Aesthetica Preprint

In ricordo di Lucia Pizzo Russo

Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint©

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica©** (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.

Il **Centro Internazionale Studi di Estetica**

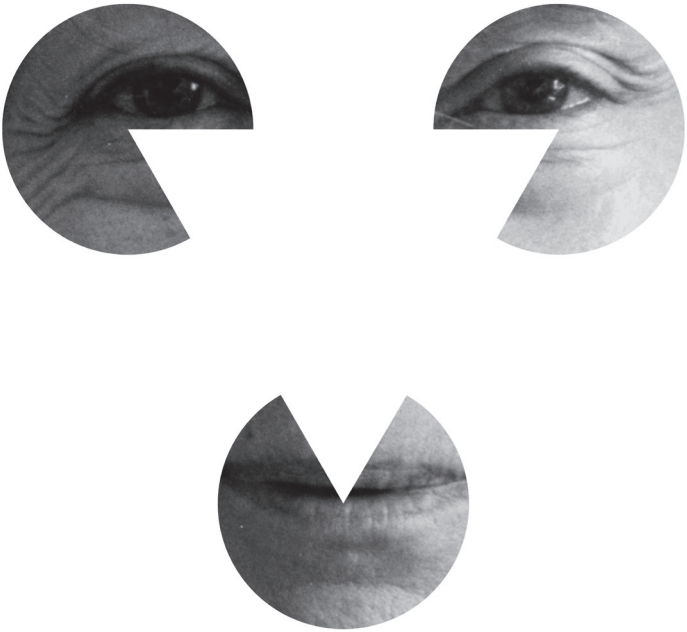
è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica©** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint©** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

100
Dicembre 2015

Centro Internazionale Studi di Estetica

PSICOLOGIA DELLE ARTI
IN RICORDO DI LUCIA PIZZO RUSSO



PALERMO
11 SETTEMBRE 2015
GRAND HÔTEL & DES PALMES

Centro Internazionale
Studi di Estetica

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Scienze Umanistiche

Società Italiana
d'Estetica

In ricordo di Lucia Pizzo Russo

a cura di Luigi Russo

Il presente volume raccoglie gli interventi presentati nell'omonima Giornata di studio promossa dal Centro Internazionale Studi di Estetica in collaborazione con l'Università degli Studi di Palermo e la Società Italiana d'Estetica (Palermo, 11 settembre 2015), nell'anniversario della scomparsa di Lucia Pizzo Russo (12 settembre 2014).

Indice

La scienza della mente attraverso le arti
di Carmelo Calì 7

Lucia Pizzo Russo, Giovan Francesco Caroto e lo statuto del disegno infantile
di Francesco Paolo Campione 13

La critica di Lucia Pizzo Russo alla neuroestetica
di Paolo D'Angelo 21

"L'immagine dell'immagine". Lucia Pizzo Russo: dalla Psicologia delle Arti alla riconcezione dell'Estetica
di Fabrizio Desideri 33

Le riflessioni di Lucia Pizzo Russo sull'immagine e sul "vedere come"
di Giuseppe Di Giacomo 41

Un pensiero sensibile. In ricordo di Lucia Pizzo Russo
di Roberto Diodato 49

Lucia Pizzo Russo lettrice di Gombrich
di Silvia Ferretti 59

In caro ricordo della professoressa Lucia Pizzo Russo
di Carlo Maria Fossaluzza 69

Psicologia, psicologia dell'arte e fenomenologia
di Elio Franzini 71

Sento quel che (non) sai. Una divagazione sull'empatia
di Giovanni Lombardo 85

La percezione come atto e come pratica
di Giovanni Matteucci 91

Espressività, percezione e immagine
nel pensiero di Lucia Pizzo Russo
di Maria Barbara Ponti 105

Lúcia e io. In ricordo di una studiosa e di un'amica
di Giuseppe Pucci 121

Le regard qu'on a
Une reflexion sur l'empathie photographique
di Baldine Saint Girons 131

"Intelletto nelle cose dell'anima". Note sul rapporto
fra scienza, esperienza, arte nel lavoro di Lucia Pizzo Russo
di Salvatore Tedesco 137

Il corpo degli indiscernibili e le dissonanze di Danto
di Stefano Velotti 147

La scienza della mente attraverso le arti

di Carmelo Calì

La storia di un "decentramento"

Con la precauzione ovvia che è impossibile e probabilmente ingiusto riassumere la varietà di una vita che è anche insegnamento per mezzo di una qualsiasi espressione, si potrebbe tuttavia sostenere che la storia personale, accademica e scientifica di Lucia Pizzo Russo sia rappresentabile tramite il termine "decentramento" nel senso in cui lo impiega Jean Piaget per indicare quel meccanismo cognitivo con cui si attua il passaggio dal solipsismo del bambino e dall'egocentrismo del fanciullo all'obiettività del pensiero nell'adulto. È un caso singolare che questa categoria sia stata al centro di un confronto tra la teoria di Piaget e di Vygotskij, altro psicologo che Lucia Pizzo Russo stimava per l'importanza attribuita alla varietà di funzioni e abilità che emerge tramite uno sviluppo per progressiva differenziazione. Il decentramento traspare dalle scelte professionali, accademiche e scientifiche di Lucia Pizzo Russo che, seppur non amasse ricordarlo se non sollecitata, riteneva ispirate dalla necessità di essere obiettivi e rigorosi. La differenziazione si ritrova nelle sue scelte su questioni riguardanti la professione, la città di Palermo, la cornice istituzionale del suo lavoro di insegnamento e ricerca, orientate dalla consapevolezza che la complessità delle valutazioni ha senso solo se risponde al rispetto della "naturale" configurazione dei problemi da affrontare.

Così la formazione nell'Istituto di Psicologia dell'Università di Palermo e l'interesse per l'arte, manifestato già nella tesi con Cesare Brandi; l'incontro con Piaget la cui teoria risultava estranea al clima culturale dell'Istituto diretto dal prof. Canziani e l'analisi critica dei principî del test dell'uomo; l'interesse per l'Estetica e la filosofia ritenute necessarie per evitare teorie *ad hoc* e riduzionismi, rischi ravvisati in seguito nelle stesse teorie filosofiche sulla percezione, il pensiero e l'arte se non sorrette dal rigore che solo una scienza sperimentale può assicurare.

Decentramento e differenziazione sembrano ben rappresentare ciò che Lucia Pizzo Russo riteneva di poter estrarre dagli psicologi che assolsero sempre una funzione di riferimento per la ricerca. Da un lato, Piaget come esempio del rigore "cartesiano" nel metodo e nella teoria sintetizzato dallo slogan «non possiamo contraddirci». Dall'al-

tro, Arnheim le cui analisi percettive del contenuto di pensiero di vari esempi di opere d'arte furono occasione per incontrare "l'incanto della percezione". Erano queste le due necessarie polarità della ricerca. Come lei stessa ricordava, la comprensione di Arnheim e, di conseguenza, della psicologia della Gestalt furono il frutto di più scoperte successive in un gioco di decentramento e differenziazione, a partire da un incontro tanto diverso con questa scuola quale poteva essere mediato da Brandi, Canestrari e Dorfles, al fine di meglio comprendere. Il rigore assicura chi crede nella scienza per passare dal «mondo del pressappoco all'universo della precisione», che deve applicarsi tanto alla misura quanto ai principî e ai concetti. L'incanto della percezione per ricavare quegli oggetti senza i quali non è possibile fare "sensate esperienze" della mente. Questa esigenza è ben rappresentata dalla descrizione di una quotidiana scena visiva immaginata da Arnheim quasi a far da contrappunto alla finzione descrittiva di Cartesio: immagino di essere al tavolo da lavoro e di guardare di là dalla finestra scorgendo così delle nuvole, il cielo, parti di tavolo e della finestra, l'acqua del mare, le barche e il porto, ma anche parti del mio corpo. È sufficiente aprire gli occhi per ritrovarsi circondati da fenomeni in modo da riconoscere il fatto fondamentale che il mio corpo e il mondo sono parti osservabili del campo visivo. È questo il senso della psicologia della Gestalt, studiata sempre di nuovo attraverso lo stesso Arnheim: una «scuola del rispetto», per usare le parole di Galli, necessaria guida all'osservazione e all'analisi sia per la psicologia sia per la filosofia, poiché l'obiettivo di qualsiasi ricerca è sempre «rendere giustizia alla situazione, […] mettere a fuoco l'oggetto in accordo con la sua natura» come afferma Wertheimer.

