe riconoscere il merito di avere spostato l'orinale dalla sua posizione originale e pertanto di avere dimostrato che un oggetto altera la sua natura quando ne sia cambiato l'orientamento nello spazio»¹⁰⁰. Ora, se ai fini della questione ci basiamo su dati materiali, come fa danto, l'importanza dell'orientamento non si impone. Si prendano due quadrati poggiati su un lato e, successivamente, uno dei due

lo si poggia su un vertice; immediatamente vediamo un rombo là dove prima vedevamo un quadrato. Percepriamo, quindi, due forme diverse pur rimanendo identico l'oggetto materiale. Si trova l'osservazione in Mach, il quale concluse che «due figure possono essere *geometricamente congruenti*, ma *fisiologicamente* [percettivamente] del tutto *diverse*»¹⁰¹. Ripresa, sviluppata e messa a frutto la scoperta di Mach, i gestaltisti hanno dimostrato che l'orientamento non ha valore assoluto nel determinare la forma, ma è relativo sia al sistema di riferimento in cui l'oggetto si trova, sia alla struttura dell'oggetto, o allo "scheletro strutturale", come lo chiama Arnheim. Lo scheletro strutturale, che non si identifica con i margini di un oggetto o col contorno di una figura sebbene ne derivi, è decisivo per la percezione dell'identità: «l'identità di un oggetto visivo dipende [...] non tanto dalla sua configurazione come tale quanto dallo scheletro strutturale creato dalla configurazione. Su questo scheletro, un'inclinazione laterale può influire e può non influire»¹⁰². Di tutt'altro avviso sono gli psicologi non gestaltisti. Jean Piaget, per esempio, essendosi casualmente accorto che «un bambino sistemò un quadrato su un angolo invece che lungo il bordo e poi lo rifiutò, dicendo che non era più un quadrato», decise di esaminare il problema «presentando un quadrato ritagliato in diverse posizioni e ponendo domande del tipo seguente: "È lo stesso quadrato? È ancora un quadrato? È lo stesso pezzo di cartone?"». I bambini risposero «non è più un quadrato», e Piaget ha concluso: i bambini «negavano l'identità»¹⁰³. Per Arnheim è "frettoloso" lo sperimentatore se ritiene che «il bambino sviato dalla semplice apparenza, non ha saputo riconoscere la realtà delle cose. Ma il bambino si riferiva al pezzo di cartone o all'oggetto visivo? E chi ha detto che l'essere la stessa cosa si basa su criteri materiali piuttosto che visivi? C'è da suscitare le proteste di tutti gli artisti». Frettolosa o meno, è un'interpretazione, quella di Piaget, "geometrica", piuttosto che "ecologica"¹⁰⁴, e la svalutazione della forma e della percezione che la esperisce è funzionale al punto di vista la cui assunto: quello delle strutture logicomatematiche. Non diversamente, seppure per ragioni diverse, tratta l'identità danto che sembra condividere con Piaget l'essere puro del pensiero.

21 Ritorniamo all'orinatoio, che distinguiamo da un lavabo, da un piatto doccia e da un *water-closet bisex*. L'oggetto divenuto *ready-made* non si chiama più "orinatoio"; dotato di un altro nome e di firma autoriale, cambia di posto. Il che è come dire: non puoi più farne l'uso che ne hai fatto finora. Il posto in cui viene "esposto" – galleria, museo ecc. – è infatti un luogo dove si va per guardare, come all'auditorio per ascoltare. Oggi esistono musei per ciechi nei quali la *Gioconda*, presentata in bassorilievo, è fatta per essere toccata. Il tatto, quindi, piuttosto che la vista, ma sempre di sensi si tratta. Come di percezione si tratta quando leggiamo o ascoltiamo o tocchiamo in braille il termine "fountain". Duchamp, a proposito dei *ready-made*, ci dice che la scelta degli oggetti non era stata dettata dal piacere estetico né da considerazioni relative a buono o cattivo gusto, e precisa che la parola o la frase «non descriveva l'oggetto come avrebbe potuto fare un titolo, ma era destinata a condurre la mente dello spettatore verso altre regioni più verbali»¹⁰⁵. Ma non ci dice, sarebbe contraddittorio con quanto ha fatto, che il guardare è indifferente ai fini della comprensione. Ci suggerisce solo di non riconoscere l'oggetto per come fino adesso l'abbiamo considerato, e di considerarlo diversamente: significativamente "un nuovo punto di vista" da cui guardare a quell'oggetto. Quanto a "un nuovo pensiero per quell'oggetto", l'"oggetto" (l'orinatoio) deve avere caratteristiche tali da prestarsi a incorporarlo perché la cosa funzioni. Di fatto Duchamp ne cambia l'orientamento – "lo ha collocato in modo tale che il significato della sua utilità è scomparso" – e, come il quadrato di Mach, non è più quello di prima: l'oggetto ha una nuova forma. non si tratta quindi di *riconoscere* il "vecchio oggetto", bensì di *percepire* il "nuovo oggetto". Se le cose stanno così, le qualità percettive di *Fontana* (oggetto-parola) non sono quelle dell'orinatoio già incontrato e che continueremo a incontrare nei negozi di sanitari e nei bagni pubblici. né quelle di un oggetto che, incontrandolo per la prima volta (oggetto-senza-nome), se chiediamo "cos'è", ci si risponde "un orinatoio". Bello/brutto, piacere/dispiacere non sono qui pertinenti, perché il giudizio che Duchamp con *Fontana* ci sollecita verte sull'identificazione del nuovo oggetto (oggetto-fontana e parola-fontana). È una

metafora, ci dice danto¹⁰⁶. Bene; nondimeno, se continuassimo a riconoscere solo l'orinatoio come danto sostiene, o se non ne avessimo mai visto nessuno e *Fontana* non ce lo potesse richiamare alla mente, la metafora, non potremmo intenderla¹⁰⁷. A dispetto delle "regioni più verbali della mente" di cui parla Duchamp, le regioni neuronali interessate alla comprensione della metafora sono quelle preposte all'elaborazione percettiva. Le aree, trattandosi di *metafora visiva*, sono quelle visive, e, in parte minore, quelle uditive sollecitate dal termine "fountain" benché anch'esso arrivi al cervello tramite l'occhio. Soffermandoci poi sul termine e andando oltre l'opera, ricordandoci del *significato figurato* di "fountain" – "origine" – potremmo interrogarci sul possibile suo contributo alla fortuna di *Fountain*: dalla scelta di Duchamp di mandare proprio questo *ready-made* in mostra e con le modalità che sappiamo, alla posterità che ne ha decretato il ruolo di *primo* motore.

22 D'accordo quindi con danto quando sostiene che duchamp non si proponeva «di elevare al grado di piacere estetico un oggetto ritenuto fino ad allora volgare e immeritevole di alcuna considerazione, un monito, che la bellezza si può trovare nei luoghi più impensati. [...] di fatto (e per una ragione storico-artistica) duchamp ricorse ai suoi *ready-made* proprio perché, secondo lui, essi erano esteticamente indifferenti»¹⁰⁸, se consideriamo l'indifferenza estetica limitata a piacere/dispiacere. Non d'accordo con lui, però, quando butta il bambino con l'acqua sporca del bagno e sostiene che la forma non ha importanza ai fini della comprensione del significato artistico, o che non ne abbia avuto per duchamp nella scelta dei *ready-made*¹⁰⁹.

23 Vediamo come lo argomenta: ricordando che Mr. Mutt ha creato «un *nuovo* pensiero per *quell'oggetto*», sostiene che «quell'opera, deve essere pensata *cum* oggetto, opera e oggetto devono essere considerati insieme, e l'oggetto è, di conseguenza, soltanto *parte* dell'opera. Quindi l'oggetto può effettivamente avere quelle qualità individuate da Dickie [qualità simili a quelle delle opere di Brancusi e di Moore], senza che per questo esse debbano essere anche qualità dell'opera»¹¹⁰. In sostanza per Danto l'opera è solo il "*nuovo* pensiero" ovvero il termine "fontana", e l'oggetto che dice esserne parte, essendo per lui quello dei negozi di sanitari o dei bagni – e non quello in galleria a cui ci si deve riferire – in realtà è come fosse inesistente¹¹¹: di fatto attribuisce le qualità all'oggetto ordinario, non all'oggetto trasfigurato. Cosicché, oltre al mancato riconoscimento dell'importanza dell'orientamento e del contesto, non viene tenuto nel giusto conto il problema dell'intero e delle parti, delle relazioni tra le parti e delle parti con l'intero. Ancora una volta, è la psicologia della *Gestalt* ad avere dimostrato che l'aspetto di una parte dipende dalla struttura dell'intero, e che a sua volta l'intero dipende dalla natura delle parti. Il tutto non può essere il nuovo pensiero inteso linguisticamente; l'opera è costituita dal termine "fontana" *cum* oggetto diversamente orientato e diversamente contestualizzato: l'oggetto è parte di *Fountain* tanto quanto lo è il termine "fountain". Proprio perché l'oggetto è parte di un nuovo tutto acquista qualità percettive diverse da quelle dell'orinatoio. La forma di *Fountain* non sarà *lovely* come per arensberg, ma è la forma di *Fountain*, non dell'orinatoio. Le metafore visive di duchamp non potrebbero funzionare senza le qualità dell'oggetto. I suoi *ready-made* non sono quadrati rossi tutti uguali, e se avesse scritto sulla pala per neve *Fountain*, piuttosto che *In Advance of a Broken Arm*, non gli avremmo creduto. Nonostante la dichiarata impossibilità di scindere anima e corpo, poiché Danto fa coincidere il corpo dell'opera con la cosa reale, l'arte non la può trovare nel corpo, perché, se lo facesse, l'opera sarebbe ciò che è la cosa reale: quadrati, rettangoli, orinatoi, scatole per pagliette saponate, letti, taglieri da macellaio e così via¹¹². Ecco perché per lui il significato artistico non ha nulla a che fare con la forma dell'oggetto, anzi – la precisazione è a riguardo di *Fontana* – «non è semplicemente unito alla seducente forma d'un fascino universale, ma è forse in grado di far sì che la forma affondi, "scompaia"», che non va nella direzione di chi sostiene che la "buona forma" non si vede, perché la forma in discussione è quella dell'orinatoio, non dell'opera. Da qui l'interscambiabilità dei corpi e l'assolutizzazione del significato, sottratto il quale sorgerebbero «pure reazioni estetiche». E mentre si capisce perché «l'estetica non appartiene all'essenza dell'arte», diventa difficile comprendere come l'opera così

concepita incarnare il significato¹¹³. Eppure l'incarnazione del significato è il tratto distintivo dell'arte. Così quando Danto si chiede cosa distingue *The Transfiguration of the Commonplace*, un'opera di filosofia dell'arte, «da un'opera d'arte vera e propria, visto che le opere d'arte sono state trasfigurate in esercizi di filosofia dell'arte», è proprio all'incarnazione che ricorre. Come c'era da aspettarsi non è mancato chi ha giudicato quel libro un'opera d'arte. Danto precisa che il giudizio «confonde la qualità letteraria con la letteratura; io non ho la pazienza di incarnare le mie idee e non sono neppure sicuro che la comprensione dei miei scritti trarrebbe vantaggio se, per esempio, riuscissi a incarnarle in un romanzo»¹¹⁴. Certo, ci può volere pazienza a incarnare il significato, e la pazienza è una virtù che siamo costretti a esercitare nelle più svariate situazioni della nostra vita, ma non è questo il tratto che può dirimere la questione. Intanto il testo filosofico incarna il significato non meno di un romanzo. Non può, quindi, bastare l'incarnazione *sic et simpliciter* a renderli discernibili. Danto ci rimanda a un pensiero di George Eliot – significativamente uno pseudonimo maschile per un corpo e uno spirito femminile – relativamente alla distinzione, ritenuta “assoluta”, tra letteratura e altre tipologie di testi:

Si tratta di un problema terribilmente difficile, le sue difficoltà mi tormentano, ho più volte affrontato la dura fatica di cercare di dare completa incarnazione a certe idee, come se prima di tutto esse si fossero rivelate a me nella carne e non nello spirito. Penso che l'insegnamento estetico sia il più elevato di tutti gli insegnamenti, poiché si occupa della vita nella sua massima complessità. Ma se tale insegnamento cessa di essere puramente estetico – se in un qualche momento scade da immagine a diagramma – diventa il più offensivo di tutti gli insegnamenti¹¹⁵.

- 24 “Dura fatica”, quindi, piuttosto che pazienza. a ogni modo, Danto lo utilizza per darci ancora una volta una coppia di indiscernibili: *Cézanne's Composition* di Loren e *Portrait of Madame Cézanne* di Lichtenstein, percettivamente tanto simili che l'autore del primo ha intentato una causa per plagio contro l'autore del secondo. Eppure il primo diagramma è “diagramma” (non-arte) e il secondo diagramma è “immagine” (arte). E a convincerci sembra a lui sufficiente la precisazione che «oggi noi apprezziamo il fatto che ci siano immagini che sono indistinguibili dai diagrammi, ma ciononostante “insegnano” in modi molto diversi», laddove per Eliot si trattava innanzitutto di distinguere la diversa modalità di significare, da cui conseguono modalità diverse di insegnare. “Idee rivelate nella carne” e non puro spirito; “puramente estetico” e non intellettuale; “immagine” e non diagramma: in breve, un'estetica, quella di Eliot, e non «una impeccabile filosofia dell'arte»¹¹⁶ come Danto vorrebbe. Le idee di Eliot – non i significati incarnati o incorporati di Danto – sono riportabili alle idee estetiche di Kant non meno che alle idee sensibili di Hegel. Ed è singolare che Costello abbia trovato concettualmente simili “idee estetiche” e “significati incorporati”, quasi avessero «la stessa logica»¹¹⁷; e ancora più singolare che Danto ci abbia creduto, se poi ritiene Hegel «confuso e probabilmente contraddittorio» proprio relativamente alla permanenza dell’“estetico”. Più precisamente, Danto si sta interrogando sulla bellezza, e il passo incriminato è il seguente: «la bellezza artistica si presenta al *senso*, alla sensazione, all'intuizione, all'immaginazione, essa ha un ambito diverso dal pensiero, e l'apprensione della sua attività e dei suoi prodotti richiede un organo diverso dal pensiero scientifico»¹¹⁸. Poiché ritiene Hegel degno di ammirazione proprio perché avrebbe cercato «sistematicamente di distinguere» estetica e filosofia dell'arte, e interpreta la hegeliana fine dell'arte «con il fatto che noi non richiediamo più che le idee siano comunicate in forma sensibile», gli diventa problematico il legame della “bellezza artistica” con i sensi¹¹⁹. In sostanza tutto ciò che non è puro pensiero gli appare in contrasto con la raggiunta autoconsapevolezza dell'arte. Nondimeno, per Hegel l'arte – che media tra «ciò che è semplicemente esterno, sensibile e transeunte, e il puro pensiero» –, contrariamente alla scienza, elabora in forma sensibile il suo contenuto, e questo lo fa sempre, anche quando, come nella modernità, «la sua forma ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito». Poiché lo spirito nel sensibile dell'opera «vuole una presenza sensibile che deve sì rimanere tale, ma deve essere

parimenti *affrancata dall'impalcatura della sua materialità*», si capisce che «la *parvenza* stessa è essenziale all'*essenza*». L'occhio e l'orecchio (o la vista e l'udito) che, diversamente da tatto, olfatto e gusto, «hanno la capacità di essere organi per l'apprensione di opere d'arte» (e «un attento udire e vedere» è necessario per «abbordare la realtà» e per produrre la «forma artistica»), vengono considerati sensi *teoretici*, ovvero sensi che hanno con l'oggetto «un rapporto puramente teoretico» e non consumatorio come per esempio il gusto¹²⁰. E mentre per Danto l'arte si è «trasformata in filosofia», per hegel può essere “superata” dalla filosofia, ma non trasformarsi in filosofia. Poiché il darsi dell'arte in un materiale sensibile «deve essere insito nella determinazione a lei propria», anche quando l'arte non soddisferà più «il nostro bisogno più alto» e «la situazione generale non [sarà] favorevole all'arte», il compito dell'artista continuerà a essere quello di produrre «forme concrete» e non «astratte generalità». Anzi, se l'artista «pensa in modo filosofico, si assume un compito che, rispetto alla forma del sapere, è proprio opposto all'arte»¹²¹.

25 Credo che basti, essendo il mio intento unicamente quello di precisare che il convincimento di Danto che “noi non richiediamo più che le idee siano comunicate in forma sensibile” non è riportabile all'estetica di hegel, per il quale la forma, non meno del contenuto, è necessaria all'arte e ineliminabile per la sua comprensione, persino relativamente all'arte romantica – l'arte della “fine” – «che va oltre se stessa, ma pur sempre entro il proprio ambito e nella forma stessa dell'arte»¹²². Solo così, del resto, il significato, o più precisamente il contenuto, può essere veramente incarnato, o, come dice hegel, reso visibile, e non sospeso come un'etichetta su un oggetto, e quest'ultimo inessenziale alla comprensione del “significato” della stessa.

Entriamo nello stadio più alto di ciò che [Hegel] chiama lo “Spirito assoluto” quando noi non chiediamo più all'arte di soddisfare i nostri “bisogni più alti”. Ma questo ci lascia con il dubbio di come la bellezza, intesa in termini sensibili, possa essere davvero “generata e rigenerata dallo spirito”. Hegel non ci dà buoni esempi di bellezza artistica. Egli ci dà buoni esempi di arte, l'eccellenza dei quali può essere tirata fuori attraverso una critica artistica scaltra come nel suo splendido resoconto della *Trasfigurazione* o nella sua impareggiabile analisi dei dipinti olandesi, che sono veramente, o sono spesso belli, ma belli in modo sensibile. Sono tra i più grandi ammiratori della filosofia di hegel, ciò che dobbiamo fare per accettarla è riconoscere il modo in cui l'arte può, anzi deve, essere razionale e sensibile allo stesso tempo; e quindi determinare come le sue proprietà sensibili siano connesse al suo contenuto razionale, questo è l'obiettivo della parte restante del mio libro¹²³.

26 Hegel ci darebbe “esempi di arte” e non “di bellezza artistica”. Forse basta ricordarsi solo dell'inizio dell'*Estetica* per convincersi che gli esempi dell'una sono esempi dell'altra. Del resto già con Batteux l'unità delle arti era avvenuta sotto il segno della bellezza: il bello è «il perfetto ideale della poesia, della pittura, di tutte le altre arti»¹²⁴. E qualche decennio prima Francis Hutcheson aveva addirittura ipotizzato il «senso della bellezza», “un senso interno” diverso dai sensi esterni, ritenuti, seppure fisiologicamente perfetti, incapaci di cogliere la perfezione: un «superiore potere di percezione» per rendere conto *anche* del fatto che «le deformità della vecchiaia in un dipinto, le rocce e le montagne più rudi in un paesaggio, *se ben rappresentate*, avranno abbondante bellezza»¹²⁵. In modo più incisivo: «la bellezza sembra essere la più chiara manifestazione della perfezione e la migliore testimonianza della sua possibilità»¹²⁶. Questo per evidenziare che la bellezza «legata al concetto di gusto» non sempre è servita a nascondere «quanto sia ampia e variegata la gamma delle qualità estetiche»¹²⁷, bensì a sottolineare l'eccellenza della resa artistica delle stesse. Il che allo psicologo delle arti «suggerisce che ciò che chiamiamo bellezza è la felice corrispondenza tra le caratteristiche dell'espressione percettuale e le proprietà strutturali del contenuto»¹²⁸. Se le cose stanno così, il problema della “bellezza artistica” è esattamente quello di “come le sue proprietà sensibili siano connesse al suo contenuto razionale”, con la precisazione che “proprietà” e “significato” incasellati rispettivamente nel sensibile e nel razionale non rendono chiaro che è la forma a essere significativa, o, nelle parole di

Hegel, che «nel produrre dell'artista lo spirituale e il sensibile devono essere una cosa sola», e forma e contenuto devono apparire «come concresciuti l'uno nell'altra», piuttosto che un «oggetto più un significato»¹²⁹.

- 27 L'opera d'arte non è un astratto significato, bensì un oggettualità di cui fare esperienza, un significato che si manifesta. È così che Danto procede quando ci mette in presenza dell'opera: «noi dobbiamo sforzarci di afferrare il pensiero dell'opera, basato sul modo in cui l'opera è organizzata». Si tratta del matrimonio di una dea con un mortale, *Le nozze di Teti e di Peleo* di J. Wtewael, e quanto ci dice ci fa capire la riuscita articolazione visiva del significato: «ben dipinto», «in maniera squisita» ecc. «Se solo qualcuno avesse fermato eris!»¹³⁰. Già, se non sapessimo di Teti e di Peleo, delle loro ascendenze e discendenze, dell'invidia degli dei e della nostra, della loro potenza e dell'impotenza di noi mortali, non avremmo potuto capire neanche quell'esclamativo, il cui valore ottativo, pur dinnanzi all'ineluttabile, ci parla di quanto importante sia la perfezione. Per non disperare, per non rassegnarci all'esistente, per non ridurci a mimarlo acriticamente. È un sapere, quello di cui qui si serve, alla portata di testadura, fatto non di teorie sull'arte ma di conoscenze sui referenti delle apparenze¹³¹. E la comprensione del contenuto è data dalla precisione delle forme. Tuttavia non è così che Danto procede ai fini della teoria. Poiché genera confusione chiamare bellezza sia quella artistica, che «richiede discernimento e intelligenza critica», sia quella empirica, che è «riconosciuta tramite i sensi», limita «il concetto di bellezza alla sua identità estetica», percepibile immediatamente nella natura e nelle opere d'arte «da chiunque, a prescindere dall'istruzione»¹³², e la distingue in “bellezza interna” e “bellezza esterna”. La bellezza è esterna quando non appartiene al significato dell'opera (*Fountain o Brillo box*) ma all'oggetto prima della “trasfigurazione”, come l'orinatoio della Mott Works, o la scatola di James Harvey; è interna quando fa parte del significato dell'opera come nelle *Nozze di Teti e di Peleo*.

La bellezza interna [...] serve a illustrare il modo in cui il sentimento [*feeling*] è connesso con i pensieri che animano le opere d'arte. Certamente, oltre alla bellezza, ci sono altri modi per connettere il sentimento con il pensiero nelle opere d'arte: il disgusto, l'eroticismo, il sublime, come pure la pietà, il timore e gli altri casi che Hegel nomina come aventi a che fare con l'estetica. e questi modi aiutano a spiegare perché l'arte sia importante nella vita umana, a dispetto della roboante affermazione di Hegel che avremmo raggiunto uno stadio nella storia dello spirito nel quale solo la filosofia può soddisfare «gli interessi più profondi del genere umano e le verità più comprensive dello spirito»¹³³.

- 28 La bellezza, indubbiamente importante per la vita, per l'arte, data l'ampia gamma di sentimenti che gli artisti possono volere suscitare, diventa “opzionale”. Poiché il sentimento modula il contenuto, il problema del farsi sensibile di quest'ultimo si trasforma – e scompare – in quello di quale sentimento è adeguato a un determinato contenuto. La bellezza interna può, così, essere compatibile o incompatibile col contenuto, e in quest'ultimo caso è “moralmente deprecabile”. e mentre le domande si moltiplicano – «cosa c'è di veramente sbagliato nel creare un luogo di bellezza all'interno di un mondo cattivo?»; «perché [gli artisti] dovrebbero creare bellezza per un mondo brutto?»; «abbellire, a cospetto dei mali del mondo, può essere un atteggiamento da collaborazionista?»¹³⁴ – ci si dimentica delle proprietà sensibili e dell'eccellenza artistica¹³⁵, cioè della felice corrispondenza tra le caratteristiche dell'espressione percettuale e le proprietà strutturali del contenuto, che è il modo artistico di incorporare il significato.

Vietnam Veteran's Memorial rappresenta una sfida all'intero complesso di congetture assunte verso le opere d'arte intese come oggetti, con le quali ho iniziato. Inoltre penso che il *Memorial* sia l'emblema del ruolo che l'arte gioca nella maggior parte delle nostre vite, persino se siamo membri dell'establishment dell'arte cognitiva¹³⁶.

- 29 È vero. Rappresenta una sfida per come Danto intende il significato incarnato. Il monumento di Maya Lin «è notoriamente riconosciuto per la sua notevole bellezza» da

tutti. Non ci dice, però, perché è bello, ci dice solo che lo è per tutti e che lo continuerà a essere, e, trattandosi di bellezza interna, che «è intesa con riferimento al “pensiero”». La bellezza, anche quando è interna, risiede nella bellezza della realtà che l'opera rappresenta. Così la bellezza delle *Nozze di Teti e di Peleo* di Wtewael giacché gli dei non possono che essere belli; come pure la bellezza delle opere di Matisse del periodo di nizza che è propria della realtà dipinta da Matisse. Ci si chiede: a quale bella realtà può essere riferito il Muro di Maya Lin? E perché un monumento alla memoria di più di 58.000 morti nella guerra del Vietnam dovrebbe essere percepito come bello da tutti? dalle madri e dalle mogli dei giovani caduti? «Qualunque sia la spiegazione della bellezza sentita»¹³⁷, ci dice danto, ma forse è più corretto dire “qualunque sia il sentimento che il Muro suscita”. La bellezza o la rabbia o il disgusto ecc. sono, comunque, solo *inflectors* che lasciano invariata la natura del pensiero: «se la bellezza è vista come un *flessore*, allora il meraviglioso pensiero di Hegel (“la bellezza artistica è generata e rigenerata dallo spirito”) assume un senso completo. Va dalla mente dell'artista alla mente dello spettatore attraverso i sensi». Il “sensibile” così inteso, comunque, non modifica il pensiero nel quale continua a risiedere l'essenza dell'arte. «Ma almeno l'inflessione ci aiuta a spiegare perché noi abbiamo l'arte in primo luogo. Agiamo così perché, essendo esseri umani, siamo guidati dai nostri sentimenti»¹³⁸. Gli artisti come i retori nelle corti di giustizia! Considerando l'oggetto artistico solo per i pensieri “inflessi” che veicola, la teoria non ci spiega ciò che il concetto di “significato incarnato” non dovrebbe eludere: il pensiero visivo che l'opera incarna e perciò esibisce. Se il pensiero si manifesta nel corpo, l'occhio deve essere capace di coglierlo, e l'occhio di danto, a dispetto della sua teoria, come abbiamo visto, lo è. diversamente, cosa può significare «comprendere quale sia il pensiero che l'opera esprime in modi non verbali», o – l'ho già citato a proposito delle *Nozze di Teti e di Peleo* – che “dobbiamo sforzarci di afferrare il pensiero dell'opera, basato sul modo in cui l'opera è organizzata”? «È il modello dei significati impliciti», che, se non fosse per l'idiosincrasia nei confronti della sensibilità, Danto avrebbe potuto chiamarlo, più propriamente, “il modello dei significati manifesti”. Sebbene lo usi «sempre come critico d'arte»¹³⁹, il “significato manifesto” e l'occhio intelligente, che solo può esperirlo, non hanno posto alcuno nella teoria filosofica dell'arte, per la quale, al contrario, si rende necessario un “occhio innocente” o “stupido”, come lo chiama il suo “creatore”¹⁴⁰ per i “meri oggetti”, e un occhio “intelletto-dipendente” per l'oggetto artistico che, come l'oggetto scientifico, è “carico di teoria”.

30 6. «Si dice che non si dia un occhio innocente, ma in realtà l'occhio è molto innocente: la percezione visiva può forse rientrare tra le modularità della mente, impenetrabile dal punto di vista cognitivo, e di fatto la scienza cognitiva ha fornito dimostrazioni sorprendenti relativamente a quanto poco sapere ci sia nel vedere, e su quanto la maggior parte di esso non sia che una dotazione innata. Però è vero che la mano non è innocente»¹⁴¹.

Mark tansey, *Test dell'occhio innocente*, 1981



31 Risponderà la mucca al toro e al pagliaio di grano? Sesso e cibo, oggetti che assicurano la sopravvivenza di sé e della specie a cui si appartiene. Se lo farà, «deve essere possibile rispondere alle immagini come se fossero cose, senza sapere nulla di storia, religione o arte»¹⁴². È questo l'interesse di Danto per la "percezione pittorica" dell'animale: se la mucca fremerà alla vista del toro, poiché la mucca non può avere interiorizzato una concezione pittorica in base alla quale il dipinto è visto come un toro, l'occhio innocente è una certezza. Il dipinto di Mark Tansey non raffigura un esperimento scientifico, ragione per cui non conosciamo la risposta della mucca. Possiamo però ipotizzarla sulla base di positive evidenze sperimentali relative ad altri animali, come «le pecore, note per la poca intelligenza», o i piccioni che addirittura sono «in grado di categorizzare le immagini per soggetto»¹⁴³. Danto non ha dubbi: Potter, se l'esperimento si facesse, supererebbe il test. Anche Monet supererebbe il test? Ovvero, la mucca «saliverebbe dinanzi al pagliaio di grano»? Forse la mucca no, ma i piccioni, che discriminano «lo "stile" fisionomico del paesaggio», e stili musicali diversi, parrebbe di sì¹⁴⁴. Sappiamo, però, che quando Kandinskij visitò una mostra di impressionisti francesi a Mosca non riuscì a riconoscerlo: «Il catalogo mi diceva che si trattava di un pagliaio, ma non riuscivo a riconoscerlo. Questa incapacità di riconoscere il soggetto mi turbò. Pensai anche che il pittore non ha il diritto di dipingere in modo così confuso»¹⁴⁵. Se l'occhio umano è come quello dell'animale – innocente alla maniera di Danto – come spiegare il mancato riconoscimento di Kandinskij? Kandinskij battuto dai piccioni? O, nonostante la strabiliante capacità di discriminazione, tenendo presente che «non si presume che i piccioni vedano immagini bidimensionali come rappresentazioni del mondo reale»¹⁴⁶, dovremmo cominciare a dubitare che basti discriminare per percepire? Dopo tutto il termometro discrimina i gradi della febbre molto meglio delle nostre mani. Comunque sia, «se, come sembra certo, gli animali rispondono al contenuto pittorico senza la possibilità di aver perduto l'innocenza visiva, allora la competenza pittorica come quella percettiva è qualcosa di cui l'occhio teoricamente e culturalmente innocente è capace»¹⁴⁷. La conclusione che ne trae è che la "competenza percettiva" e degli oggetti e delle immagini degli oggetti – la condividiamo con gli animali e come loro «non dobbiamo imparare a vedere»¹⁴⁸ – è naturale; mentre la "competenza artistica" – solo umana – è storico-culturale e, quindi, soggetta all'apprendimento. L'"esperienza visiva minimale" che ci accomuna agli animali è, nei termini di Fodor, modulare, al contrario dell'"esperienza estesa della visione" che non lo è e che perciò è pensiero. La modularità sembra a Danto il concetto «di cui abbiamo effettivamente bisogno per poter distinguere tra meri oggetti visivi e opere d'arte visiva». Ecco l'importanza del *piccione dentro di noi*. «Considerare due oggetti indiscernibili dal punto di vista di una descrizione minima è fondamentale per mostrare come siano discernibili dal punto di vista dell'interpretazione [...]. I termini

che applichiamo grazie all'interpretazione sono invisibili rispetto all'esperienza visiva minima, poiché dipendono da qualcosa di esterno all'oggetto osservato»¹⁴⁹.