La Psicologia delle Arti: un campo aperto di ricerca

Nei colloqui con studenti e colleghi così come nella *Conversazione* registrata per il volume di scritti raccolti in suo onore, Lucia Pizzo Russo ricordava che il passaggio accademico all'insegnamento di Psicologia delle Arti non fu «né voluto né cercato». Forse per questo carattere fortuito, la Psicologia delle Arti si dimostrò essere l'ambito adatto a segnare i confini di una ricerca interdisciplinare sui rapporti tra la percezione e il pensiero, l'arte e la scienza. Da un lato, Lucia Pizzo Russo si divertiva quasi a registrare "l'istante di silenzio" ingenerato nell'uditorio dovuto al tentativo programmatico della ricerca in Psicologia della Arti di conciliare metodo scientifico e arte, per tradizione destinati a rimanere estranei a meno di non considerare il primo un punto di vista e la seconda una materia al pari di altre possibili. Dall'altro, ella si augurava che la Psicologia delle Arti potesse un giorno svanire come disciplina di insegnamento e ricerca. Tali posizioni apparentemente contrastanti sono il risultato di un decentramento o di una ristrutturazione, in senso gestaltista, del campo di ricerca della

Psicologia delle Arti. Inizialmente Lucia Pizzo Russo attribuisce alla Psicologia delle Arti la funzione di un orizzonte di ricerca per natura interdisciplinare, al pari dell'epistemologia genetica e della cibernetica, che non è definito da un oggetto di ricerca ma piuttosto delinea lo spazio in cui si applicano teorie diverse all'arte, oggetto vario e mutevole nella sua storia. Questo spazio dovrebbe essere tale da non ridurre i conflitti interpretativi o la diversità degli approcci, sfruttandone invece la varietà per scoprire le condizioni cognitive del fare e fruire arte nella misura in cui le si può estrarre dalla pluralità delle pratiche artistiche. Ancora una volta, però, i confini di questo spazio sembrano essere delimitati da un contrasto che Lucia Pizzo Russo rileggeva come un conflitto interpretativo che emerge attraverso la storia della psicologia e delle teorie estetiche. Friedländer aveva affermato che se l'arte può essere oggetto di scienza, allora la scienza deve essere la psicologia. D'altro canto, se è vero che i problemi legati alla percezione sono stati esemplificati con (pezzi di) oggetti d'arte fin dalle origini della psicologia scientifica, fossero essi pittorici o musicali, lo è altrettanto che si è spesso trattato di applicare teorie già consolidate o di testare ipotesi con oggetti assunti senza considerare la contingenza storica della loro fattura o dell'ideale artistico che essi incorporavano. Per esempio, l'Estetica sperimentale rischiava di compromettere la validità del proprio programma di ricerca adottando implicitamente un modello di separazione tra gli oggetti di indagine (prodotti artistici *vs* prodotti della scienza o manufatti utili) che tradizionalmente equivale a una distinzione epistemica e di valore tra presunte facoltà (processi di registrazione della sensazione che si manifestano nella percezione *vs* processi dell'intelletto o del pensiero logico che si manifestano nel linguaggio).

Agli occhi di Lucia Pizzo Russo il progetto della Psicologia delle Arti doveva quindi essere soggetto a ristrutturazione, a un cambiamento radicale ma documentabile e constatabile dei termini che definiscono la struttura del problema. Solo a questa condizione una scienza dei modi del fare e fruire oggetti che di volta in volta suggeriscono o suggellano con la loro fattura l'ascrizione di un valore d'arte diviene una scienza della mente in grado anche di contribuire alla soluzione dei problemi filosofici sulla mente e la natura della percezione e del pensiero. La rilettura delle prime pagine de *Il posto del valore nel mondo dei fatti* di Köhler fu vissuta da Lucia Pizzo Russo quasi come una conferma *ex post* della necessità di tale ristrutturazione. Nella prefazione del testo in cui Köhler rivendica la tesi che la necessità della scienza di essere un'attività di ricerca neutrale, vale a dire che si impegni sull'esistenza solo di ciò che non è falsificato in un dato momento rispetto a una teoria priva di assunzioni *ad hoc*, non è contraria allo studio dei fenomeni assiologici che tanta parte hanno nell'esperienza ordinaria, egli scrive che se si erigono barriere tra

scienza e filosofia allora deve esserci qualche problema nella scienza o nella filosofia o in entrambe. La Psicologia delle Arti divenne quindi una sorta di "psicologia non speciale", per riprendere l'espressione di Garroni che qualificava l'Estetica come "filosofia non speciale", vale a dire uno studio dei processi cognitivi a partire dall'arte piuttosto che dei processi cognitivi che si suppone siano richiesti dall'arte. Se l'arte considerata altro non può essere se non un prodotto culturale contingente, è necessario evitare che in psicologia si assumano tesi *ad hoc* su cosa sia l'arte così come in filosofia si faccia riferimento a teorie o evidenze scientifiche che confermino tesi già consolidate sulla mente. Di conseguenza, la Psicologia delle Arti dovrebbe svanire se e quando consentirà di far emergere una teoria integrata dei principî del funzionamento della mente, senza alcuna qualificazione ulteriore a quella utile alla distinzione delle funzioni cognitive, e della capacità di rendere disponibili significati e valori nella fattura variabile di particolari oggetti.

Impegno scientifico

Quando Lucia Pizzo Russo dovette scegliere un titolo per la raccolta di analisi di opere d'arte che Arnheim aveva disseminato nelle sue opere, che per l'occasione venivano pubblicate in una nuova traduzione italiana, le sembrò che la scelta dovesse quasi obbligatoriamente cadere su *L'immagine e le parole*. Il suo intento era alludere nel titolo alla convinzione di Köhler che compito della scienza è indirizzare alla comprensione del significato e del valore in qualsiasi ambito l'esperienza ordinaria induca i soggetti a riconoscerlo. Perché ciò accada bisogna rendere giustizia al fenomeno studiato, in questo caso descrivere con adeguatezza e chiarezza ciò che si vede per restituire il significato che l'artista ha reso percepibile come soluzione di un problema compositivo vincolato dai mezzi e dagli obiettivi di comunicazione scelti. Le analisi di opere pittoriche di Arnheim, che completano la sua teoria della percezione e del pensiero a diretto contatto con l'arte, illustrano uno dei risultati cui può condurre la Psicologia delle Arti quando si scopra che percezione e pensiero, arte e scienza siano rispettivamente funzioni cognitive continue e forme culturali complementari, che in forme e modi diversi mirano a apportare chiarezza o a produrre significati utili alla comprensione del mondo della ordinaria esperienza dei soggetti. Scegliere le parole adeguate, calibrare la descrizione ordinaria, scientifica o critica sulla struttura di un fenomeno, qualunque ne sia la natura e il contesto di studio, guardandosi dall'assolutizzarne le proprietà, significava per Lucia Pizzo Russo anche essere giusti verso se stessi, rispettando l'impegno a dire ciò che si constata, verso il mondo degli oggetti e verso gli altri che condividono qualità, valori e significati che quegli stessi oggetti veicolano.

Riferimenti bibliografici

Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1975[2].

Arnheim R., *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974.

Arnheim R., *L'immagine e le parole*, tr. it. e cura di L. Pizzo Russo e C. Calì, Mimesis, Milano, 2007.

Friedländer M., *Il conoscitore d'arte*, Einaudi, Torino, 1955.

Garroni E., *Senso e paradosso. L'estetica filosofia non-speciale*, Laterza, Roma-Bari, 1986.

Köhler W., *Il posto del valore in un mondo di fatti*, Giunti-Barbera, Firenze, 1969.

Piaget J., *Il giudizio morale del fanciullo* (1932), Giunti-Barbera, Firenze, 1972.

Piaget J., *La formazione nel simbolo nel bambino* (1945), La Nuova Italia, Firenze, 1972.

Pizzo Russo L., *Introduzione al test del disegno dell'uomo*, Giunti-Barbera, 1977.

Pizzo Russo L. (a c. di), *Estetica e psicologia*, Il Mulino, Bologna, 1982.

Pizzo Russo L., *Che cos'è la psicologia dell'arte*, "Aesthetica Preprint", 32, Palermo, 1991.

Pizzo Russo L., *Le arti e la psicologia*, Il Castoro, Milano, 2004.

Vygotskij L. S., *Il ruolo del gioco nello sviluppo mentale del bambino*, in J. S. Bruner, A. Jolly, K. Sylva (a c. di), *Il gioco: ruolo e sviluppo del comportamento ludico negli animali e nell'uomo*, Armando, Roma, 1981, vol. 4, pp. 657-678.

Vygotvskij L. S., *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche* (1939), Laterza, Roma-Bari, 2008.

Wertheimer M., *Il pensiero produttivo*, Giunti, Firenze, 1997.

Lucia Pizzo Russo, Giovan Francesco Caroto e lo statuto del disegno infantile

di Francesco Paolo Campione

Il 19 novembre 2015, pochi giorni prima che il testo che presento-fosse consegnato a questa raccolta di scritti in ricordo di Lucia Pizzo Russo, a Verona è stato commesso un furto clamoroso. Ladri penetrati nel Museo Civico di Castelvecchio hanno sottratto diciassette dipinti, alcuni molto famosi: nell'elenco figurano, tra gli altri, quadri di Jacopo Bellini, di Mantegna, di Tintoretto, di Rubens, di Giovan Francesco Caroto. Proprio alla mano di quest'ultimo appartiene (o forse meglio, apparteneva) un autentico *hapax* della storia della pittura, il *Ritratto di fanciullo con disegno infantile* (1523) trafugato in uno con le altre opere.

Mi ha molto colpito la circostanza di questa rapina non solo per il *vulnus* gravissimo che infligge al già tormentato patrimonio artistico italiano (si pensi al furto della *Natività* di Caravaggio a Palermo, tuttora senza soluzione), ma anche perché il quadro dell'artista veronese è uno dei dipinti a cui era più affezionata la studiosa: quasi una riduzione iconica, o persino una prefigurazione delle sue teorie sul disegno infantile. Il dipinto di Caroto, infatti, è molto di più che il convenzionale ritratto di un ragazzetto, probabilmente sui sette anni, furbo e sorridente. Nel gesto orgoglioso di mostrare il proprio prodotto "artistico", come accennavamo del tutto inusitato nel corso della storia delle arti, il fanciullo rivendica il ruolo di attore nella scena figurativa: non più dunque semplice "comparsa" nella ribalta dominata dagli adulti (la figura del bambino, notava Lucia Pizzo Russo, era stata trattata per un lunghissimo tempo della storia come quella di un uomo in miniatura [1]), ma protagonista egli stesso di una "infanzia creativa" capace di rappresentare (e rappresentarsi) il mondo secondo codici del tutto autonomi e sorprendenti. Non v'è dubbio che all'epoca in cui visse il pittore, dominata dalla classicità dei modelli di un Raffaello da poco scomparso e dagli sperimentalismi incoativi della Maniera, anche la critica più avveduta – posto che già esistesse – avrebbe considerato il piccolo schizzo ostentato dal fanciullo nient'altro che uno sgorbio grottesco e insignificante. Tutt'al più avrebbe guardato con curiosità al suo transitare da informe scarabocchio a particolare riprodotto in un quadro.

Eppure il dipinto di Caroto, in una modalità nuova e irripetuta, sembra rispondere a un quesito che solo molti secoli dopo animerà il dibattito della psicologia dell'arte, dell'estetica e delle scienze cognitive: è arte il disegno dei bambini? È per altro questo uno dei nodi principali che da una prospettiva multifacciale affronta Lucia Pizzo Russo ne *Il disegno infantile*, un testo per certi versi unico nel panorama scientifico dell'epoca in cui fu pubblicato e ancora oggi attualissimo: capace di coniugare l'indagine storica a quella sperimentale e di analizzare i dati teorici alla luce di una bibliografia sconfinata. I quattro punti cardinali entro i quali muove l'analisi di Lucia Pizzo Russo (Arnheim e Piaget, Brandi e Read), sotto una costellazione di innumerevoli portati concettuali, disegnano un orizzonte intricatissimo che l'equilibrio e l'acribia della studiosa dipanano attraverso risposte perspicue.

Al fondo di tutto l'impianto stanno alcune questioni che, vacuamente agitate nel corso dell'ultimo secolo, hanno di fatto impedito una corretta comprensione del problema del disegno infantile: la prima, la propensione radicata in molti studiosi a considerare come omologhi l'infanzia dell'arte e l'"arte dell'infanzia": quasi che lo studio del disegno dei bambini potesse fornire lumi in senso assoluto sui meccanismi rappresentativi (e quindi anche percettivi) degli uomini primitivi e sulle primissime testimonianze artistiche della storia. La seconda, la valuta-

zione delle performance grafiche dei bambini secondo metri del tutto alieni all'infanzia. È per questo motivo che la definizione di *arte* elaborata da Rudolph Arnheim («ciò che rende visibile la natura delle cose»), che manifestamente riecheggia quella celebre di Paul Klee («L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile ciò che non sempre lo è») posta ad apertura della *Confessione creatrice* (1920) e che Lucia Pizzo Russo riporta a esemplificare il pensiero dello studioso tedesco [2], diviene il filo conduttore dell'intera costruzione concettuale sulla grafica infantile. La vocazione antimimetica dell'arte è insomma la chiave per capire, e dunque per dare una dignità autonoma, alle espressioni artistiche dei bambini. A patto che per arte, in questa fattispecie, non si intenda esclusivamente quella "matura", tecnicamente salda e criticamente riconosciuta degli adulti. Fin quando il nesso logico infanzia-imperfezione (o perfezione non ancora raggiunta) rimase vigente nella storia del pensiero il disegno del bambino restò un enigma, talora sorprendente se in qualche rara prova precoce anticipasse come in una miracolosa epifania del genio modi rappresentativi caratteristici degli artisti già "formati". La stessa parola "infanzia", in realtà, accostata al disegno genera un curioso ossimoro: *infantes* nella terminologia antica erano *qui fari non possunt*, "coloro che non possono parlare": ma è certo che il disegno del bambino non parla? O è piuttosto un dispositivo pre-verbale, o addirittura super-verbale in grado di dire ciò che il linguaggio articolato nemmeno saprebbe esprimere? Osserva Lucia Pizzo Russo che l'immediatezza del segno grafico infantile, quantunque "imperfetta" almeno secondo i canoni caratteristici del nostro modo di *ri*-conoscere nel tracciato gli elementi della realtà, è capace di oltrepassare barriere di incomunicabilità: «il codice linguistico è allora un codice che, relativamente alla comprensione, ha una estensione limitata a una comunità linguistica; il codice del disegno, viceversa, ha un'estensione di gran lunga maggiore» [3].

Nel vasto affresco storico e teorico dispiegato dalla studiosa è riconosciuta a Corrado Ricci la primazia d'avere individuato, entro il dominio dell'espressione artistica, un luogo appartato, una specie di Eden di primigenia purezza ove ritrovare il nucleo germinativo di tutta l'arte. *L'Arte dei bambini* (1887), che – precisa l'autore stesso – nasceva quasi per caso dall'osservazione in un triste giorno di pioggia di alcuni graffiti fanciulleschi sul muro di una strada bolognese, è certo un saggio pionieristico, persino all'avanguardia di contro alla povertà di quanto fin allora si fosse osservato sul disegno infantile. Ma è pure uno studio ancora "di parte" che guarda all'arte dei bambini non tanto in ragione di una sua possibile specificità, ma come strumento per comprendere lo sviluppo dell'arte degli adulti. Ricci è un critico, tra i maggiori sullo scorcio del XIX secolo, ma è anche storico di quell'arte dell'alto Medioevo ravennate nella quale probabilmente vedeva una risonanza "primitiva" dell'arte dei bambini. Il crinale tra i due mon-

di, quello di un'infanzia spontanea e quello di un'arte "matura" solidamente padrona della tecnica rappresentativa, starebbe dunque per Ricci in un "senso estetico" assente nella prima e per contro presente nella seconda: «i bambini – annota Ricci – descrivono l'uomo e le cose *invece di renderle artisticamente*; cercano di riprodurle nella loro complessione assoluta e non nella risultanza ottica. Fanno insomma coi segni la descrizione che né più né meno farebbero con la parola» [4]. Di fatto, nota Lucia Pizzo Russo, «l'"arte dei bambini" non è per il Ricci arte» [5]. Per Ricci l'arte matura consiste nella scelta ottica che corrisponde all'esatto punto di vista dell'artefice: un ostacolo visivo resta tale se la rappresentazione aspira alla massima oggettività. Nei bambini, invece, una barriera percettiva non interdice la rappresentazione di ciò che sta al di là di quel diaframma: diviene trasparente. «Salvo pochissime eccezioni, – osserva Ricci – tutti quelli che hanno fatto due o più uomini in barca li hanno fatti dai capelli ai piedi, *senza pensare* che la sponda della barca nasconde gran parte del corpo» [6]. "Senza pensare": sembra quasi una contraddizione, giacché quell'assenza di senso estetico caratteristica dell'arte dei bambini sarebbe pure l'assenza di un senso logico. L'arte adulta trasfigura la realtà, quella dei bambini la descrive fin negli angoli più riposti: quale delle due è una propensione estetica e quale invece logica? È in sostanza la posizione opposta e correlata che occupa Argan, e che bene mette in luce Lucia Pizzo Russo: la crescita dell'individuo, germinando il "ragionamento", distruggerebbe l'attitudine estetica. Solo alcuni (coloro che saranno artisti) riescono a sviluppare la prima esperienza del mondo, articolandola in tecniche organizzative in grado di dar luogo a prodotti riconosciuti come "artistici" [7].