- 32 Per l'arte è necessaria l'esperienza visiva estesa, dove non è più in gioco il percepire ma, come abbiamo visto, l'interpretare: *esse est interpretari non percipi*.

“Vedere qualcosa come arte richiede un elemento che l'occhio non è in grado di esplicitare – un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte: un mondo dell'arte”. Queste riflessioni erano il portato della filosofia della scienza in cui io e i miei colleghi credevamo. Era nostra convinzione che gli oggetti scientifici fossero “carichi di teoria”, nel senso che la percezione non può mai essere un semplice vedere, ma è sempre un vedere qualcosa sotto una particolare descrizione teorica. Vedere una linea attraverso un oscilloscopio come il percorso di una particella è possibile soltanto se si sa a cosa servono gli oscilloscopi: è richiesta, in altri termini, una specifica conoscenza scientifica per vedere la linea in quel modo¹⁵⁰.

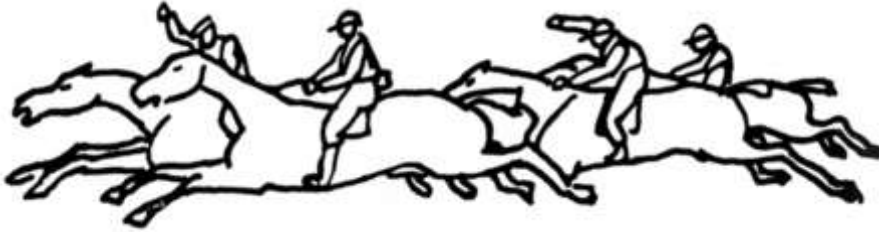
- 33 L'arte come la scienza? Davvero nella scienza non si danno “osservazioni senza teoria”? È noto il ruolo giocato nella “new philosophy of science” dall'immagine bistabile, sia essa l'uccello/antilope di hanson o la più nota lepre/anitra, di Wittgenstein, per cui, senza soluzione di continuità, a partire da queste si arriva al sole bistabile: «Keplero e Tycho sono rispetto al Sole nella medesima situazione nella quale noi ci troviamo nei confronti della figura, in cui io vedo l'uccello e un'altra persona soltanto l'antilope. Gli elementi delle loro esperienze sono identici, ma la loro organizzazione concettuale è enormemente diversa». Dal fenomenico al transfenomenico e ritorno, vale a dire: senza teoria non c'è percezione. Poiché l'organizzazione non appartiene ai “sense data”, non può essere di competenza dei sensi ma dell'intelletto: «non è un elemento appartenente al campo visivo [come lo è una linea o una figura o un colore], ma piuttosto il modo in cui gli elementi vengono valutati». E dati un percepito non organizzato e la libertà dell'intelletto di organizzarlo come più gli aggrada, Keplero e tycho «possono vedere cose diverse osservando insieme il sorgere del Sole»¹⁵¹. Il “Sole mobile” di tycho e il “Sole statico” di Keplero: veramente la teoria cambia la percezione? Kuhn, per il quale «la percezione stessa richiede qualcosa di simile a un paradigma», diversamente ci sarebbe «una assordante confusione da far girare la testa», lascia intendere che questa sia la posizione della psicologia della *Gestalt*¹⁵², quando invece i gestaltisti hanno criticato – oltre William James al quale è riportabile la “confusione” di cui parla Kuhn – proprio «l'influenza dei pregiudizi teorici» nello studio della percezione¹⁵³ e l'ingerenza dell'intelletto nell'organizzazione e nella ristrutturazione percettiva. Per loro i due animali delle figure bistabili sono percetti e non interpretazioni, come, anche in psicologia¹⁵⁴, quasi unanimemente si ritiene, basandosi sul presupposto che l'organizzazione del dato sopraggiunga e dipenda da un'attività intellettuale¹⁵⁵. Certo, per i gestaltisti, e ciò fin dal celebre esperimento di Wertheimer sul “movimento apparente” (1912), come per hanson, «nella visione c'è più di ciò che colpisce il globo oculare»¹⁵⁶, ma il di più non è da loro inteso nel senso della teoria, o delle conoscenze passate in formato linguistico. Il sapere organizzato linguisticamente che guiderebbe la visione¹⁵⁷ non ha nulla a che fare con la percezione e il “pensiero naturale” dei gestaltisti¹⁵⁸ e molto da spartire con la teoria empirista della percezione che da von helmholtz, passando per il *New Look*, arriva ai nostri giorni¹⁵⁹.

Non c'è dubbio che il *David* di Bernini rappresenti un giovane guerriero in movimento nell'atto di scagliare una pietra. [...] Però, anche se sappiamo di guardare una cosa in movimento, quello che vediamo non equivale a quello che effettivamente la cosa in movimento presenta all'occhio, dal momento che non vediamo il movimento. Lo inferiamo sulla base di sottili accorgimenti inseriti dall'artista nell'opera per indurre un'inferenza di ciò che caratterizzerebbe i corrispondenti.

- 34 Lo stesso avverrebbe per i sentimenti:

gli artisti hanno elaborato un codice di inferenze stimolanti la percezione di cose che essi, dati i limiti del medium, non erano in grado di rappresentare direttamente. Tali stimolazioni sono segni il cui significato va appreso autonomamente quasi nello stesso modo in cui si deve apprendere una lingua o, quanto meno, un lessico¹⁶⁰,

35 che, fin dai termini, tanto ricorda von Helmholtz¹⁶¹.



36 Soffermiamoci brevemente sul movimento, ma lo stesso discorso vale per i sentimenti. Vediamo il movimento? Sì, ci dice il neo-helmholtziano; però il movimento non è nell'immagine, quindi non basta all'occhio. non è forse ferma l'immagine? Ora, non c'è dubbio che niente si muove sulla pagina. Come spiegarlo? L'intuizione geniale di helmholtz è stata quella di ricorrere all'inferenza inconscia e all'esperienza passata, vale a dire: chiamare in soccorso dei sensi l'intelletto. Perciò, il movimento dei cavalli non possiamo vederlo, ma solo inferirlo. da cosa? In questo caso, come ci dice danto, dai sottili accorgimenti utilizzati dall'artista che ci riportano al corrispettivo movimento reale. Brevemente: il movimento – ma sarebbe più corretto parlare di “tensione orientata” – non lo deduciamo, ma lo percepiamo nelle logiche di un medium immobile qual è la pittura; e i sottili accorgimenti dell'artista, né sono tratti, *sic et simpliciter*, dal movimento reale, né ci stimolano a inferirli da quest'ultimo. Nessuno, nemmeno l'artista, ha mai visto cavalli in corsa come questi per la semplice ragione che i cavalli reali in corsa non possono assumere quest'aspetto, tranne che in un salto, come sappiamo da quando la fotografia ci ha messo sotto gli occhi le sequenze del movimento reale. Il movimento rappresentato lo percepiamo «esattamente nella misura in cui esso appare nell'immagine». E anche dopo che la fotografia rivelò l'irrealità di questo schema rappresentativo, gli artisti continuarono a usarlo «perché solo la massima divaricazione delle gambe può tradurre l'intensità del moto fisico in una dinamica pittorica»¹⁶².

37 L'inferenza inconscia ai tempi di Helmholtz si rendeva necessaria dal momento che non percepiamo gli oggetti così come si imprimono sulla nostra retina. Poiché si presupponeva una corrispondenza biunivoca tra stimolo prossimale (immagine retinica) e percepito, e poiché, per esempio, non percepiamo una matita distante da noi due metri più corta di quando la teniamo in mano (variazione che viceversa la nostra retina registra), Helmholtz sostenne che l'immagine retinica viene corretta da un giudizio inconscio fondato sulle conoscenze del percettore. Nel 1912 l'“ipotesi di costanza”, come viene chiamata la presunta corrispondenza tra immagine retinica e percepito, venne confutata dagli psicologi della *Gestalt*. L'esperimento è stato condotto proprio sul movimento. Venne dimostrato che si percepisce il movimento anche in assenza di movimento fisico, e quindi di presenza retinica. Nel 1913 Köhler ha evidenziato il circolo vizioso tra ipotesi di costanza e ipotesi interpretativa¹⁶³, da cui deriva la convinzione che percepire è interpretare. Ciò nonostante, e i dati sperimentali contrari non sono pochi, la teoria di helmholtz è arrivata indenne fino a noi. Segno che il novecento aveva bisogno di interpretazioni piuttosto che dei “percepti oggettivi” della psicologia della *Gestalt*¹⁶⁴.

38 Danto, saggiamente convinto che percepire è una cosa e interpretare è cosa completamente diversa, meno saggiamente, dà la sua adesione alla percezione incapsulata di Fodor, il quale per salvare la “veridicità” della percezione (compromessa dal dato carico di teoria dell'epistemologia, che, assunto pari pari dalla psicologia cognitivista ha finito col rafforzare la teoria di Helmholtz) è ricorso all'«impenetrabilità percettiva» in modo da assicurare che si veda «quel che c'è, e non quel che si vuole o ci si attende che ci sia. Gli organismi che non fanno così hanno vita breve»¹⁶⁵. Per Danto il

concetto di modularità – un concetto molto criticato dai neurobiologi – è una benedizione. Combinando l'“occhio stupido” di Fodor¹⁶⁶ (un'ipotesi non dimostrata e suggerita dal funzionamento delle “menti artificiali” prive di corpo) con l'“innocenza dell'occhio” auspicata da Ruskin (una metafora contro le formule stereotipate), ritiene che l'occhio innocente non è un mito come ha sostenuto Gombrich e come ha teorizzato Goodman, bensì individua il reale funzionamento della percezione. Entro i confini del “banale”. Se la percezione è così stupida non può cogliere il proprio dell'arte. Il “dato carico di teoria”, messo a punto dall'epistemologia per la scienza, sembra cadere a fagiolo. E ci sta come i cavoli a merenda se solo tenessimo presente la differenza tra opere d'arte e opere scientifiche, azzerata dal concetto di “significato invisibile”. Come che sia, abbiamo percezione, con i limiti accennati, per il mondo e interpretazione per le rappresentazioni del mondo: per la scienza così come per l'arte percepire è, quindi, interpretare. E però – data l'assenza di vincoli che caratterizza l'arte ma non la scienza – se non si appartiene, o meglio non si vuole far parte del club dell'ermeneutica, se si è contro il principio dell'“interpretazione infinita” come scongiurare la deriva dell'interpretazione? Se il proprio dell'opera risiede nell'enunciato – l'abbiamo visto con *Fountain* – «la natura proteiforme dei significati delle parole» aumenta le difficoltà, dato che il termine “fountain”, diversamente dall'oggetto “fountain” che «restringe l'ambito delle connotazioni pertinenti in grado più severo»¹⁶⁷, si presta più facilmente al gioco dell'ermeneutica. Dove e come arrestare il gioco non potendo – l'impossibilità deriva dalla teoria – vincolare l'interpretazione alla struttura percettiva dell'opera?

Penso che non sbaglieremmo poi tanto se supponessimo che la giusta interpretazione dell'oggetto come opera d'arte è quella che coincide, quanto più è possibile, con l'interpretazione dell'artista. [...] Conoscere l'interpretazione dell'artista significa proprio identificare ciò che lui o lei ha fatto. L'interpretazione non è qualcosa al di fuori dell'opera: opera e interpretazione sorgono insieme nella consapevolezza estetica. L'interpretazione è inseparabile dall'opera così come è inseparabile dall'artista, se è opera dell'artista¹⁶⁸.

39 Ecco la soluzione: vincolarla all'interpretazione del creatore. Il concetto di interpretazione che Danto mette in campo coincide così con l'è dell'identificazione artistica che, l'abbiamo visto, non è guidata dalla forma dell'opera: «l'identificazione, da parte di Duchamp, dell'orinatoio con una fontana non è una classificazione, bensì un'interpretazione: dire di quell'orinatoio che è una fontana è sicuramente un esempio di ciò che altrove ho definito *identificazione artistica*, dove l'“è” in questione è coerente (ma solo coerente) con la falsità letterale dell'identificazione»¹⁶⁹.

40 Indubbiamente “l'interpretazione non è qualcosa al di fuori dell'opera”, anzi l'opera è precisamente l'interpretazione che di un particolare oggetto, evento, situazione l'artista ha dato. Ma il più delle volte la faccenda non è così semplice come per *Fontana*, sebbene Danto avanzi dubbi che potrebbero farcela apparire complicata¹⁷⁰. Intanto che l'intenzione, l'identificazione e l'interpretazione dell'artista coincidano vale per *Fontana*, ma non è la norma, anzi. Né l'intenzione, l'identificazione e l'interpretazione sono ordinabili in una qualche sequenza fissa. e poi possiamo avere solo l'identificazione, a volte neppure questa, e nulla sapere dell'intenzione e dell'interpretazione (l'artista del passato, l'artista che si esprime solo con le opere, l'artista che decide di burlarsi del critico ecc.). Anche a non considerare che non sempre disponiamo dell'interpretazione dell'artista, da un punto di vista psicologico opera e intenzione differiscono per la processualità e impegnano competenze cognitive diverse. Si pensi a *Guernica*, di cui abbiamo tutti i travagliati passaggi dall'intenzione iniziale all'opera finita¹⁷¹. Non sempre l'inizio è strutturalmente simile alla fine, come in questo caso fortunato; pure così, le notevoli fluttuazioni e le continue trasformazioni che la sequenza degli schizzi ci mostra lasciano intravedere la complessità del processo che dalla primigenia intenzione porta all'opera. Quanto all'intenzione e all'esecuzione, i tempi e i modi del “fare” non sono certo quelli del “pensare”: non solo per la durata; né solo perché bisogna fare i conti con il medium; ma anche e soprattutto perché il fare ha una processualità lineare che non è quella del pensare (a meno di non identificare il

pensare con il pensiero linguistico). E poi, relativamente al fruitore, considerando le interpretazioni di *Guernica* date da Danto e da Arnheim, quale delle due “coincide più strettamente con l'interpretazione dell'artista”? Si consideri quanto persino il razionale Duchamp ci dice dell'artista, di come sia vana la sua pretesa della piena coscienza durante l'atto creativo, della lotta che ingaggia durante la «trasmutazione [...] della materia inerte in opera d'arte», di come siano inservibili le sue spiegazioni razionali di ciò che ha messo in opera, dell'inevitabile scarto tra intenzione o interpretazione e realizzazione.

Durante l'atto creativo, l'artista procede dall'intenzione alla realizzazione passando per una catena di reazioni totalmente soggettive. La lotta verso la realizzazione è una serie di sforzi, di dolori, di soddisfazioni, di rifiuti, di decisioni che non possono né devono essere pienamente coscienti, almeno sul piano estetico. Il risultato di questa lotta è uno scarto tra l'intenzione e la sua realizzazione, scarto di cui l'artista non è per nulla cosciente»¹⁷².

41 Dare corpo al significato (che non è trovare un nuovo pensiero per un oggetto bello e pronto) presenta obiettive difficoltà, e piuttosto che un'opera ci si può consegnare un aborto. Sicché dobbiamo andare a guardare. Basta “un occhio innocente”? No. Come qualcuno ha detto, è necessaria “una visione armata”. Non però di teorie, come Danto sostiene – ciò renderebbe l'interpretazione infinita, cosa che Danto non vuole – bensì, e principalmente, delle logiche del visivo se trattasi di arte visiva, e se “identificare ciò che lui o lei ha fatto” non significa, come sempre più spesso accade nei musei, leggere il titolo e passare oltre, ma dedicare all'opera il tempo necessario per cogliere le dinamiche espressive¹⁷³ che la animano e i moduli compositivi che la articolano: comprendere in sostanza le modalità formali che rendono visibile ciò che Danto chiama l'interpretazione dell'artista. Vincolare l'interpretazione del critico a quella dell'artista serve a scongiurare l'interpretazione infinita. Ma quanto è adeguata questa mossa?

42 7. «Sappiamo che, in qualche modo, deve esserci un'interazione tra sistemi percettivi e processi cognitivi centrali, nel senso che noi interpretiamo ciò che percepiamo relativamente al nostro sistema di credenze. [...] È grazie a questa interazione che la storia sopravviene alla percezione. La storia della percezione è la storia del sistema centrale che riveste ciò che vediamo di significati che non hanno completamente a che fare con quanto vediamo, poiché sono spesso termini relazionali evocati da oggetti non presenti nelle immagini. Indubbiamente la percezione così strutturata è storica, semplicemente perché si dà una storia di tale sistema centrale. Ed è per questo che noi siamo esseri storici, a differenza degli animali, con i quali condividiamo quasi certamente le caratteristiche principali del nostro apparato di percezione visiva. [...] L'occhio non è storico, ma noi sì. La filosofia dell'arte comincia qui¹⁷⁴».

43 Per Danto, come già per Fodor, da una parte abbiamo i sistemi percettivi, ovvero i sensi, dall'altra i processi cognitivi centrali, ovvero l'intelletto. Funzionamento, quello della mente, a compartimenti stagni. Ora, è pienamente condivisibile che non si percepisce ciò che si desidera percepire; o che non siano le credenze a determinare ciò che vediamo; o, ancora, che la percezione non è cognitivamente penetrabile se con ciò si intende che «qualsiasi cosa l'organismo conosca, qualsiasi informazione accessibile a uno qualunque dei suoi processi cognitivi sia ipso facto disponibile come premessa dell'inferenza percettiva»¹⁷⁵. Ed è lodevole e pienamente condivisibile l'impegno di entrambi contro il relativismo. Tuttavia, non è condivisibile che la «distinzione di principio tra percezione e cognizione»¹⁷⁶, teorizzata da Fodor e accolta, come manna caduta dal cielo, da Danto, diventi una distinzione di fatto, e finisca con l'individuare il reale funzionamento della percezione, quando poi rimane tanto oscuro il come dell'interazione dei due sistemi che, al cospetto, la soluzione data da Kant nella prima *Critica* appare trasparente.

44 Argomentare contro, come si dovrebbe, richiede lo spazio che non ho. tralascio persino il mancato riconoscimento di Monet da parte di Kandinskij che non è spiegabile

né con l'occhio innocente né col dato carico di teoria; come pure il rendere conto dell'impossibilità operativa di una "mano non innocente" (una mano umana) con un occhio innocente (un occhio animale), e mi limito ad accennare che l'architettura della mente così organata è neurologicamente implausibile. Fodor individua nella corteccia associativa il substrato neurale del pensiero¹⁷⁷. Purtroppo, le aree associative si sono dimostrate aree sensoriali o motorie di ordine superiore o aree associative di convergenza polimodale. Quanto va emergendo dallo studio del cervello, non conforta, anzi confuta, la concezione dei sensi e dell'intelletto, sia essa neo-helmholtziana o fodoriana: l'ordine gerarchico tra percezione (incapsulata o no) e pensiero, e l'identificazione di quest'ultimo col linguaggio (l'intelletto discorsivo della filosofia)¹⁷⁸. Negli ultimi tempi i neuroscienziati sulla base di dati clinico-sperimentali hanno cominciato a parlare di percezione intelligente e a dirci che percepire è pensare; dell'intelletto – significativamente «una misteriosa capacità» per i gestaltisti¹⁷⁹ – neanche l'ombra. Ovviamente non l'hanno cercato sotto l'etichetta "linguaggio". Quando nelle scienze neurologiche si ripete il famoso *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*¹⁸⁰ non vi è nulla che ricordi la posizione inferiore dei sensi nella gerarchia della mente, ereditata in psicologia dalla filosofia empirista; né tanto meno il *Nisi ipse intellectus*, teorizzato da Leibniz, "psicologizzato" da Piaget e informatizzato dai cognitivisti. dell'intelletto, nella modernità opposto ai sensi per le ragioni della conoscenza scientifica, nella ricerca sul cervello non c'è traccia: sono i sensi a essere intelligenti. Per i neurobiologi, ciò che, quindi, è decisivo per capire il pensiero è la percezione: percepire e pensare «non sono due attività distinte [...]: è un unico processo». "Percezione-pensiero", un concetto che falsifica l'opposizione moderna sensi/intelletto, «rappresenta un punto di svolta rispetto al passato: non percepiamo qualche cosa che poi viene pensata (elaborata nel cervello) e quindi compresa, ma la percepiamo e la comprendiamo allo stesso tempo»¹⁸¹. Le agnosie, le aprassie, le prosopagnosie, le acromatopsie ecc., e Phineas Gage vanno tutti in questa direzione¹⁸². All'intelletto, che secondo la tradizione filosofica e psicologica avrebbe il compito di ricevere e organizzare i dati più o meno grezzi dei sensi ("percezione primaria" di Fodor e "esperienza visiva minimale" di Danto), si dà il ben servito, «dato che l'evidenza anatomica non mostra esservi una particolare area verso cui convergono tutte le aree a monte. Piuttosto, le singole aree specializzate si connettono tra loro, vuoi direttamente, vuoi mediante altre aree». L'integrazione dei diversi processi modulari della visione, ad esempio, «non avviene in un solo passo grazie alla confluenza dei segnali in uscita verso un'area superiore [...], è invece un processo dove *percezione e comprensione del mondo visibile si verificano simultaneamente*»¹⁸³. Data l'importanza nel funzionamento del cervello delle aree visive, che scoperta su scoperta viene rafforzata, poiché il visivo nei laboratori lo si studia tramite immagini, e quando si dice immagine si pensa, a torto, all'immagine artistica, non stupisce il crescente interesse dei neuroscienziati per l'arte, anche se c'è chi, come me, trova discutibile la "neuroestetica"¹⁸⁴. Alla luce delle loro ricerche, qui solo accennate, la modularità dei sensi può, comunque, essere considerata la versione contemporanea della tradizionale inferiorità dei sensi.

45 In conclusione spero che queste poche osservazioni, suscitatemi dalla lettura di Arthur Danto, possano bastare a segnalare che la filosofia dell'arte non può non essere estetica, e che l'estetica non può fare a meno di una teoria della mente adeguata ai suoi oggetti. E mentre mi piace precisare che le ricerche neurologiche corroborano la psicologia della *Gestalt* – segnatamente, trattandosi di arte, quella di Rudolf Arnheim – mi spiace dovere inscrivere la filosofia dell'arte di Danto, pur volta a rivalutare l'arte, «nella lunga serie di destituzioni filosofiche» da lui stigmatizzate. Nonostante la centralità teorica dell'*incarnazione* del significato, la sua polemica «antiestetica» lo porta a teorizzarne l'*invisibilità*: la teoria essenzialista dell'arte ci conduce così «al di là dell'arte»¹⁸⁵. Confesso che la lettura delle sue smaglianti opere mi ha procurato qualche disagio per la dissonanza tra ciò che sostiene e il come lo sostiene: un autore che a seguirlo nelle complesse architetture che costruisce non fa certo pensare alla concezione cognitivista della mente, ma a uno splendido esemplare di *Homo sapiens sapiens* particolarmente dotato di pensiero "sensibile".

Bibliografia

Adorno, T.W.

- 1970, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp; *Teoria estetica*, tr. it. di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1977

Andina, T.

- 2008, *Dalla parte di Testadura: ontologia e percezione*, "Rivista di Estetica", ns., n. 39

Arnheim, R.

- 1962, *Picasso's Guernica. Genesis of a Painting*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press; *Guernica. Genesi di un dipinto*, tr. it. di G. Dorfles, Milano, Abscondita, 2005

- 1966, *Toward a Psychology of Art*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press; *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, tr. it. R. Pedio, Torino, Einaudi, 1969

- 1969, *Visual Thinking*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press; *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, tr. it. di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1974

- 1974², *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press; *Arte e percezione visiva*, tr. it. di G. Dorfles, Feltrinelli, Milano, 2002¹⁷

- 1982, *Le arti e la psicologia*, in L. Pizzo Russo (a c. di), 1982

- 1986, *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press; *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, tr. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1987

- 1989a, *Thoughts on Art Education*, Los Angeles, The Getty Center for Education in the Arts; *Pensieri sull'Educazione artistica*, a c. di L. Pizzo Russo, Aesthetica, Palermo, 2007²

- 1989b, *Parables of Sun Light*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press; tr. it. di B. L. Testa, *Parabole della luce solare*, Roma, Editori Riuniti, 1992

- 2007, *L'immagine e le parole*, a c. di L. Pizzo Russo e C. Cali, Milano, Mimesis

Batteux, C.

- 1746, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Parigi; *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, a c. di E. Migliorini, Palermo, Aesthetica, 2002⁴

Calvino, I.

- 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti

Clair, J.

- 1975, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, Editions Galilee; *Marcel Duchamp. Il grande illusionista*, tr. it. di M. G. Camici, Milano, Abscondita, 2003

Damasio, A.R.

- 1994, *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, new York, G.P. Putnam's Sons; *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, tr. it. di F. Macaluso, Milano, Adelphi, 1995

Danto, A.C.

- 1964, *The Artworld*, "Journal of Philosophy", 61, 19: 571-584; *Il mondo dell'arte*, a c. di F. Bollino, "Studi di Estetica", 27, 1, 2007: 65-86

- 1981, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, CambridgeLondon, Harvard University Press; *La trasfigurazione del banale*, a c. di S. Velotti, Roma-Bari, Laterza, 2008

- 1986, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press; *La destituzione filosofica dell'arte*, a c. di T. Andina, tr. it. di C. Barbero, Palermo, Aesthetica, 2008

- 1992, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press

- 1995, *Arte senza paradigma*, in M. Senaldi, R. Pinto, a c. di, *La generazione delle immagini. Incontri con l'arte contemporanea*, Milano, Comune di Milano

- 1996, *From Aesthetics to Art Criticism and Back*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 54, 2: 105-115

- 2001a, *Seeing and Showing, Vedere e rappresentare*, in Id., *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, tr. it. a c. di M. Di Monte, Roma, Armando, 2007

- 2001b, *The Pigeon within Us All: a Reply to Three Critics; Il piccione dentro di noi. Una risposta a tre critici*, in Id., *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*,

tr. it. a c. di M. Di Monte, Roma, Armando, 2007

- 2003, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago, open Court; *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, tr. it. di C. Italia, Milano, Postmedia, 2008

- 2007, *Embodies Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas, Significati incorporati come idee estetiche*, in *Artworld & Artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte*, a c. di T. Andina e A. Lancieri, "Rivista di Estetica", n.s., n. 35, 2: 15-29

- 2008, *Lectio magistralis*, "Rivista di Estetica", n.s., n. 38, 2: 11-19

D'Angelo, P.

- 2006, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet

De Waal, F.

- 2001, *The Ape and the Sushi Master*, London, Allen Lane; *La scimmia e l'arte del sushi*, tr. it. di C. Spada e S. Velotti, Milano, Garzanti, 2002

Dewey, J.

- 1934, *Art as Experience*, New York, Minton, Balch & C; *Arte come esperienza*, a c. di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica, 2007

Diamond, J.

- 1991, *The Rise and Fall of the Third Chimpanzee*, London, Radius; *Il terzo scimpanzé. Primate Homo sapiens*, tr. it. di L. Sosio, Torino, Bollati Boringhieri, 1994

Dorfles, G.

- 1963, *Il disegno industriale e la sua estetica*, Bologna, Cappelli

Duchamp, M.

- 1994², *Duchamp du signe. Écrits*, a c. di M. Sanouillet, Paris, Flammarion; *Scritti*, tr. it. di M. R. D'Angelo, Milano, Abscondita, 2005

Fodor, J.

- 1983, *The Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology*, Cambridge (ma) - London, Mit Press; *La mente modulare. Saggio di psicologia delle facoltà*, a c. di R. Luccio, Bologna, il Mulino, 1988

- 1985, "Précis" on *Modularity of Mind; La mente modulare*, in Id. *Mente e linguaggio*, a c. di F. Ferretti, Roma-Bari, Laterza, 2001

Gibson, J.

- 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, houghton Mifflin; *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, tr. it. di R. Luccio, Bologna, il Mulino, 1999

Gombrich, E.H.

- 1962², *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon Pres; *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1965

- 1963, *Meditations on a Hobby Horse and other Essay on the Theory of Art*, London, Phaidon Press; *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, tr. it. di C. Roatta, Torino, Einaudi, 1971

Goodman, N.