Negli stessi anni di Ricci, a Vienna Franz Cizek s'intesta una vera e propria crociata alla riscoperta dell'arte dei bambini, da un punto di vista sostanzialmente diverso rispetto a quello del critico italiano. Se per Ricci l'arte infantile è il modello euristico per comprendere le origini dell'arte, nell'equazione fanciullo-artista primitivo, per il pittore austriaco è invece l'obiettivo verso cui deve tendere l'arte attuale: la regressione all'infanzia, abbandonando il senso logico che invece informa l'Arte per definizione, condurrebbe a una espressione pura nella quale persino gli errori rappresentativi sarebbero le spie preziose di un animo sgombro da pregiudizi. Di lì a poco l'irrompere delle avanguardie significherà innanzi tutto un ritorno dell'arte a forme analoghe a quelle espresse dal bambino nei suoi primi anni di vita.

Quale che fosse l'angolo visuale da cui sin dalla fine dell'Ottocento gli studiosi si ponessero a osservare la creatività grafica infantile, è palese come l'interesse nei confronti del disegno del bimbo fosse puramente strumentale. Si trattasse di trovare nei suoi scarabocchi le ragioni primigenie dell'arte, o piuttosto i modelli verso cui tendere per riportare l'espressione artistica moderna all'incontaminatezza delle ori-

gini, il disegno infantile faticò a trovare una legittimazione autonoma.

Persino Herbert Read che nel 1943 pubblica *Education through art* [8], il manifesto di una pedagogia integralmente votata a una educazione artistica intesa come base per la creazione di un senso estetico che faciliti la perfetta integrazione dell'individuo con l'ambiente, di fatto entra in flagrante contraddizione rispetto ai propri assunti: nel testo di Read, come nota la Pizzo Russo, «che il disegno infantile sia arte, affermazione fondamentale per il programma propugnato, non viene dimostrato» [9]. Piuttosto, a essere definita è una nozione di arte intesa come «presente in qualsiasi atto compiamo per dar piacere ai sensi» [10]. Il sottofondo edonistico che Read individua nell'attività artistica, se per un verso potrebbe spiegare l'attitudine cinetica che caratterizza i primi esperimenti grafici del bimbo (muovere la mano con una matita sulla carta è per lui pur sempre un gioco), dall'altro non chiarisce i meccanismi "passivi" della ricezione artistica che nascono pure da una propensione al piacere certo indipendente dalla abilità di "fare" arte.

Come risolvere, dunque, il groviglio dello statuto (artistico o no) del disegno infantile? I due cardini della diatriba adottati da Lucia Pizzo Russo, Brandi e Arnheim, sebbene attestati su posizioni apparentemente irriducibili offrono un quadro mutuamente completivo. Per Brandi il disegno infantile non è arte, nella misura in cui si situa in un momento dello sviluppo individuale nel quale segno e immagine (l'uno preconcettuale, l'altro prefigurativo) sono ancora indistinti. Solo la scissione di queste due entità – o nella direzione della concettualità, o in quella della figuratività – porterà allo sviluppo dell'arte, ma in una fase che è evidentemente estranea all'infanzia. Ciò spiega, per altro, la sostanziale disistima da parte di Brandi nei confronti di tutti quegli orientamenti critici che vogliano individuare nel disegno del bambino i caratteri germinativi dell'arte. «L'errore, – scrive Brandi citato da Lucia Pizzo Russo – in definitiva, sta nel volere vedere la genesi stessa dell'arte nella primaria attività pittografica del bambino come in quella delle civiltà primitive, mentre bisogna limitarsi a conoscervi un aspetto dell'ambiguità iniziale fra segno e immagine, che solo la precipitazione della specularità in figuratività farà decantare in seguito nella direzione dell'arte invece che in quella della scrittura» [11].

Arnheim, d'altro canto, considera decisamente arte il disegno del bambino e lo fa da un punto di vista, nella sua paradossalità, geniale. L'"arte" di Arnheim in effetti non è quella di Brandi, fortemente compromessa con il concetto classico di "Belle Arti": è piuttosto una qualità «intrinseca degli oggetti, siano essi naturali o artificiali» che, in quanto tale, «è presente anche nel disegno infantile» [12]. Diversamente da Brandi, lo studioso tedesco non vede alcuna scissione inevitabile tra concettualità e figuratività: il disegno del bambino scompare solo se è soppresso, solo se non è più coltivato. «Altrimenti – osserva Arnheim intervistato da Lucia Pizzo Russo – si sviluppa in modo organico da

forme semplici verso forme sempre più complesse, e non c'è frontiera che separi l'infanzia dalla maturità dell'adulto» [13].

Forse nessuna affermazione più di quella di Arnheim consente di leggere in una chiave nuova e dirimente il dipinto di Giovan Francesco Caroto, di cui oggi sfortunatamente è possibile discorrere solo *in absentia*. La critica, in effetti, s'è occupata del quadro più per la sua bizzarria e per i caratteri estrinseci del suo stile che per il significato profondo nascosto tra le pieghe dell'opera. Un pediatra inglese, Harry Angelman [14], negli anni sessanta giunse persino a formulare una diagnosi della presunta affezione di cui avrebbe sofferto il fanciullo ritratto nel dipinto: una grave disabilità fisica e mentale (da allora denominata per l'appunto "Sindrome di Angelman") che si sarebbe espressa in movimenti a scatto tipici di una marionetta e in una espressione di continua ma sofferente ilarità. La lettura del medico britannico dimostra, in verità, come l'applicazione di paradigmi estranei all'interpretazione critica dell'oggetto artistico non di rado conduca a risultati strampalati.

Il quadro di Caroto [15] va piuttosto osservato nella sua essenza di "pseudonimo iconico". È sfuggito infatti, credo alla maggioranza della critica, che il ragazzo raffigurato ha i capelli rossi come ad alludere al nome dell'artista (forse esso stesso un soprannome): se questa interpretazione fosse esatta il quadro non raffigurerebbe genericamente *un* fanciullo, ma sarebbe una specie di autoritratto *ex post* del pittore. Una sorta di "ritorno alle origini" della sua carriera, che al tempo stesso rinnova nel tempo attuale quanto probabilmente aveva fatto il giovane Caroto a quell'età: raffigurare se stesso. L'acuta attenzione al segno grafico del bambino, che marca uno scarto tra la resa sintetica e simbolica del disegno, e il naturalismo mimetico del protagonista, dice molto di più di quanto superficialmente si potrebbe osservare sulla (in effetti stupefacente) modernità del dipinto. Caroto indugia sui tentativi (si noti l'abbozzo di un volto sulla destra del foglio, che evidentemente non ha lasciato soddisfatto il bimbo), sulle cancellature e sulle correzioni della figura che a poco a poco hanno condotto a quel risultato di cui andar fiero. In fondo, cosa dice il *Fanciullo con disegno*? Afferma che ogni artista, agli esordi della propria professione, anzi quando all'orizzonte neanche gli si apprestava il destino creativo, non è stato diverso dai coetanei che invece artisti non sarebbero divenuti. Il discrimine tra i due mondi, quello del disegno infantile destinato a esaurirsi se soppresso e quello che invece proseguirà il suo iter produttivo qualora coltivato, sta proprio nella attitudine dell'arte a "rendere visibile": il bambino/Caroto arriva con il suo simpatico scarabocchio a far vedere la sua propria essenza.

D'altro canto è banale osservare che se nella storia dell'arte è profondamente mutato il modo con cui gli artefici hanno rappresentato il mondo, assolutamente invariati sono rimasti e probabilmente resteran-

no i codici rappresentativi con cui i bambini hanno raffigurato, raffigurano e raffigureranno la realtà.

È una triste circostanza che l'anniversario della morte di Lucia Pizzo Russo corrisponda alla scomparsa probabilmente irrimediabile del dipinto di Giovan Francesco Caroto. Con la studiosa è venuta a mancare una delle voci più autorevoli della psicologia dell'arte e certo il contributo più importante alla definizione dello statuto del disegno dei bambini. Con il furto del *Fanciullo con pupazzetto* (così amava denominarlo la studiosa) non solo la storia dell'arte ha perduto uno dei suoi capolavori, ma forse ancor più il disegno infantile ha perso il suo archetipo iconico. Di Lucia Pizzo Russo resta e rimarrà l'abnegazione con cui ha condotto i propri studi e le proprie battaglie scientifiche, la chiarezza dell'impianto concettuale dei suoi scritti. Del dipinto di Caroto speriamo non resti solo la pallida immagine che qui abbiamo riprodotto.