- 1968, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill; *I linguaggi dell'arte*, a c. di E. Bianchi, Milano, Il Saggiatore, 1976

Hanson, N.R.

- 1958, *Patterns of Discovery. An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science*, Cambridge, Cambridge University Press; *I modelli della scoperta scientifica. Ricerca sui fondamenti concettuali della scienza*, tr. it. di L. Sosio, Milano, Feltrinelli, 1978

Hegel, G.W.F.

- 1823, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst; Lezioni di estetica*, tr. it. e intr. di P. D'Angelo, Roma-Bari, Laterza, 2000

- 1836-38, *Vorlesungen über die Aesthetik; Estetica*, tr. it. di N. Merker, Milano, feltrinelli, 1963

- 1997, *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle Lezioni di Estetica*, a c. di P. Gambazzi e G. Scaramuzza, Milano, Mondadori

Helmholtz, H.

- 1853, *Ueber Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten; Sui lavori naturalistici di Goethe*, in Id., *Opere*, a c. di V. Cappelletti, Torino, Utet, 1996

Hutcheson, F.

- 1725, *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London; *L'origine della Bellezza*, a c. di E. Migliorini, tr. it. di V. Bucelli, Palermo, Aesthetica

Jiménez, J.

- 2002, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos; *Teoria dell'arte*, tr. it. di A. Righi, Aesthetica, Palermo, 2007

Kant, I.

- 1787² [1781], *Kritik der reinen Vernunft*; *Critica della Ragion pura*, tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Bari, Laterza, 1963

- 1793³ [1790], *Kritik der Urtheilskraft*; *Critica della facoltà di giudizio*, a c. di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi, 1999

- 1798, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*; *Antropologia pragmatica*, tr. it. di G. Vidari, rev. di A. Guerra, Bari, Laterza, 1969

Kandinskij, W.

- 1913, *Rückblick*; *Sguardo al passato*, in Id., *Tutti gli scritti*, I, a c. di F. Sers, Milano, Feltrinelli, 1984

Köhler, W.

- 1913, *Über unbemerkte Empfindungen und Urteiltäuschungen*, *Zeitschrift für Psychologie*, LXVI, 51-80; *Sensazioni inavvertite e illusioni di giudizio*, in E. Funari, N. Stucchi, D. Varin (a c. di), *Forma ed esperienza*, Milano, Angeli, 1984

- 1947², *Gestalt Psychology: an Introduction to New Concepts in Modern Psychology*, New York, Liveright; *La psicologia della Gestalt*, tr. it. di G. De Toni, Milano, Feltrinelli, 1961

Koffka, K.

- 1935, *Principles of Gestalt Psychology*, Harcourt, Brace and Company; *Principi di psicologia della Gestalt*, tr. it. di C. Sborgi, Milano, Boringhieri, 1970

Koppelberg, D.

- 2007, *Arthur Danto, Andy Warhol e la natura dell'arte*, "Rivista di Estetica", n.s., 35, 2: 241-257

Kosuth, J.

- 1969-1987, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, tr. it. di G. Guercio, Costa & Nolan, Genova, 1987

- 1997, *Norme e significati. Rules and Meanings*, ed. it. e ingl., Skira

Kristeller, P. O.

- 1951-1952, *The Modern System of the Arts: a Study in the History of Aesthetics*, new York; *Il sistema moderno delle arti*, tr. it. di P. Bagni, Firenze, Alinea, 1978

Kuhn, T.S.

- 1970², *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press; *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, tr. it. di C. Adriano, Torino, Einaudi, 1978²

Langer, S.

- 1953, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge & Kegan Paul; *Sentimento e forma*, tr. it. di L. Formigari, Milano, Feltrinelli, 1965

- 1956³, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, new York, The New American Library; *Filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, Mito, Rito e Arte*, tr. it. di G. Pettinati, Roma, Armando, 1972

- 1957, *Problems of Art*, London, Routledge & Kegan Paul; *Problemi dell'arte*, tr. it. di M. Attardo Magrini, Milano, Il Saggiatore, 1962

Mach, H.

- 1896, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena, Verlag von Gustav Fischer; *L'analisi delle sensazioni e il rapporto tra fisico e psichico*, tr. it. di L. Sosio, Milano, Feltrinelli/Bocca, 1975

Metzger W.

- 1963³, *Psychologie. Die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments*, Darmstadt, D. Steinkopff; *I fondamenti della psicologia della gestalt*, a c. di G. Kanizsa, Firenze, Giunti-Barbèra, 1971

Mink, J.

- 1995, *Marchel Duchamp, 1887-1968. Arte contro l'arte*, taschen, Colonia

Morris, D.

- 1962, *The Biology of Art. A study of the picture-making behaviour of the great apes and its relationship to human art*, London, Methuen & Co; *Biologia dell'arte. Uno studio sul comportamento artistico delle scimmie nei suoi rapporti con l'arte umana*, tr. it. G. R. Cardona, Bompiani, Milano, 1969

- 1979, *Animal Days*, London, Cape; *La mia vita con gli animali*, tr. it. di D. Tarizzo, Milano, Mondadori, 1980

Palmer, S.E.

- 20023, *Vision Science. Photons to Phenomenology*, Cambridge-London, Mit Press

Piaget J.

- 1970, *Genetic Epistemology*, New York, Columbia University Press; *Conferenze sulla epistemologia genetica*, tr. it. di L. Filograsso, Armando, Roma, 1972

Pizzo Russo L.

- 1982, *La psicologia dell'arte: stato e statuto*, in ead. (a c. di), 1982

- 1988, *Il disegno infantile. Storia teoria pratiche*, Aesthetica, Palermo

- 1991, *Che cos'è la psicologia dell'arte*, "aesthetica Preprint", 32

- 2005a, *Percezione e immagine nella rappresentazione artistica*, "Rivista di Estetica", ns. n. 30, 3: 245-268

- 2005b, *La psicologia ovvero la negazione del Senso Comune*, in *Grammatiche del senso comune*, a c. di G. Matteucci, "Nuova Civiltà delle Macchine", xxiii, 1: 23-34

- 2006a, *Percezione e immagine*, "Rivista di Estetica", ns., 33, 2: 211-236

- 2006b, *Al di qua dell'immagine*, Fieri, vol. 4: 311-336

- 2006c, *Da Schiller ad Arnheim: educazione e arte*, in G. Bartoli e S. Mastrandrea (a c. di), *Rudolf Arnheim: una visione dell'arte*, Roma, Anicia

- 2007, *Rudolf Arnheim e la logica dell'immagine*, in R. Arnheim 2007

Pizzo Russo L. (a c. di)

- 1982, *Estetica e psicologia*, Bologna, il Mulino

Restak, R. M.

- 1994, *The Modular Brain*, Toronto, Bantam Books; *Il cervello modulare*, tr. it. di S. Ferraresi, Milano, Longanesi, 1998

Richter, H.

- 1964, *Dada Kunst und Antikunst*, Koln, DuMont Shaugberg; *Dada. Arte e antiarte*, tr. it. di L. Fama Pampaloni, Milano, Mazzotta, 1966.

Rosenberg, H.

- 1970, *The De-definition of Art*, New York, Horizon Press; *La s-definizione dell'arte*, tr. it. di M. Vitta, Milano, Feltrinelli, 1975

Russo, L. (a c. di)

- 2000, *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica

Sacks, O.

- 1985, *The Man Who Mistook His Wife For a Hat*, new York, Summit; *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, tr. it. di C. Morena, Milano, Adelphi, 1992¹⁰

- 1995, *An Anthropologist on Mars*, new York, Knopf; *Un Antropologo su Marte. Sette racconti paradossali*, tr. it. di I. Blum, Milano, Adelphi, 1995

Santayana, G.

- 1896, *The Sense of Beauty. Being the Outline of Aesthetic Theory*, new York, Scribner; *Il senso della Bellezza*, a c. di G. Patella, Palermo, Aesthetica, 1997

Scaglione, M.

- 2002, *Presentazione, Il cervello e i sensi*, "Le Scienze, Quaderni", 127

Schiller F.

- 1801¹², *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen; Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, in Id. *L'educazione estetica*, tr. it. di G. Pinna, Palermo, Aesthetica, 2005

Shattuck, R.

- 1960, *Innocent Eye. On Modern Literature and the Arts*, New York, Farrar, Straus & Giroux; *L'occhio innocente. La letteratura moderna e le arti*, tr. it. di G. Angelini, Bologna, il Mulino, 1992

Tatarkiewicz, W.

- 1975, *Dzieje szczęściu pojęć*, Warszawa, pwn, 1975; *Storia di sei idee*, tr. it. di O. Burba e K. Jaworska e c. di K. Jaworska, consulenza scientifica di L. Russo, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2004

Vettese, A.

- 2005, *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea*, Roma, Carocci

Warburton, N.

- 2003, *The Art Question*, London - New York, Routledge, 2003; *La questione dell'arte*, tr. it. di G. Bonino, Torino, Einaudi, 2004

Wertheimer, M.

-1912, *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*, "Zeitschrift für Psychologie", 61: 161-265

Zeki S.

- 1999, *Inner Vision. An Exploration of Art and Brain*, oxford - New York, Oxford University Press; *La visione dall'interno. Arte e cervello*, tr. it. di P. Pagli e G. De Vivo, Torino, Bollati Boringhieri, 2003

- 2001, *L'elaborazione dell'immagine visiva, Il colore*, "Le Scienze Dossier", 9: 86-94

Note

1 «Stupido come un pittore. Questo proverbio francese risale almeno al tempo delle *Scènes de la vie bohème* di Henri Murger, intorno al 1880, e si usa sempre come battuta nelle discussioni», Duchamp 19942 : 200. Duchamp non è indifferente e si impegna a fare di se stesso la "confutazione vivente" di ciò che eleva al rango di proverbio. Il "proverbio", che è l'incipit della relazione tenuta durante un convegno a Hofstra nel 1960, è anche la battuta finale di un discorso raccolto da James Johnson Sweeney e pubblicato in "The Bulletin of the Museum of Modern Art", 1946. La battuta viene ricordata da Kosuth (1969-1987: 25, 32, che attribuisce a Duchamp il merito di avere mutato «la natura dell'arte da una questione di morfologia a una questione di funzione. Questo mutamento dall'"apparenza" alla "concezione" – segnò l'inizio dell'arte "moderna" e l'inizio dell'arte "concettuale"». Il pensiero, attribuito a Duchamp (riportato tra virgolette) significativamente equipara l'"apparenza" alla stupidità, e la "concezione" all'intelligenza, e suona tanto dissonante dagli scritti autorizzati da Duchamp (quanto meno relativamente a "volevo" e a "dovevo") e in contraddizione con l'intera opera (si pensi a *Etant donnés*) che mi pare opportuno riportarlo: «In Francia c'è un vecchio detto, "stupido come un pittore". Il pittore veniva considerato stupido, mentre il poeta e lo scrittore erano ritenuti molto intelligenti. Volevo essere intelligente. Dovevo avere l'idea di inventare. Non vale nulla essere un altro Cézanne. *Nel mio periodo visivo c'è un po' di quella stupidità del pittore*. Tutto il mio lavoro nel periodo precedente al Nudo era pittura visiva. Poi pervenni all'idea. Considerai la formulazione derivante dall'idea come un modo per sfuggire alle influenze esterne».

2 Dewey 1934: 42.

3 Non che nel frattempo non ci fossero studiosi che teorizzassero il cognitivo dell'arte. Si pensi, per rimanere nei dintorni frequentati da Danto, a Langer e al suo "principio di simbolizzazione"; ma il termine "feeling" da lei tematizzato si prestava a rafforzare il legame arte-sensi-sentimento. È successo a me che l'ho incontrata ai tempi della mia tesi di laurea. "Forma significativa" deve avermi colpito se, leggendone la derisione di Danto, è a Langer che ho pensato. Devo a Danto, che avendomi risposto "No Langer, Clive Bell", se mi sono sentita come costretta a riprendere in mano Susanne Langer: un vero piacere rileggerla. E l'ho invidiato per averla avuta come maestra e amica.

4 Goodman (1968: 206) sostenendo che «l'esperienza estetica e scientifica hanno un carattere fondamentalmente cognitivo» giustamente non prevedeva che la distinzione tra arte e scienza, fondata su processi psichici diversi, potesse essere rimossa facilmente. Purtroppo, diversamente da Dewey (1934: 94), ha inteso il cognitivo in un modo molto poco appropriato al «pensare direttamente in termine di colori, suoni, immagini», il che, come Dewey non ha mancato di argomentare, «è un'operazione tecnicamente differente dal pensare in parole».

5 «La differenza tra l'estetico e l'intellettuale è così una differenza relativa al luogo in cui cade l'accento nel ritmo costante che caratterizza l'interazione della creatura vivente con il suo ambiente circostante. La materia ultima di entrambi gli accenti nell'esperienza è la stessa, come è la stessa anche la loro forma generale. La strana idea per cui un artista non pensa e un ricercatore scientifico non fa che pensare deriva dal fatto di prendere una differenza di cadenza e di accento per una differenza di genere. Il pensatore ha il suo momento estetico quando le sue idee cessano di essere mere idee e diventano i significati incarnati di oggetti. L'artista ha i suoi problemi e pensa mentre è all'opera. Ma il suo pensiero prende corpo più immediatamente nell'oggetto. Vista la relativa lontananza del suo fine, chi opera scientificamente si serve di simboli, parole e segni matematici. L'artista svolge il proprio pensiero negli stessi media qualitativi in cui lavora, e

i termini si trovano così vicini all'oggetto che sta producendo che si fondono direttamente in esso», Dewey 1934: 42.

6 In psicologia non tutti ritengono che la percezione faccia parte del cognitivo e del mentale. Spesso "mente" è usato come sinonimo di "intelletto" o di "intelligenza" o di "pensiero".

7 Cfr. Pizzo Russo 2005b.

8 Cfr. Pizzo Russo 1991. nel lavoro metto a confronto Jean Piaget e Rudolph Arnheim. Il primo è assunto come rappresentativo di una psicologia che, sebbene abbia sperimentato e teorizzato prendendo a riferimento la scienza, è considerata "psicologia generale". La psicologia di Arnheim, che fa sì esplicito riferimento all'arte, ma tiene presenti sia l'arte che la scienza e le differenzia entrambe dall'esperienza, è considerata psicologia dell'arte e per di più "psicologia applicata".

9 Sebbene, come dice Danto (1981: 212), «la potenza [dell'opera] è qualcosa che deve essere sentito».

10 Langer 1953: 31.

11 Danto, Fondazione Merz, Torino, 3 ottobre 2007.

12 Hegel 1836-38: 71.

13 Dewey 1934: 82, corsivo mio.

14 Danto 2003: 26

15 Danto 1986: 36, corsivo mio. Il termine "estetico/a", sia come aggettivo che come sostantivo, ha per Danto valenze negative. Come disciplina l'estetica è ritenuta incapace di cogliere il proprio dell'arte, in quanto si sarebbe "fissata" sulla bellezza e sulle proprietà sensibili, quando invece l'essenza dell'arte risiede nel significato. L'estetica «come forma di esperienza vissuta» sarebbe stata centrale nell'espressionismo astratto, «centrale al suo essere arte» (Danto 2003: 26). Proprio perché l'"essenza" dell'arte (il significato) non è nella sua apparenza, il termine diventa sinonimo di percettivo e l'"apprezzamento", più spesso che no, lo ritiene dovuto o/e appropriato per l'oggetto comune e non per l'oggetto artistico. Se con Tatarkiewicz (1975: 33) consideriamo che i concetti di quest'ambito di ricerca – «il bello, la creatività, l'estetica, l'arte, la forma [...] fanno parte dei domini più generali e duraturi del pensiero umano» – non solo sono polisemici e di significato "mutevole", ma vanno compresi nella relazione con i loro opposti e nei loro fitti intrecci, ci si rende conto di quanto sia riduttivo il modo in cui Danto considera l'estetica e l'estetico.

16 Fermo restando che si può pensare a occhi chiusi – e più in generale privi di afferenze sensoriali, ma per poco come dimostrano le ricerche sulla deprivazione sensoriale – il "puro intelletto" e la "pura sensazione" sono semplici astrazioni teoriche, e non si danno mai separate nell'effettivo percepire e pensare.

17 «Nel 1945 Danto intraprende studi di pittura e storia alla Wayne State University in Detroit con l'obiettivo di diventare artista. Dal 1948 studia poi filosofia alla Columbia University di New York insieme al famoso filosofo della scienza Ernest Nagel; suoi compagni di corso sono Norwood Russell Hanson, Patrick Suppes e Marx Wartofsky. Verrà profondamente colpito da Suzanne K. Langer, succeduta alla cattedra di Ernst Cassirer. Constatando però che l'arte di un Jackson Pollock, che Danto conosce grazie a un articolo sulla rivista *Life*, non gioca alcun ruolo nella estetica accademica, rimane deluso dall'insegnamento e in un primo tempo se ne distanzia per dedicarsi principalmente allo studio di questioni di teoria della scienza», Koppelberg 2007: 241.

18 Non nel senso berkeleyno in cui lo assume Danto (1981: 152), che, identificando l'arte con l'*esse est interpretari*, si dice realista a proposito degli oggetti e idealista a proposito delle opere d'arte.

19 Non del Kant della prima *Critica* – dove significativamente si affronta la questione delle condizioni di possibilità della scienza («Com'è possibile una matematica pura? Com'è possibile una fisica pura?»), 1787²: 55), ma della terza *Critica* e dell'*Antropologia*.

20 «Credo che l'idea di significato incorporato rimandi a qualcosa che ho imparato dalla mia maestra Susanne K. Langer, che nel suo libro migliore, *Philosophy in a New Key*, ha tracciato una distinzione tra ciò che definiva come forme *discorsive* e ciò che definiva come forme *presentazionali*: le opere d'arte *presentano* i propri significati, laddove il significato di un frammento di descrizione risiede al suo esterno», danto 2008: 18. Per la Langer il significato artistico è estetico: è «la perfezione della forma che rende la forma stessa significante nel senso artistico» (19563: 271). Perciò «la "forma significante" (che ha realmente significanza) è l'essenza di ogni arte» (1953: 40). Peraltro Langer, che trova le ricerche e la posizione teorica dei padri fondatori della *Gestalt* tali da rivoluzionare l'epistemologia, sostiene come loro che i sensi sono intelligenti. Se i gestaltisti non avessero ragione «non vedo come si possa chiudere e saldare lo iato tra percezione e concezione, organo di senso e organo della vita mentale, stimolo caotico e forma logica. una mente che opera principalmente con significati deve avere organi che la riforniscano, in via primaria di forme. [...] Le astrazioni fatte dall'orecchio e dall'occhio – le forme della percezione diretta – [...] sono veri materiali simbolici, mezzi della comprensione [...]. Le forme visive [sono] capaci di articolazione, cioè di combinazione complessa, quanto le parole [...]. La differenza più radicale è che le *forme visive* non sono discorsive: [...] una teoria del fatto mentale confinata al linguaggio la estromette dal dominio dell'intellezione e dalla sfera della

conoscenza. Ma il simbolismo fornito dalle prese di contatto puramente sensoriale come forme è un *simbolismo non discorsivo*, particolarmente ben adattato all'espressione di idee che sfidano la "proiezione" linguistica; la sua funzione primaria [...] è tale che non può essere sostituita da alcun pensiero nato dal linguaggio» (19563: 126-130). Vedremo che per Danto non è così.

21 Danto 2008: 16.

22 Cfr. Pizzo Russo 1982.

23 Danto 1986: 36.

24 Danto 2003: 25.

25 Nella breve «nota introduttiva della terza edizione» di *Philosophy in a New Key* (19563: 9): «il dominio dell'"estetica" (per usare l'infelice parola corrente)».

26 Danto 2003: 25.

27 Danto 2003: 22. Del resto qualche anno dopo dirà: «ho chiuso il libro con una nota scettica riguardo al fatto che l'arte abbia effettivamente bisogno di una qualità estetica» (Danto 2007: 23).

28 Danto 1964: 12 e 17, corsivo mio. «È un uso di "è" che il bambino padroneggia già nell'asilo nido, quando indica la figura di un gatto e dice che è un gatto, e forse è padroneggiato anche dallo scimpanzé, quando nel laboratorio indica il segno "palla" quando gli viene mostrata una figura di una palla. Quest'uso, quando è autoconsapevole, implica una partecipazione al mondo dell'arte, una prontezza ad accettare una falsità letterale» (Danto 1981: 152).

29 Langer 1957: 160.

30 Pizzo Russo 1988.

31 Danto (1981: 154-158), che considera il bastone «un giocattolo universale», pur precisando che il bambino non fa finta che il suo bastone sia «una macchia blu» o «uno starnuto trattenuto», non ne tiene conto per la teoria. Individuando i limiti dell'interpretazione nei limiti delle conoscenze possedute, ci dice che il bambino deve sapere qualcosa dei cavalli, ma questo "qualcosa" parrebbe svincolato dall'analogia strutturale tra cavallo e bastone che il bambino deve avere ravvisato per trattare il secondo come equivalente del primo.

32 Danto 1964: 19, corsivo mio. Come «l'asserzione di Moore, "Questa mano esiste", non è affatto un'asserzione "di senso comune"». Testadura, che in questo caso è l'uomo della strada, «non ha mai pensato una cosa simile e, se gliela proponessimo, direbbe che è un'assurdità» (Danto 1981: 163).

33 Danto 1964: 19. Cfr. anche Danto 1981: 162, dove si assume la responsabilità del confronto («Mi piace pensare al ritorno alla *pittura come arte* come un'impresa di sapore buddista») e fa due importanti precisazioni. La prima quando ricorda l'opposizione tra il mondo del Samsara e il Nirvana: «e noi veniamo istruiti a vedere quel mondo come qualcosa che deve essere negato». La seconda che nell'insegnamento di Ch'ing Yuan l'opposizione viene meno: «il mondo non deve essere negato a favore di un mondo più alto, ma deve invece arricchirsi delle qualità del mondo più alto»: i confini del Nirvana sono i confini del Samsara.

34 Arnheim 1986: 269.

35 Arnheim 1986: 268.

36 Duchamp 1994²: 148-149.

37 I termini sono di Kosuth 1969-1987.

38 Danto 1986: 212.

39 Kosuth 1969-1987, rispettivamente: 20, 25, 91 e 20.

40 «La realtà in cui viviamo è fatta di immagini. In questo senso, il ruolo dell'arte non è più quello di produrre immagini» (Kosuth 1997: 124).

41 Calvino 1988: 92.

42 Danto 1986: 203.

43 Duchamp 1994²: 151.

44 Cfr. Danto 1981: 24-25. Cfr. anche Danto 1996: 108, dove Duchamp è considerato «il pensatore più significativo» del mondo dell'arte. Corsivo mio.

45 Duchamp 1994²: 200-201. L'ultima frase non è presente nella traduzione italiana, e il resto è leggermente modificato. Per Duchamp, lettore di Max Stirner, l'artista deve sviluppare se stesso, la propria "unicità". L'artista, che «si trova faccia a faccia con un mondo basato su un brutale materialismo dove tutto viene svalutato in funzione del benessere materiale e in cui la religione, avendo perso molto terreno, non è più la grande dispensatrice di valori spirituali», viene considerato «uno strano serbatoio di valori paraspirituali in assoluta opposizione con il funzionalismo quotidiano per cui la scienza riceve l'omaggio di una cieca ammirazione». La scienza, che «trascina l'individuo sempre più lontano dalla ricerca del proprio io interiore [...] ci conduce all'importante preoccupazione dell'artista d'oggi che consiste, a mio avviso, nell'informarsi e nel tenersi al corrente del sedicente "progresso materiale quotidiano". Dotato di una formazione universitaria, [...] possiederà gli strumenti adeguati per opporsi a questo stato di

cose materialistico attraverso il canale del culto dell'io in una cornice di valori spirituali. [...] Credo che oggi più che mai l'artista abbia questa missione parareligiosa da compiere: tenere accesa la fiamma viva di una visione interiore di cui l'opera d'arte sembra essere la traduzione più fedele per il profano» (ivi: 201-203).

46 Cfr. Arnheim 1989a; Pizzo Russo 2006c.

47 Richter 1964: 107.

48 In occasione della mostra antologica dedicata all'artista dal museo Pecci nel 2005 (cfr. il Catalogo, *Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973-2000*, Steidl e Centro per l'arte Contemporanea Pecci 2005, con testi di J.-P. Criqui, D. Davidson, R. Morris) i quotidiani e i settimanali non hanno mancato di riportare i *Blind Time Drawings*, al rifiuto del retinico di Duchamp. e, ricordando l'essere "soltanto un occhio" di Monet – ma che occhio! – ignari che ormai per la fisiologia è «più corretto dire: "Monet dipingeva col cervello, ma dio, che cervello!"» (Zeki 1999: 242), non hanno mancato di informarci che anche Matisse, Mirò, Twombly, De Kooning, si sarebbero cimentati in questa nobile e creativa attività. Morris, però, avrebbe raggiunto "risultati inediti e originali rispetto agli illustri colleghi". davidson si chiede: «Cosa ci faccio qui? Cosa significano le citazioni tratte dalla mia opera in questi dipinti misteriosamente esplosivi di Robert Morris, eseguiti a occhi chiusi?». L'operazione è da intendere nel senso dell'*After Philosophy* o della *Post-Analytic Philosophy*? e a chiusura si/ci tranquillizza: «azzardo la risposta: amplia lo sfondo sul quale incontriamo le "azioni" di Morris. Le intenzioni di Morris, esplicite e scritte, e i suoi bersagli visivi, forniscono già lo spazio concettuale e fisico entro il quale l'osservatore, assieme all'opera e al suo creatore, si trovano. Ma queste coordinate sono particolari in grado elevato. Oltre il particolare, la totalità dei nostri pensieri e delle nostre azioni avvengono entro, e traggono il loro significato da, un vasto sistema di assunzioni e idee ampiamente condivise. forse citare dai miei scritti, che vertono sulla natura del pensiero e dell'azione, allude a questa tela più grande». Il suo saggio, tradotto in italiano – Il terzo uomo –, si trova all'indirizzo <http://www.xlibro.com/museo1/03.pdf> [link non raggiungibile 30/05/2017]. Cfr. anche <http://www.xlibro.com/site-morris.htm> [link non raggiungibile 30/05/2017].

49 Fermo restando che la scienza è una cosa e l'arte è un'altra, la differenza tra le due "forme simboliche" non è spiegabile con le diverse funzioni psichiche – scienza-ragione/arte-emozione – per il semplice fatto che a fare arte e scienza sono gli esseri umani e gli esseri umani non funzionano solo percettivamente o solo intellettualmente, o solo emotivamente. Come sostiene Arnheim (1989a: 72) – critico nei confronti della convinzione che l'attività artistica sia più emotiva «di quella di risolvere un problema matematico» – «ogni atto umano di una certa complessità – sia la soluzione di un puzzle, una scoperta astronomica, o una transazione commerciale – comprende tutte e tre le componenti»: «un atto cognitivo, uno sforzo motivazionale determinato dalla cognizione e un eccitamento causato da entrambi».

50 Si tenga presente che per Duchamp (1994²: 160) «solo attraverso l'arte l'uomo è in grado di superare lo stadio animale».

51 Duchamp 1994²: 89. La traduzione da me utilizzata è quella di Shattuck (1960: 127). dopo la citazione di Duchamp, Shattuck continua: «egli ci provò; noi non glielo abbiamo permesso». Il pensiero di Duchamp è del 1913, che è anche la data del primo *ready-made*: la ruota di bicicletta fissata su uno sgabello. La coincidenza non mi pare priva di significato. Come non mi appare senza significato il paradosso con cui si chiude il breve intervento *A proposito del Readymade* tenuto al MoMa nel 1961 (1975-1995: 166, traduzione leggermente modificata): «Poiché i tubetti di pittura utilizzati dall'artista sono prodotti manufatti e già pronti, dobbiamo concludere che tutte le tele del mondo sono fatte con l'ausilio di *ready-made*». Siamo in un «circolus viciosus», ci dice Richter, a meno che, come lui, non seguiamo Duchamp fino in fondo: se un'opera è un *ready-made* non è un'opera d'arte, e viceversa. «Queste opere [i *ready-made*], come egli sempre tiene a sottolineare, non sono opere d'arte, bensì opere che esistono al di fuori dell'arte, risultati di un'esperienza concettuale e non sensibile» (Richter 1964: 110 e 114).

52 Faccio mia la precisazione di Danto (1986a: 49): «non si respingono le cose dalle esposizioni d'arte, le si escludono», mentre lo hanging Committee of the Independent exhibition la *respinse*.

53 A decretarlo è stata la giuria del "Turner Prize" nel 2004.

54 «Duchamp dichiarò che una pala da neve era un'opera d'arte, e così fu», Danto 1981: 6. "Arte" diventa nome di battesimo.

55 Danto 1986: 212.

56 Mi pare significativo il seguente pensiero di Picabia (<http://web.tiscali.it/nouveaurealisme/> [link non raggiungibile 30/05/2017]) in occasione del suo soggiorno a New York nel 1915: «Questa visita all'America [...] ha prodotto una radicale rivoluzione nel mio modo di lavorare [...] d'un lampo ho compreso che lo spirito del mondo moderno è racchiuso nelle macchine e che attraverso le macchine l'arte avrebbe trovato la sua espressione più viva».

57 «Il più conosciuto critico kantiano del nostro tempo» (Danto 1996: 108).

58 Lo evidenzia anche Danto (1986: 200 e 202), ma per sostenere che «la distinzione tra opere d'arte e altre cose non pertiene alla scienza» – non è «identificabile sulla base di criteri percettivi» – bensì alla filosofia. Sull'educazione universitaria dell'artista in America, cfr. Rosenberg 1970.