[1] L. Pizzo Russo, *Il disegno infantile. Storia teoria pratiche*, presentazione di R. Arnheim (1988), Aesthetica, Palermo 2014[2], p. 17.

[2] Ivi, p. 14.

[3] Ivi, p. 102.

[4] C. Ricci, *L'Arte dei bambini* (1887); ried. Fògola, Torino 1978, p. 11 (corsivo mio).

[5] L. Pizzo Russo, *Il disegno infantile*, cit., p. 31.

[6] C. Ricci, *L'Arte dei bambini*, cit., pp. 11-12.

[7] Su questi aspetti, cfr. L. Pizzo Russo, *Il disegno infantile*, cit., p. 12.

[8] H. Read, *Education through art* (1943); trad. it. a cura di G. C. Argan, *Educare con l'arte*, Edizioni di Comunità, Cremona 1962 (1ª ed. italiana 1954).

[9] L. Pizzo Russo, *Il disegno infantile*, cit., p. 37.

[10] H. Read, *Educare con l'arte*, cit., p. 34.

[11] C. Brandi, *Segno e immagine* (1960), Aesthetica, Palermo 2010[5], pp. 21-22.

[12] L. Pizzo Russo, *Il disegno infantile*, cit., p. 111.

[13] R. Arnheim, in L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolph Arnheim*, "Aesthetica Preprint", 2, 1983, p. 45; rist. in Ead. (a cura di), *Rudolf Arnheim: Arte e Percezione visiva*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 14, Palermo, 2005, p. 285.

[14] H. Angelman, *'Puppet' Children: A Report on Three Cases*, "Developmental Medicine & Child Neurology", Vol. 7, Issue 6, December 1965, pp. 681-88.

[15] Per il quadro di Caroto, cfr. la relativa scheda di A. Magnani, in *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra a cura di F. Caroli, Electa, Milano 1999, p. 138, con precedente bibliografia.

La critica di Lucia Pizzo Russo alla neuroestetica

di Paolo D'Angelo

Sono note le grandi direttrici della ricerca coltivate da Lucia Pizzo Russo: il disegno infantile; il problema dell'immagine; la percezione visiva (e in particolare gli studi di Rudolf Arnheim); lo statuto della psicologia delle arti. In questo mio scritto mi propongo però di fare qualche osservazione su un tema della ricerca di Pizzo Russo che si situa ai margini di questi filoni di ricerca maggiori. Intendo occuparmi della critica alla neuroestetica elaborata in un intervento tenuto a Genova nel 2004 nel corso della Tavola Rotonda "Visione e comprensione. Le neuroscienze a confronto con l'arte contemporanea" e pubblicato parecchi anni dopo, come *piéce de résistance* del numero speciale della rivista "Studi di Estetica" del 2011 intitolato *Contro la neuroestetica* [1], dove compare assieme a saggi sullo stesso argomento di Franzini, Costa, Stacchini.

Uno scritto, dunque, relativamente eccentrico rispetto alla produzione scientifica di Pizzo Russo. Potremmo quasi pensare che si tratti di uno scritto d'occasione, ma sul quale vale la pena di richiamare l'attenzione, non solo per l'obiettivo interesse delle tesi che sostiene, ma anche perché offre, se non ci inganniamo, una testimonianza del *carattere* della studiosa oltre che del suo impegno scientifico. Voglio dire che chi ha conosciuto Lucia ritrova in questo saggio qualcosa che gli era familiare, un tratto che apparteneva alla personalità di lei e ce la faceva apprezzare: lo spirito battagliero, l'atteggiamento impegnato e polemico nei confronti di alcune tendenze contemporanee dal particolare successo mediatico, la sua insofferenza verso i conformismi, fossero quelli del *mainstream* scientifico o quelli dei rituali accademici. Leggendo le pagine di cui parleremo, il pensiero va subito ad altre prese di posizione forti e polemiche, per esempio alla critica a un certo utilizzo dei cosiddetti "neuroni specchio" che troviamo nel volume *So quel che pensi. Neuroni specchio, arte ed empatia* [2], un testo che presenta parecchi punti di contatto con quello che discuteremo, ma che lasceremo sullo sfondo; oppure la sacrosanta battaglia contro le semplificazioni di chi teorizza la presenza di attività artistiche negli animali non umani, e in particolare nei primati (la cosiddetta *Animal Art*) [3].

Le pagine su cui ci soffermeremo non avrebbero però tutto l'interesse che hanno se ci restituissero solo un aspetto del carattere della

persona. In realtà, esse contengono molto di più: una difesa ragionata di un'idea diversa della psicologia delle arti, un'idea difesa da Lucia Pizzo Russo lungo tutto l'arco della sua attività. Ed ecco che quel carattere relativamente marginale dello scritto che stiamo esaminando si può quasi subito riverberare nel suo contrario, e svelare dei collegamenti profondi, tutt'altro che avventizi, proprio con il tema sempre caro all'autrice dello statuto della psicologia legata all'arte, anzi alle arti.

Questo va infatti messo subito in evidenza e sottolineato con tutta la forza possibile: quella ingaggiata da Lucia Pizzo Russo contro la neuroestetica *non è una battaglia contro la scienza*. Non si tratta di rifiutare la scientificità e l'apporto che può venire dagli studi sul cervello. Si tratta invece di difendere, più ancora che una diversa idea di scientificità, un vero approccio scientifico da un modo di fare indagine che simula soltanto la scientificità, e contrabbanda per scienza qualcosa che di scientifico ha ben poco. Insomma, per riprendere uno slogan che troviamo anche nel saggio, e che può diventare il vessillo sotto cui collocarlo, si tratta di muovere *contro la neuroestetica, non contro le neuroscienze.* Più in particolare, si tratta di mostrare la fragilità e l'inconsistenza teorica del modo di intendere la neuroestetica propugnato dal creatore stesso del termine e dal più noto alfiere della neo-disciplina, il neurobiologo di origine turca attivo in Gran Bretagna e negli Stati Uniti Semir Zeki. Pizzo Russo si occupa esclusivamente di lui, non di altri teorici della neuroestetica altrettanto o poco meno noti, come il francese Jean-Pierre Changeux o l'indiano Vilayanur Ramachandran. Scritto nel 2004, *Contro la neuroestetica* si concentra soprattutto sul libro di Zeki *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, pubblicato nel 1999 in inglese e tradotto da noi nel 2003 [4], e non può ovviamente tener conto di lavori successivi di Zeki, per esempio *Splendors and Miseries of the Brain*, uscito nel 2008 [5]. Va notato, però, che gli argomenti formulati da Pizzo Russo contro Zeki sulla base di quel primo libro valgono allo stesso modo anche per quanto sostenuto dallo scienziato nel secondo, e anzi persino di più, perché le debolezze dei ragionamenti che stanno alla base del verbo neuroestetico si fanno in quel secondo lavoro se possibile ancora più evidenti, senza però mutare impostazione.

Non contro le neuroscienze, dicevamo. Infatti il lavoro precedente di Zeki e i suoi risultati come studioso del cervello non sono messi in discussione. In particolare, Zeki ha dimostrato (in collaborazione con altri, naturalmente) non solo che esistono aree del cervello dedicate alla elaborazione dei dati visivi, ma soprattutto che esistono singole aree cerebrali distinte demandate alla elaborazione di dati visivi specifici, quali forma, colore, movimento.

Quel che Pizzo Russo contesta non è certo la specializzazione del cervello visivo, ma la supposizione – che regge tutto il lavoro di Zeki come neuroestetico – che da questi dati si possa passare direttamente

a una estetica, intesa per di più, in modo assai tradizionale, per non dire retrivo, come spiegazione del valore estetico di alcuni prodotti specifici dell'arte, anzi della "grande arte", che sono poi alcuni capolavori notissimi e consacrati da molto tempo. Scrive l'autrice: «Studiare i correlati neuronali della percezione di immagini non è riduzionismo. È riduzionismo pensare che l'estetica debba diventare neuroestetica».

Pizzo Russo individua e batte in breccia quello che è senza dubbio il punto più debole dell'edificio della neuroestetica, cioè il fatto che le tesi relative alle arti e al valore delle opere d'arte propugnate da Zeki non discendono affatto da osservazioni neurologiche e non sono nemmeno legate intimamente a esse. Piuttosto, Zeki riprende luoghi comuni del pensiero estetico del passato, idee ricevute su ciò che fonda il valore dell'arte, e correla gli uni e le altre, spesso tra l'altro solo presuntivamente, con risultati osservativi sull'attività cerebrale.