59 In realtà l'incontro col "tavolo", come Danto (1986: 7-8) ci racconta, è successivo a *The Artworld*: «un giorno, a un'esposizione d'arte concettuale presso il New York Cultural Center, mi capitò di vedere un'opera costituita da un normale tavolo con sopra alcuni libri di filosofi analitici quali Wittgenstein e Carnap, Ayer e Reichenbach, Tarski e Russell. Riducibile nella sua anonimità, a una semplice superficie da lavoro, avrebbe potuto trattarsi d'un tavolo del mio studio, gli stessi libri erano del genere da me spesso consultato nell'ambito del lavoro filosofico che stavo facendo». L'opera considerata da lui "metafora" del nuovo rapporto tra arte e filosofia – ovvero del fatto che «sembrava quasi che la filosofia facesse ora parte del mondo artistico» – è certo successiva al 1964, ma non lo sono le condizioni culturali – in primo luogo la formazione di quegli artisti che negli anni settanta "ammiccano" alla filosofia analitica – che la resero possibile.

60 Di «Nominalismo pitturale» parla Duchamp intorno al 1914 (19942: 94), e, anche se il conio linguistico non è diventato popolare come "ready-made", ha, forse più di quest'ultimo, inciso nelle pratiche artistiche del Novecento.

61 Duchamp 19942: 160. Il "troppo secco, troppo svuotato d'espressione" dell'intelletto ricorda «l'arida astrattezza del concetto, [...] la sua spettrale astrazione» di Hegel (1836-38: 11).

62 Danto 2003: 114.

63 Danto (2003: 27) nel tempo ha modificato la sua posizione fino ad ammettere che se la *Brillo Box* ha funzionato da "fulcrum" per la sua filosofia dell'arte lo si deve alla strategia estetica di James Harvey. Significativamente, però, ai fini della definizione dell'arte continua a non considerare le qualità percettive, giudica le differenze percettive tra la scatola di Harvey e la scatola di Warhol «troppo frivole» e, sebbene anche Harvey sia un artista, continua a considerare opera d'arte solo quella di Warhol. un modo tutto italiano di rapportarsi alla *Brillo Box* è quello di inventarsi un referente diverso: «scatole di lucido da scarpa» (Vettese 2005: 18). e poiché "soap pads" è in bella vista, la "svista" è indicativa di come ci si possa rapportare all'opera senza guardarla.

64 Il commento è di Goethe: «Per il fatto che a qualcuno che ragionava abbastanza male è venuto in mente che certe occupazioni e piaceri dell'umanità – che per stentati imitatori senza genio erano lavoro e pena – si possono classificare, con un gioco di prestigio teoretico, sotto la rubrica "arti", "belle arti", ciò è poi rimasto come un filo conduttore per la filosofia, ma solo per comodità, poiché esse in realtà non hanno più affinità tra loro di quanto non ne avessero le sette arti liberali della vecchia scuola dei preti», cit. in Kristeller 1951-1952: 72.

65 Danto 1981: xxv. Retrospectivamente (Danto 1986: 164), attribuirà la "scoperta" della indiscernibilità percettiva a Duchamp.

66 Come osserva Warburton (2003: 110), «un simile approccio alla questione dell'arte è sostenibile solo se si ritiene che "arte" sia un termine neutro, privo di connessioni morali o comunque valutative. Ma se si crede che chiamare qualcosa "arte" implichi che l'oggetto abbia un valore e forse appartenga a un genere che lo distingue da oggetti più mondani, allora assumere le pratiche del mondo dell'arte come punto di partenza costituisce una strategia rischiosa. È come indagare il significato di "giustizia" esaminando il modo in cui culture differenti (compresa la Germania nazista) hanno usato il termine in questione e cercando qualche essenza comune che spieghi questo uso».

67 Danto 1981: xxiv. Per Hans Richter (1964: 251-253), che da giovane fu dadaista, col neodada «dalla ribellione senza condizioni siamo passati a un adattamento senza condizione [...]. osservati esteriormente, e non del tutto a torto, questi nuovi pop si sono scelti Marcel Duchamp come santo e patrono protettore e lo hanno posto in una nicchia. Duchamp si è affrettato però a uscirne: in una lettera del 10 novembre mi scrive: "Questo neo-dada, che ora prende il nome di nuovo realismo, ora di Pop-art, ora di assemblage ecc. è un divertimento da quattro soldi e vive di quello che ha fatto il dada. Quando io scoprii i *ready-made* pensavo di eliminare tutto il vecchiume estetico. nel neo-dada essi invece hanno utilizzato i *ready-made* per scoprirvi un "valore estetico". Gettai loro in faccia l'asciuga-bottiglie e l'orinatoio per sfidarli e adesso essi lo ammirano perché esteticamente è bello!». Insomma per i dadaisti storici il neo è un'azione di retroguardia che camuffa un vuoto culturale.

68 Se «sono i GUARDATORI che fanno il quadro» (Duchamp 19942: 206), non sono loro a "fare l'arte", cioè a decidere che il quadro è arte.

69 Ivi: 159, corsivo mio.

70 Ivi: 163.

71 Ivi: 159.

72 Ivi: 149.

73 Il termine è di Rosenberg 1970. Danto (1992: 4) usa "dismantling": «La storia del Modernismo, che inizia verso il 1880, è la storia dello smantellamento del concetto di arte».

74 Mi pare utile ricordare che nella *Prefazione* alla prima edizione (1790: 3-4) Kant, nel considerare «le facoltà nel loro complesso, secondo la parte che ciascuna facoltà pretenderebbe di avere, rispetto alle altre», mette in evidenza che i principi regolativi servono «in parte per contenere le pretese preoccupanti dell'intelletto, [...] in parte per guidare lo stesso intelletto nella considerazione della natura secondo un principio di completezza».

75 Duchamp 1994²: 151.

76 Sull'arte animale cfr. Pizzo Russo, 2006b.

77 Danto 1981: xxvii.

78 Minch 1995: 7. E Achille Bonito Oliva, che pure rileva che «il silenzio di Marcel Duchamp è divenuto uno dei proverbi dell'arte contemporanea, un luogo comune sostenuto e rafforzato dall'ironico depistamento provocato dall'artista dopo il Grande Vetro», intitola *Il mercante del silenzio* l'introduzione alla traduzione italiana di *Marchand du Sel*. In realtà, «Il silenzio di Marcel Duchamp è sopravvalutato», Clair 1975: 15. La frase di Duchamp è riportata da Richter 1964: 108.

79 Danto 1992: 28. Morelli, da parte sua, rifiutava l'estetica e riteneva bastasse affidarsi all'occhio: «il conoscitore rappresenta per molti versi l'antitesi del critico-filosofo. Se infatti cerchiamo di identificare le caratteristiche che individuano il tipo del conoscitore, incontriamo subito la diffidenza [...] verso l'estetica. Proprio il padre della moderna *connoisseurship*, Giovanni Morelli, è in questo senso paradigmatico [...]: per capire l'arte non serve "avere il cranio fornito da protuberanze filosofiche", ma intuizione, occhi buoni, e tanta esperienza. [...] a questo empirista, che vuol vedere soltanto con gli occhi, l'arte diventa inevitabilmente un oggetto metafisico», d'angelo 2006: 22-23. Mi piacerebbe sapere se la battuta di danto è da riportare a un modo di dire o a come Morelli ha inteso la sua tecnica.

80 «La mano dello scimpanzé è quasi umana, quella di Jackson Pollock è totalmente animale!». La battuta di dalí è riportata da Morris (1979: 189) che è stato il primo artista a introdurre l'animale nel mondo dell'arte. Cfr. Morris 1962.

81 Duchamp 1994²: 203.

82 «Vitaly Komar e alexander Malamid mi raccontavano di aver scoperto la pop art guardando le illustrazioni a mezzatinta in varie riviste che circolavano clandestinamente nell'Unione Sovietica, e si appropriarono delle sue strategie per i loro scopi sovversivi con il movimento chiamato "sots art"», Danto 2003: 28.

83 Duchamp 1994²: 166. Per Danto (2003: 32), viceversa, avrebbe inteso «esemplificare la più radicale dissociazione dell'estetica dall'arte». Se così fosse non si capirebbe il seguente passo di Restany (*Les Nouveaux Réalistes*, 1960, <http://web.tiscali.it/nouveaurealisme/> [link non raggiungibile 30/05/2017]): «nel contesto attuale, i *ready-made* di Marcel Duchamp [...] assumono un senso nuovo. traducono il diritto all'espressione diretta di tutto un settore organico dell'attività moderna, quello della città, della strada, della fabbrica, della produzione di serie. Questo battesimo artistico dell'oggetto d'uso costituisce ormai il "fatto dada" per eccellenza. dopo il no e lo zero, ecco una terza posizione del mito: il gesto anti-arte di Marcel duchamp si carica di positività. Lo spirito dada si identifica con un modo d'appropriazione della realtà esterna del mondo moderno. Il *ready-made* non è più il colmo della negatività o della polemica ma l'elemento base di un nuovo repertorio espressivo. Questo è il *nouveau réalisme*: un modo piuttosto diretto di mettere i piedi per terra, ma a quaranta gradi sopra lo zero dada e a quel livello in cui l'uomo, se giunge a reintegrarsi nel reale, lo identifica con la sua trascendenza che è emozione, sentimento e infine poesia».

84 Danto 1981: 69.

85 Danto 2003: 40: «Una definizione filosofica plausibile dovrà essere compatibile con qualsiasi arte ci sarà».

86 Danto 2007: 23.

87 Danto 1981: xxv, corsivo mio.

88 Danto 1981: 146.

89 Fodor (1983: 78) consapevole di proporre un insieme anomalo – il linguaggio assieme alla percezione – precisa che «se consideriamo questa risposta dal punto di vista tradizionale di ritagliare le cose, si tratta di una categoria singolare. Le tassonomie tradizionali procedono infatti più o meno così: percezione (visione, udito, o quel che sia) da una parte, e pensiero-e-linguaggio (i processi rappresentativi) dall'altra».

90 Danto 1986: 63.

91 Danto 1964: 13.

92 Danto 1981: 123, corsivo mio.

93 Danto 1964: 15-16. Qui gli artisti J e K vengono chiamati A e B. «Potremmo chiarire queste qualificazioni preposizionali *immaginando* sezioni trasversali perpendicolari al piano del dipinto», (Ivi: 16, corsivo mio).

94 Andina 2008.

95 Durante una conferenza tenuta a Milano (1995: 93), Danto, sebbene affermi che «è difficile capire quale informazione voglia comunicare Bidlo con questo lavoro», nondimeno, sostiene «che se le *Brillo Boxes* di Warhol sono un'opera di filosofia pura, le *Brillo Boxes* di Bidlo sono un'opera di filosofia applicata».

96 Arnheim 1969: 54.

97 Danto 1981: xxv, i corsivi, tranne «quale che fosse», sono miei.

98 Sacks 1985.

99 Va tenuto presente che «l'organismo, sulle cui esigenze la visione è modellata, è naturalmente più interessato ai mutamenti che all'immobilità. Quando qualcosa appare o scompare, o si muove da un luogo all'altro, o muta forma o dimensione o colore o luminosità, la persona o l'animale che osserva sente alterarsi la propria stessa condizione: un nemico che si accosta, un'opportunità che sfugge, un'esigenza cui adempiere, un segnale cui obbedire. Il più primitivo organo della vista, il punto o fibra nervosa sensibile alla luce di un mollusco o di un cirripede, limiterà l'informazione ai mutamenti di luminosità, consentendo così all'animale di ritrarsi dentro la propria conchiglia non appena un'ombra interrompe la luce solare. Contemplare le parti immobili dell'ambiente è qualcosa che si accosta a un vero e proprio lusso» (Arnheim 1969: 27).

100 Arnheim 1989b: 298.

101 Mach 1886: 113.

102 Arnheim 1974²: 95.

103 Piaget 1970: 70.

104 Il termine lo si deve a J. Gibson (1979), ma il fondamento teorico dell'ottica naturale è gestaltista. W. Köhler fin dal 1913 (p. 94) ha criticato la supposizione che «la geometria euclidea vale per lo spazio visivo bidimensionale».

105 Duchamp 1994²: 165.

106 «Penso che l'intenzione di Duchamp non fosse tanto quella di far sì che gli orinatoio venissero classificati come fontane, il che avrebbe trasformato il titolo in etichetta, bensì quella di lasciare intatte le sue connotazioni di congegno utilizzato da una società civile per eliminare la dilatazione cistica e di investirlo metaforicamente degli attributi delle fontane come esempi di architettura scultorea», Danto 1986: 75.

107 Danto quando discute della metafora (1981, capitoli 6 e 7) tiene conto di questi fatti. Così per «napoleone-come-imperatore-romano» o per *Portrait of Madame Cézanne* di Lichtenstein, sebbene non qualifichi come visivo il sapere necessario a comprenderle.

108 Danto 1986: 68-69.

109 Trovo significativo che tutti i suoi *ready-made* siano posteriori alla visita fatta nel 1912, con Constantin Brancusi e Fernand Léger al Salone aeronautico allestito nel Grand Palais di Parigi. «È finita la pittura. Chi potrebbe far meglio di quest'elica? Di', puoi far questo?», chiese Duchamp a Brancusi (Duchamp 1994² : 207, traduzione un po' modificata). Jiménez (2003: 179-180), che giustamente dà molta importanza alla domanda, considera Duchamp il primo artista che diviene consapevole dell'impatto della tecnologia sull'arte. La consapevolezza lo porta a «un nuovo modo di guardare gli oggetti prodotti dalla tecnica, quelli già confezionati, i *ready-made* [...]. È un nuovo modo di guardare attraverso il quale, cercando di evitare il sentimentalismo e la nostalgia ("bellezza d'indifferenza"), si esprime la consapevolezza della *contrazione dello spazio tradizionale dell'arte*». Jiménez, piuttosto che l'autoconsapevolezza filosofica – Hegel non poteva «prevedere l'autentico fattore corrosivo dell'arte» – ritiene determinante lo «sviluppo della tecnica moderna. Dal momento in cui la vecchia produzione artigianale veniva sostituita dalla tecnologia, l'arte andò progressivamente perdendo il predominio spirituale e l'esclusività come lavoro intellettuale nel sistema di produzione» (*ibidem*).

110 Danto 1986: 70 e 68 per la citazione tra parentesi quadre. In *L'abuso della bellezza* (2003: 31-32) è Walter Arensberg, «estheticamente sensibile», a ritenere la bellezza «interna all'opera», mentre per Danto rimane fermo che pertiene all'orinatoio.

111 Proprio perché il corpo è quello dell'orinatoio può sostenere che distinguere tra *Fountain* e l'orinatoio «non è così diverso dal distinguere tra una persona e il suo corpo», Danto 2003: 34.

112 «È proprio ciò che costituisce la cosa reale, quale che sia, che abbiamo proposto di sottrarre dall'opera d'arte per vedere quale possa essere il resto, supponendo che proprio in quel resto risieda la sua essenza. È come se l'opera d'arte, in ogni singola occorrenza, fosse un'entità complessa, dotata di una parte propria e facilmente interscambiabile, come per esempio il quadrato rosso: nelle serie dei nostri esempi è quasi come se più anime condividessero il medesimo corpo» (Danto 1981: 123).