Prendiamo in esame, ad esempio, la nozione di *ambiguità*. Essa non ha nulla di specificamente neurobiologico. Zeki semplicemente di fronte ad alcuni dipinti molto famosi lascia briglia sciolta alla interpretazione, o meglio divaga costruendosi delle storie a partire da quel che vede, quasi come Walter Pater divagava davanti alla *Gioconda*, ma con meno eleganza. Prende in esame un dipinto di Vermeer, la *Donna alla spinetta con gentiluomo*, noto anche come *La lezione di musica*, conservato a Londra in Buckingham Palace, e ne trae occasione per imbastire qualche intreccio da romanzo sentimentale:

> A catturare l'attenzione di un comune visitatore come me non è l'impeccabile resa dell'interno, il sottile gioco di luci e di ombre, il vivido cromatismo, la magistrale padronanza dei dettagli o la resa squisita della prospettiva. La grandezza del quadro deriva piuttosto, mi pare, dal modo in cui il virtuosismo tecnico viene usato per creare ambiguità, termine con cui intendo l'abilità di rappresentare simultaneamente, su una stessa tela, non una ma tante verità tutte ugualmente valide.
> Questo intreccio di verità diverse ruota attorno al rapporto tra l'uomo e la donna. Che tra loro ci sia una qualche relazione è indubbio, ma lui è il marito, l'amante, un corteggiatore o un amico? È davvero un piacere per lui sentirla suonare o sta pensando che la donna potrebbe fare di meglio? Il clavicembalo è realmente usato – dopo tutto la donna è in piedi – oppure lei sta semplicemente suonando qualche nota mentre pensa ad altro, forse a qualcosa che lui le ha detto, l'annuncio di una separazione o di una riconciliazione, o qualcosa di molto più banale [6]?

Pizzo Russo ha buon gioco nel sottolineare che questo genere di ambiguità (chiamiamolo, per intenderci, psicologico-narrativo) è assai poco legato all'opera e al contesto in cui è nata e dipende invece moltissimo dalla disposizione del fruitore: nel caso del dipinto di Vermeer, scrive Pizzo Russo con palpabile ironia «è una verità che siano marito e moglie, o che lui sia un corteggiatore o un amico, o che lei sia brava a suonare, ecc.: così è se vi pare, non in ciò che appare, ma secondo le vostre libere associazioni, neanche l'opera fosse un Rorschach o, meglio,

un TAT (Thematic Apperception Text). Sono "verità" che travolgono la sostanza estetica dell'opera, e in più azzerano la differenza tra realtà e immagine» [7]. Inoltre tale ambiguità ha ben poco a che vedere con l'ambiguità delle cosiddette figure bistabili (tipo vaso di Rubin, per intenderci) con la quale invece Zeki tende a collegarla: nel primo caso abbiamo una ambiguità che si produce solo nell'interpretazione (non ci è sempre stato detto che la pittura olandese si caratterizza per la resa perfetta, nitida, degli oggetti?), nel secondo una ambiguità ineludibile che si presenta nella stessa percezione, e sulla quale il ragionamento non ha alcun potere [8].

Oppure, prendiamo il caso del non-finito. Per Zeki si tratterebbe di «qualcosa come un trucco neurologico per amplificare il potere immaginativo del cervello» [9]. Michelangelo ha deliberatamente lasciato incompiute una serie di opere, perché così egli

> invita l'osservatore a coinvolgersi in esse con l'immaginazione, così da adattarvi una molteplicità di concetti e rappresentazioni immagazzinati nel proprio cervello. In breve, c'è in queste opere incompiute, dove le forme restano quasi totalmente implicite e nascono nel cervello di chi le guarda, un nucleo di ambiguità e quindi di costanza, che viene conseguito con mezzi radicalmente diversi da quelli messi in campo dalle opere completate, come la *Pietà di San Pietro* o lo *Schiavo morente*. […] Michelangelo vide la limitatezza e la vanità dell'opera d'arte se paragonata alla serie quasi infinita delle informazioni immagazzinate nel cervello, o, come lui avrebbe detto, se paragonata alla fantasia. […] Così potente era nel suo cervello l'immaginazione dell'ultimo istante di Gesù sulla croce che nessuna opera in sé conclusa avrebbe potuto esprimerla compiutamente. Ed ecco allora che Michelangelo, lasciandola non finita, l'affidò al cervello dell'osservatore perché potesse generare ulteriori forme [10].

Stranamente, e con un procedimento che lascia piuttosto interdetti, Zeki mette sullo stesso piano il non-finito scultoreo (per esempio quello dei *Prigioni* o della cosiddetta *Pietà Rondanini*) e quello pittorico, per esempio quello della Madonna di Manchester, senza considerare che nel caso del non-finito pittorico ci troviamo di fronte a un non-finito non solo largamente accidentale, ma del tutto leggibile: le figure dei due angeli alla destra della Madonna sono perfettamente disegnate nei loro contorni; e del resto i due angeli sulla sinistra sono invece perfettamente finiti, nel contorno e nel colore. Resta infine da capire se secondo Zeki le sculture o le pitture michelangiolesche che si presentano perfettamente finite (la *Pietà* in San Pietro, o il *Tondo Doni*) siano artisticamente meno valide delle sue opere non finite, come tutto il discorso dello scienziato lascerebbe intendere. L'esempio delle statue mutile antiche è particolarmente insidioso per Zeki. Infatti per lungo tempo le sculture mutile sono state regolarmente integrate nelle parti mancanti, e tuttora molte sculture antiche che ci paiono complete sono frutto di integrazioni avvenute in epoche successive. Lo stesso Michelangelo, tra l'altro, ha compiuto e studiato integrazioni

di reperti antichi mutili. Qualcosa di simile è accaduto nelle pratiche di restauro dei dipinti. Fino a tutto l'Ottocento era prassi integrare le lacune ricostituendo il tessuto figurativo. Solo il più avveduto restauro novecentesco ha imparato a rispettare e trattare le lacune con tecniche quali l'abbassamento cromatico o il reticolo. Può benissimo essere che a noi moderni i bozzetti in terracotta di Canova, talvolta rapidi fino allo schizzo, piacciano più delle sculture finite nel marmo levigatissimo: ma dovremo forse dedurne un mutamento nelle capacità neurologiche subentrato nel giro di non più di dieci generazioni? Inoltre, nota ancora una volta ironicamente Pizzo Russo, i gesti iconoclastici di chi mutila una statua dovrebbero essere riabilitati, giacché «potenziando l'ambiguità dell'opera, accrescono la quantità di "verità" che i frammenti possono suggerire» [11].

Anche nel caso del non-finito Zeki imposta un paragone zoppicante con altri fenomeni percettivi, per esempio con l'incompletezza del cosiddetto "triangolo di Kanisza", nel quale vediamo nettamente due triangoli equilateri completi anche se in realtà le linee che li costituiscono non sono tracciate affatto o non sono tracciate interamente. Ma il completamento dei triangoli di Kanisza è necessario e inevitabile: per quanti sforzi faccia, non posso impedirmi di vedere i due triangoli completi, mentre invece nel caso del non-finito è precisamente l'indeterminatezza del completamento che viene elevata a valore.

Pizzo Russo nota giustamente che l'argomento, ricorrente in Zeki, secondo il quale l'artista agirebbe come un neuroscienziato, è destituito di ogni fondamento. Nel fare questa affermazione, Zeki si richiama a uno dei risultati più interessanti tra quelli ai quali è giunta la ricerca neurobiologica, il principio della *modularità* della visione. I diversi aspetti di ciò che vediamo (linee di contorno, forme, colori, movimento) vengono elaborati da aree diverse del cervello visivo. Esistono insomma sistemi visivi autonomi per i vari attributi della visione. Da ciò Zeki ricava l'idea che anche l'estetica si fondi su di un principio modulare, e cioè, come riassume chiaramente Pizzo Russo, l'idea che «poiché i sistemi percettivo-elaborativi del cervello visivo sono modulari, l'estetica non può che esser modulare» [12].

In particolare, l'arte figurativa del Novecento avrebbe assunto su di sé il compito di "concentrarsi" di volta in volta su diverse componenti della percezione visiva, rivolgendosi di volta in volta ad un determinato, e diverso, "campo recettivo". «La tesi di fondo – chiosa Pizzo Russo – è la seguente: "come il cervello ricerca l'essenziale anche l'arte è una ricerca dell'essenziale". Un corollario della tesi che arte e cervello perseguono lo stesso scopo è che i pittori sono neurologi» [13]. Ecco dunque il senso, o uno dei sensi, della tesi di Zeki circa il parallelismo tra attività artistica e scienza neurobiologica: è come se i differenti movimenti artistici si fossero orientati su diverse aree cerebrali, così come

fa il neurologo nelle sue ricerche sul funzionamento del cervello. Per esempio, vi sono aree cerebrali demandate a rispondere selettivamente all'orientamento delle linee. Pittori come Cézanne, Malevič e Mondrian avrebbero sfruttato questa capacità cerebrale dando particolare importanza alle linee e al loro orientamento. Qualcosa di analogo accade con la percezione della forma. Ci sono cellule che reagiscono alle forme quadrate e rettangole. Come pensare che Malevič, Mondrian, Theo van Doesburg ecc. non le abbiano sfruttate? E ancora, prendiamo il movimento. Sappiamo che ci sono cellule cerebrali selettive al movimento e inattive per gli stimoli statici. L'arte che Zeki chiama "cinetica" (e che più vasta di quella che si suole denominare così in storia dell'arte) si orienta verso di esse mirando alla rappresentazione del movimento. Appare abbastanza chiaro, a questo punto, dove Zeki vuole andare a parare. Egli vuole suggerirci che un'opera d'arte è tanto più interessante e valida quanto più si adatta alla modularità della visione, cioè quanto più si dirige ad uno specifico campo ricettivo.

Ma è giustificata tale conclusione? Sembra proprio di no. Si noti infatti, in primo luogo, la stranezza di fondo del ragionamento di Zeki. Se i procedimenti artistici messi in atto dall'arte del Novecento si spiegano con il loro radicamento neurologico, resta da spiegare perché si siano prodotti così tardi nella storia dell'arte: anche i nostri antenati, evidentemente, vedevano come noi, e vedono modularmene certi primati superiori. «Perché scomodare Mondrian, Kandinskij, Malevič, e tanti altri?» [14]; perché farlo, se «Non è in discussione l'esistenza del correlato corticale, *condicio sine qua non* di ogni nostra esperienza»[15]? Il problema sembra essere che Zeki non prende abbastanza sul serio la differenza che intercorre tra una condizione *necessaria* e una condizione *sufficiente*. Così, anche se Zeki riconosce che non è possibile stabilire «se l'attivazione di diversi gruppi di cellule altamente specializzate porti all'esperienza estetica, ma soltanto che questa esperienza non è possibile in mancanza di esse» [16] egli è incline a considerare una scoperta gravida di conseguenze rivoluzionarie per l'estetica il fatto che l'arte cinetica sia elaborata dall'area visiva corrispondente, i colori dall'area del colore ecc. Ma potrebbe forse essere diversamente? Se in un dipinto c'è un quadrato, sarà riconosciuto come quadrato, se c'è del rosso sarà riconosciuto come rosso. Zeki, per esempio, considera decisivo per il nostro apprezzamento estetico di un ritratto il fatto che si possa dimostrare che la visione di un ritratto attiva anche l'area cerebrale destinata al riconoscimento dei volti, e che quindi in caso di prosopagnosia il soggetto colpito non manifesti interesse anche per il più sublime dei ritratti. Ma, chiediamoci, potrebbe essere diversamente, posto che vediamo veramente un ritratto solo se siamo in grado di vedere che rappresenta un volto umano? Dire che per apprezzare un dipinto è necessario non essere ciechi, o che per valutare una melodia bisogna poterla udire, suonerebbero banalità: e perché dovrebbe es-

sere molto più fecondo dire che per poter ammirare un dipinto *fauve* bisogna che l'area cerebrale del colore funzioni, e funzioni in modo normale?

Si noti che non appena Zeki tenta di trasformare la condizione *necessaria* in condizione anche sufficiente i problemi si affollano. Per esempio, per offrire al nostro cervello linee, forme e colori non è affatto indispensabile l'arte: linee forme colori le vediamo a ogni piè sospinto ma non per questo crediamo di fare un'esperienza estetica. I quadrati non stanno solo nei dipinti di Malevič, e i rettangoli in quelli di Mondrian, ma in qualunque libro di geometria, e anzi lì si vedono meglio e più distintamente (il quadrato bianco su fondo bianco di Malevič non si vede mica tanto bene). Anche nella sequenza del più commerciale dei film ci sono più immagini in movimento che nella migliore arte cinetica. Inoltre è parecchio oscuro quel fenomeno di presunta "purificazione" degli elementi della visione che avverrebbe secondo Zeki nell'arte contemporanea. Per esempio Tinguely «annulla la forma a vantaggio del movimento» [17], i Fauves «liberano il colore dalla forma». Questo è metaforicamente vero, e non ci stupiremmo se ad affermarlo fosse un critico d'arte. Ma fatta da uno studioso della nostra percezione l'affermazione da credibile diventa sconcertante. Come è possibile vedere un movimento in assenza di una forma che si muove? E come sarebbe possibile vedere un colore se non ci fosse una forma colorata, fosse pure, come si dice, una macchia informe (ma questo vuol solo dire: una macchia di forma non riconducibile a una forma data)? Ha pienamente ragione Pizzo Russo: «la sua *visione dall'interno* individua soltanto alcune aree del cervello che si attivano con stimoli di vario tipo, e resta da dimostrare che l'attivazione dipenda dall'essere o non essere arte di ciò che funziona da stimolo»[18].

Per quanto abbia la forma di un saggio, *Contro la neuroestetica* di Pizzo Russo è un piccolo libro, che copre poco meno di un centinaio di pagine, e prende in considerazione molti altri aspetti della neuroestetica, oltre a quelli ai quali abbiamo accennato, sottoponendo anch'essi al vaglio di una critica acuta e persuasiva. Molto taglienti sono, per fare solo un ultimo esempio, le pagine nelle quali Pizzo Russo smonta la tesi della "costanza allargata" come legge fondamentale dell'arte. Con tale termine Zeki indica il fatto che l'arte «rappresenta la realtà nella sua struttura essenziale», venendo a costituire «l'unico mezzo per cogliere questa verità di contro ai dati sempre mutevoli ed effimeri dei sensi». La semplice raffigurazione di un letto, una volta compiuta dall'arte, assicurerebbe la rappresentazione «di tutte le caratteristiche essenziali di tutti i letti, e costituisce la realtà del letto perché è in grado di porsi al di sopra di ogni particolarità» [19]. Le opere d'arte attuano una ricerca dell'essenziale, aspirano a rappresentare degli invarianti, si sforzano insomma di integrare le differenti e innumerevoli

immagini che la natura ci offre in una rappresentazione che le compendi. Il termine che usa Zeki, *ideale*, è tutt'altro che nuovo nella storia dell'estetica, e in quella della filosofia. In *La visione dall'interno* Zeki lo confronta subito con l'idea platonica, intendendo quest'ultima come immagine immagazzinata nel cervello e ricavata per astrazione dalle caratteristiche essenziali dei singoli oggetti. Zeki ritiene che l'aspetto inaccettabile della teoria platonica consiste nella convinzione che le idee esistano fuori di noi, come entità separate, e non viene sfiorato dal dubbio che per Platone, lungi dall'essere sintesi a posteriori di dati empirici, le idee siano piuttosto archetipi preesistenti ai quali la conoscenza si deve conformare. Zeki è invece pronto ad accettare il senso del termine ideale come sintesi degli aspetti migliori dei modelli empirici. Il celebre aneddoto di Zeusi che riunisce le cinque più belle ragazze di Crotone e poi trasceglie di ognuna la parte del corpo più bella è un chiaro esempio di questo secondo modo di vedere.

Ma, al di là di ciò, questa riattualizzazione della tradizionalissima teoria del bello ideale nasconde un intrico di contraddizioni. Si nota subito, per non dire altro, che Zeki imposta il proprio discorso sull'attualità su principî del tutto diversi, e in un certo senso persino opposti a quello appena descritto. Se Zeki può ancora fare qualche parte all'Ideale nel contemporaneo (e questa parte effettivamente gliela concede, ma in riferimento non alle arti figurative quanto alla letteratura e alla musica), ciò accade perché Zeki mette l'accento, unilateralmente, sulla *irraggiungibilità* dell'ideale e sulla frustrazione che il desiderio di attingerlo da parte dell'artista porta inevitabilmente con sé. Così ci imbattiamo però in una difficoltà logica. Infatti la tesi della inarrivabilità dell'ideale è facilmente argomentabile se si aderisce alla visione metafisica o platonica per la quale l'ideale è un archetipo non ricavato dall'esperienza, un'incomparabile bellezza superiore a tutte le bellezze terrene. Viceversa, riesce assai difficile capire perché una bellezza ricavata per via del tutto empirica, per scelta e composizione da corpi effettivamente esistenti, dovrebbe risultare inattingibile e dovrebbe dare luogo alla drammatica frustrazione dell'artista di fronte all'irrappresentabile che Zeki ritrova in Michelangelo, ma anche nel Claude Lantier de *L'œuvre*. La storia dell'estetica, su questi temi, era molto più coerente di Zeki perché l'idea come modello inarrivabile è una concezione tipica delle estetiche platoniche e neoplatoniche (alle quali, non a caso, Michelangelo apparteneva per intero), mentre non appartiene affatto alla tradizione che fissa l'origine *a posteriori* dell'ideale della bellezza, dal canone policleteo fino alla *Bellezza ideale* di Esteban de Arteaga.