113 Danto 1986: 73, 72, 67.

114 Danto 1981: 69; Danto 1986: 191.

115 Danto 1986: 185.

116 Danto 1986: 186-187. Cfr. anche Danto 1981: 172-180.

117 Danto 2007: 15. Cfr. anche la *Prefazione* all'edizione italiana (1986: 30): «la mia proposta – e cioè che le opere d'arte siano significati incarnati – ha di fatto alcune affinità con la risposta di Kant, secondo la quale l'arte presenta quelle che Kant chiamava *idee estetiche*». Sebbene per Kant, come ci dice Hegel (1836-38: 83), «il pensiero è incarnato nel bello artistico», la concordanza terminologica non rinvia allo stesso contenuto concettuale.

118 Hegel 1836-38: 10. Cfr. Danto 2003: 111.

119 Danto 2003: 110-111. «Il problema con l'arte, come hegel lo intese, risiede nella sua inestirpabile dipendenza dalla rappresentazione sensibile» (ivi: 75: nella traduzione italiana manca "ineradicable").

120 Hegel, 1836-38, rispettivamente: 14, 141, 54, 14, 820-821 e 55. Per le citazioni tra parentesi: 370. Per Hegel (p. 173) «"senso" in effetti è quella mirabile parola» che usiamo per indicare «l'apprensione immediata» e il «significato». e mi piace ricordare che per Adorno (1970: 216) il senso è «l'idea, esposta in maniera immacolata, di una sensualità lontana dai sensi».

121 Danto 1986: 112; Hegel 1836-38: 16-17, 372, corsivo mio. Cfr. anche il corso del 1823. Sulla problematica della "morte dell'arte" (come nella letteratura in lingua italiana viene chiamata "la fine dell'arte"), cfr. l'antologia curata da Gambazzi e Scaramuzza 1997.

122 Hegel 1836-38: 108.

123 Danto 2003: 111-112, traduzione modificata relativamente a "generata e rigenerata dallo spirito" al posto di "nata dallo spirito e nata di nuovo".

124 Batteux 1746: 63.

125 Hutcheson 1725: 30, 31, 47, corsivo mio. «nella musica sembriamo riconoscere universalmente qualcosa con un senso distinto da quello esterno dell'udito, e lo chiamiamo buon orecchio [*good ear*] e probabilmente riconosceremmo la stessa distinzione nelle altre cose se avessimo nomi diversi per indicare questi poteri di percezione», (ivi: 30).

126 Santayana 1896: 198. Mi piace citare uno studioso a cui danto si è ispirato: «volevo essere una sorta di architetto suo collega, con vedute ampie almeno quanto le sue, e con qualcosa del suo gusto per una prosa esteticamente consapevole» (Danto 2008: 17).

127 Danto 2003: 77. Sul concetto di gusto, sulla sua costruzione e decostruzione, cfr. Russo, a cura di, 2000.

128 Arnheim 1982: 14.

129 Hegel 1836-38: 56 e 71. Per "un oggetto più un significato", Aanto, Fondazione Merz, Torino, 3 ottobre 2007.

130 Danto 2003: 158 e 161.

131 Come apparirebbe "Dio che separa le acque dalla terra" di Michelangelo a un osservatore che non abbia mai visto un essere umano o che ignori la storia raffigurata? Cfr. Arnheim 2007: 152-155.

132 Danto 2003: 109-110, 114.

133 Danto 2003: 102. Il numero di pagina è quello dell'edizione inglese perché nella traduzione italiana manca la pagina a cui appartiene il passo riportato.

134 Danto 2003: 133, 135 e 136.

135 «La mia opinione è che l'eccellenza artistica sia legata a ciò che si suppone l'arte faccia, qualunque risultato voglia raggiungere» (Danto 2003: 127).

136 Danto 2003: 152.

137 Danto 2003: 117 e 119. Nella traduzione italiana al posto di "sentita" si usa "percepita".

138 Danto 2003: 140. Con il corsivo evidenzio "flessore" che traduce l'inglese "flexor", piuttosto che "inflector".

139 Danto 2003: 158.

140 Fodor 1983.

141 Danto 1986: 204. La mano sta per rappresentare come l'occhio sta per vedere. ancora una volta danto ci dà una dicotomia troppo netta per rendere conto del reale funzionamento della mente. Rappresentare non è, come giustamente sostiene, percepire (2001a). Sulle responsabilità della psicologia a proposito della confusione cfr. Pizzo Russo, 2005a. assumere da Gombrich il processo del *making-and-matching* ("il fare viene prima del confrontare") – quasi la convinzione che chi «produce l'immagine brancola nel buio» (arnheim 1966: 196) – preclude, però, la possibilità di tenere nel dovuto conto che nella rappresentazione lo sviluppo delle abilità della mano si combina con lo sviluppo delle abilità dell'occhio, entrambe promosse dal loro esercizio.

142 Danto 1992: 17.

143 Danto 1992: 24. «La mia impressione al momento è che mi fiderei più di un piccione che del vostro membro standard del progetto Rembrandt su questioni di attribuzione. Scommetto che *Il cavaliere polacco* sarebbe restituito al canone Rembrandt se si consultassero i miei colleghi piccioni», (Danto 1992: 29).

144 Danto 1992: 16 e 28. Ma anche stili pittorici. Danto non è a conoscenza della ricerca di S. Watanabe, un ricercatore giapponese che ha addestrato due gruppi di piccioni, l'uno a beccare su riproduzioni di Picasso e l'altro di Monet. I piccioni mostrarono generalizzazioni non solo all'interno dei dipinti di Picasso o di Monet, ma pure dai picasso al cubismo o dai monet all'impressionismo, De Waal 2001: 128-129.

145 Kandinskij 1913: 157.

146 Diamond 1991: 214.

147 Danto 1992: 20.

148 Danto 1992: 25-26.

149 Danto 2001b: 118, 122.

150 Danto 2008: 12.

151 Hanson 1958: 24-30.

152 Kuhn 1970²: 140-141.

153 Köhler 1947² : 143

154 La posizione maggioritaria vede nelle figure bistabili una «potente dimostrazione della natura interpretativa della visione», Palmer 2002³: 9.

155 «L'organizzazione sensoriale risulta un fatto primario che deriva dalla dinamica elementare del sistema nervoso: finché si considera l'organizzazione un'attività intellettuale, naturalmente non possiamo darci ragione della parte che essa svolge in biologia, in particolare nell'ontogenesi», Köhler 1947² : 155. Quanto alle figure bistabili, «un pattern visivo dato, se può dare origine a due diversi scheletri strutturali, può essere percepito come due oggetti totalmente diversi. [...] Wittgenstein osservatore acuto, comprese che non si tratta di due interpretazioni diverse applicate a un solo percetto, ma di due percelli distinti», Arnheim 1974² : 92. Un'interpretazione di Wittgenstein (cfr. Pizzo Russo, 2006a) opposta a quella corrente assunta anche da Danto (1992: 20).

156 Hanson 1958: 16.

157 «L'atto di vedere è, vorrei quasi dire, un amalgama fra i due piani: immagini e linguaggio. Il concetto di vedere abbraccia, quanto meno, i concetti di sensazione visiva e di conoscenza. [...] Nel vedere c'è un fattore "linguistico", anche se non c'è niente di linguistico nel meccanismo di formazione delle immagini nell'occhio, o nell'occhio della mente. Se non ci fosse questo elemento linguistico, niente di ciò che osserviamo potrebbe avere rilevanza per la nostra conoscenza. Non potremmo parlare di osservazioni significative: nulla di ciò che vediamo avrebbe un senso [...]. Oggetti, fatti, immagini non sono intrinsecamente significanti o rilevanti. Se la visione fosse soltanto un processo ottico-chimico, nulla di ciò che vediamo sarebbe mai rilevante per ciò che sappiamo e nulla di ciò che sappiamo potrebbe avere significato per ciò che vediamo. La vita visiva sarebbe inintelligibile; la vita intellettuale sarebbe priva di un aspetto visivo. L'uomo sarebbe un computer cieco accoppiato a una lastra fotosensibile priva di cervello», Hanson 1958: 38-39. In nota Hanson riporta la posizione del Kant della prima Critica sulla cecità della sola intuizione e la vuotezza del solo intelletto. Ma per Kant il dato carico di teoria è valido per la fisica, non in generale. Hanson, viceversa, mette insieme percezione comune e percezione scientifica, percettore e percettore esperto in scienza.

158 Di "pensiero naturale" parla Metzger (1963³: 286) che, discutendo casi del vedere in cui l'organizzazione può cambiare, casi quindi strutturalmente simili a quelli del "vedere come", ritiene vano chiedersi se «si tratta di percezione pura o di *pensiero naturale*. effettivamente non esistono confini in questo campo».

159 Il *New Look*, la concezione demolita da Fodor, è quella assunta dagli epistemologi e anche da Ernest Gombrich (1962²), che, non meno dei primi, può avere contribuito a determinare la posizione di Danto. Per Gombrich (1963: 234) persino il rapporto figura/sfondo è regolato dall'interpretazione: «ecco dunque il più semplice di tutti i casi in cui la nostra lettura dipende da una interpretazione iniziale. tendiamo a considerare la forma circoscritta e articolata, trascurando lo sfondo sulla quale [sic] essa si delinea. Ma questa interpretazione si basa su un assioma, una supposizione».

160 Danto 1986: 110-111. «non c'è modo, infatti, di fissare su un vetro i movimenti di un oggetto; o l'artista deve affidarsi alle credenze preesistenti degli osservatori sugli oggetti in movimento, o deve introdurre delle convenzioni che funzionino come indicatori di movimento» (Danto 1981: 182).

161 Helmholtz (1853: 193), riflettendo sul fatto che «la scienza è giunta a considerare la sensibilità nel modo del tutto opposto a quello in cui la considerava il poeta», sostiene che «le percezioni sensibili costituiscono, per noi, soltanto dei simboli degli oggetti del mondo esterno, e corrispondono a questi all'incirca come la scrittura e l'efflato verbale corrispondono alle cose da essi designate. Le percezioni sensibili ci danno, senza dubbio, notizia della peculiarità del mondo esterno, ma non meglio di quanto noi diamo notizia dei colori a un cieco mediante descrizioni verbali».

162 Arnheim 1974²: 344.

163 Köhler 1913. I termini utilizzati sono quelli di Koffka 1935: 97.

164 Cfr. Arnheim 1986: 339-372.

165 Fodor 1983: 111.

166 «Se, in effetti, i meccanismi percettivi sono locali, stupidi e drasticamente eccitabili, è sensato che, da un punto di vista teleologico, l'immagine del mondo che essi propongono sia mediata, rianalizzata e soprattutto – come dice Kant – unificata da sistemi economici più lenti, con maggiore informazione a disposizione, più conservatori e olistici» (Fodor 1985: 85). Kant è quello della prima Critica, e l'intelletto ha poco a che fare con quello della *Critica della Facoltà di Giudizio*.

167 Arnheim 1969: 297-298. Nella traduzione italiana “protean” è stato tradotto con “proteico”.

168 Danto 1986: 77-78.

169 Danto 1986: 75.

170 «Quanto la mia interpretazione è vicina a quella di Duchamp nel caso di *Fountain*? Credo che sia abbastanza vicina e, in ogni caso, il lavoro che ho cercato di fare potrebbe essere il lavoro che lui ha fatto», Danto 1986: 59.

171 Cfr. Arnheim 1962.

172 Duchamp 1994²: 161-63.

173 “Dinamica espressiva”, ovviamente, non presa in considerazione da Danto (1986: 71), neanche quando si occupa di “Metafora, espressione e stile” (1981, cap. 7); né quando accenna alle proprietà terziarie, che per gli autori di lingua inglese equivalgono alle proprietà espressive dei gestaltisti: «identico per lo meno per ciò che concerne i predicati a un posto, sia che questi abbiano come loro estensioni proprietà primarie, secondarie o, come asseriscono alcuni studiosi di estetica, terziarie» (1986: 71).

174 Danto 2001a: 55-56.

175 Fodor 1985: 65.

176 Ivi: 66.

177 Danto 1983: 180.

178 «La capacità di identificare oggetti e immagini di oggetti grazie a descrizioni estese è indubbiamente basata sulla fisiologia del cervello, ma quale che sia questa fisiologia, la capacità stessa è modulare per il fatto che le relazioni non penetrano i propri termini. Abbiamo organi attraverso i quali identifichiamo gli oggetti sotto una descrizione minimale, mentre serve il linguaggio per identificare gli stessi oggetti sotto descrizioni massimali» (Danto 2001b: 121).

179 Metzger 1963³: 206. Cfr. anche Arnheim 1986: 27-46.

180 È l'*incipit* di Scaglione (2002: 2), che presenta un'interessante raccolta di articoli sul rapporto tra il cervello e i sensi.

181 Restak 1994: 16 e 60.

182 Per Phineas Gage cfr. Damasio 1994; sulle sindromi con l'*alfa* privativo possono risultare più interessanti dei trattati di neurologia i casi clinici raccontati da Sacks (1985; 1995).

183 Zeki, cit. da Restak 1994: 59-60, corsivo mio. «Per avere una misura della tenacia di queste idee [cioè “di un occhio che vede e un cervello o intelletto che pensa”, e del vedere come “un processo essenzialmente passivo” vs un intelletto attivo], basti pensare che esse sono ancora condivise da molti neurologi e che quanti, come me, hanno sviluppato ipotesi diverse sul funzionamento del cervello visivo, vi sono arrivati solo grazie a una serie di scoperte fatte negli ultimi venticinque anni» (Zeki 2001: 38).

184 Sulla neuroestetica, cfr. Zeki 1999.

185 Danto 1986: 29-30.

Indice delle illustrazioni



Titolo	Mark tansley, <i>Test dell'occhio innocente</i> , 1981
URL	http://journals.openedition.org/estetica/docannexe/image/1943/img-1.jpg
File	image/jpeg, 564k
URL	http://journals.openedition.org/estetica/docannexe/image/1943/img-2.jpg
File	image/jpeg, 184k

Per citare questo articolo

Notizia bibliografica

Lucia Pizzo Russo, «La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto», *Rivista di estetica*, 38 | 2008, 88-132.

Notizia bibliografica digitale

Lucia Pizzo Russo, «La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto», *Rivista di estetica* [Online], 38 | 2008, online dal 30 novembre 2015, consultato il 16 ottobre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1943>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.1943>

Autore

Lucia Pizzo Russo

Articoli dello stesso autore

Percezione e immagine [Testo integrale]

Apparso in *Rivista di estetica*, 33 | 2006

Diritti d'autore



Solamente il testo è utilizzabile con licenza CC BY-NC-ND 4.0. Salvo diversa indicazione, per tutti gli altri elementi (illustrazioni, allegati importati) la copia non è autorizzata ("Tutti i diritti riservati").