L'esempio della rappresentazione pittorica del letto si attira la giusta messa in ridicolo da parte di Pizzo Russo: «A guardare i quadri, i letti nella storia della pittura – anche se non portano il titolo di *Bed* come quello di Rauschenberg e non sono famosi come quello di Van

Gogh, che comunque nella classifica del "letti artistici" non è il primo – sono davvero tanti e tanto diversi nella loro forma che, a non avere pregiudizi, piuttosto che la costanza troviamo il suo contrario. E anche a essere ciechi alla "forma artistica", *My Bed* di Tracey Emin ha molto poco in comune con il letto della camera di Van Gogh. Quand'anche il concetto di letto – "la registrazione immagazzinata nel cervello" – fosse uguale per tutti, a meno di non presupporre che la forma artistica sia belle'e pronta nel cervello, l'"*idea*" non è omologa al "*concetto*". […] Il concetto rimane prerogativa dell'intelletto, con la conseguenza che il sistema percettivo ipotizzato da Zeki ricorrerebbe a una "ricostruzione intellettuale" – una astrazione non visiva – per produrre la forma visiva. Il complicato e improbabile processo di partire dal visivo attraverso l'intelletto (che è tutto fuorché visivo), è in linea con la teoria tradizionale della percezione ma entra in contraddizione con i poteri che la nuova teoria attribuisce al cervello visivo e con il vedere-capire» [20].

Ma, come dicevamo, è impossibile in questa sede dar conto di tutte le debolezze della neuroestetica segnalate e analizzate da Pizzo Russo. Piuttosto, gioverà in chiusura sottolineare il fatto che le critiche da lei formulate non sono affatto rapsodiche e trovano la loro coerenza non solamente nel dirigersi al medesimo oggetto polemico, ma anche, cosa che qui ci interessa assai di più, nel rispecchiare la visione complessiva sia della psicologia sia dell'estetica propria dell'autrice. Infatti si può ben dire che l'idea di psicologia e l'idea di arte teorizzate da Pizzo Russo lungo tutto l'arco della sua lunga attività di studiosa si collocano in larga misura agli antipodi di quelle di Semir Zeki.

Ciò che, al fondo, Pizzo Russo non può mai accettare nella visione del neuroscienziato può, credo, essere riassunto sotto tre rubriche, delle quali le prime due riguardano tematiche prevalentemente psicologiche, mentre la terza è rivolta piuttosto alla concezione dell'arte.

In primo luogo, Pizzo Russo combatte la sottovalutazione dei sensi e della corporeità che permea tutta l'opera di Zeki. In Zeki, si può ben dire, tutto dipende dal cervello e nulla dai sensi. Per Zeki, non ostante la cosa sia ancora tutt'altro che chiara da un punto di vista scientifico, ciò che conta non è l'integrazione tra i vari sistemi del cervello visivo, ma la notevole autonomia dei singoli sistemi, che in tal modo diventano "sistemi percettivi" [21].

In secondo luogo, Pizzo Russo contesta radicalmente la riduzione della mente al cervello che è il presupposto della ricerca di Zeki. «Il "sapere sul cervello" – scrive quasi in apertura del saggio – non è *d'emblée* "sapere sulla mente". Le neuroscienze, giusta la precisazione di un neuroscienziato, "studiano il cervello, non la mente. E quest'ultima, che pure non esisterebbe senza il cervello, è ben altra cosa". Certamente, la psicologia e la filosofia della mente non possono non tenere conto delle scoperte sul cervello, quanto meno per rivedere quelle

teorie della mente che hanno un'evidente implausibilità neurologica» [22]. Ma se questo è vero, allora "non è nel cervello che possiamo trovare la "verità" dei prodotti culturali, siano le arti o siano le teorie» [23].

Infine, Pizzo Russo nega che si possa considerare l'arte esclusivamente come un prodotto cognitivo, senza tenere conto che essa è anche una pratica, che coinvolge non solo il cervello ma anche, ed essenzialmente, la mano: «*La man che ubbidisce all'intelletto* di Michelangelo è l'unica occorrenza della parola "mano" in tutto il testo. E perde immediatamente la sua operosità, intendendo con intelletto il cervello, che ovviamente non ha mani. "L'apparato motorio" […] compare solo quando Zeki accenna al "desiderio degli artisti di poter vedere e dipingere il mondo con gli occhi innocenti di un bambino piccolo. […] A livello cerebrale, l'innocenza a cui aspirano gli artisti è un mito"» [24].

La neuroestetica, insomma, lungi dall'eliminare il dualismo mente/corpo tanto diffuso nella cultura occidentale lo radicalizza, impedendoci di vedere quanto il corpo incida nei processi di formazione mentale. E polemizzare contro la neuroestetica non è stato per Lucia Pizzo Russo nient'altro – in fondo – che difendere e sostenere quella idea della psicologia e dell'arte, della *psicologia delle arti* [25] che ha teorizzato, sostenuto e difeso lungo tutto l'arco della sua attività scientifica.

[1] L. Pizzo Russo, *Contro la neuroestetica*, in "Studi di Estetica", Terza Serie, 41, pp. 7-86. Il testo è ripubblicato nel volume L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, a cura di Luigi Russo, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo, 2015, alle pp. 279-330. Noi citiamo dalla prima edizione.

[2] L. Pizzo Russo, *So quel che pensi. Neuroni specchio, arte ed empatia,* Pisa, ETS, 2009. 2010[2].

[3] L. Pizzo Russo, *Al di qua dell'immagine*, in "Fieri, Annali del Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi", 4, dicembre 2006, pp. 311-336; poi ripubblicato in Ead., *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 59-85.

[4] S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003

[5] S. Zeki, *Splendori e miserie del cervello. L'amore, la creatività e la ricerca della felicità*, Torino, Codice Edizioni, 2010 (trad. it. di *Splendors and Miseries of the Brain. Love, Creativity and the Quest for Human Happiness*, London, Wiley-Blackwell, 2009).

[6] S. Zeki, *La visione dall'interno*, cit., p. 43.

[7] L. Pizzo Russo, *Contro la neuroestetica*, cit., p. 34.

[8] Successivamente, sembrerebbe che Zeki abbia avvertito le difficoltà della sua posizione. In *Splendors and Miseries* infatti egli cerca di legare il discorso sull'ambiguità di raffigurazioni complesse come quelle rappresentate dai dipinti di Vermeer con le ambiguità che si producono nella percezione. Egli nota ad esempio che nella percezione del colore, salvo casi particolarissimi, non si produce ambiguità. Nota poi che nella percezione delle figure illusorie o incomplete (tipo triangolo di Kanisza) non è necessario il coinvolgimento di aree più elevate, cioè non si attivano le cosiddette *top-down influences*), mentre nella percezione delle figure bi-stabili (tipo vaso di Rubin) verifichiamo un'attivazione della corteccia fronto-parietale (e quindi supponiamo una *top-down influence*). Non ostante questa lunga introduzione del concetto di ambiguità, anche *Splendors* non riesce a togliere l'impressione che l'ambiguità riscontrabile in

Vermeer sia un'altra cosa. Qui siamo evidentemente di fronte, e Zeki stesso lo ammette (Zeki, *Splendors*, cit., p. 87) a un'immagine che è percettivamente stabile e non ambigua (non ci è sempre stato detto che l'arte olandese è un prodigio di aderenza alle cose, di rappresentazione minuziosa e fedele?), e che l'ambiguità si produce a livello cognitivo, o meglio *narrativo*, quando per esempio cerchiamo di immaginare la situazione psicologica della *Ragazza con l'orecchino di perla*. Cosa che Zeki fa un po' goffamente, chiedendosi se la fanciulla in questione sia «at once inviting, yet distant, erotically charged but chaste, resentful and yet pleased» (*ibidem*).

[9] S. Zeki, *La visione dall'interno*, cit., p. 54.

[10] Ivi, pp. 54-55.

[11] L. Pizzo Russo, *Contro la neuroestetica*, cit., pp. 36-37.

[12] Ivi, p. 21. Si noti che Pizzo Russo, giustamente, è restia anche a "dare per buona" la tesi percettologica di Zeki: «Se ci sia integrazione tra i vari sistemi, e sul come avvenga, non c'è, allo stato attuale, accordo scientifico. […] Zeki, viceversa, sostiene che i vari sistemi di elaborazione sono anche "sistemi percettivi" che, come provano alcuni fatti patologici, hanno "un notevole grado di autonomia"» (ivi, p. 20).

[13] Ivi, p. 21.

[14] Ivi, p. 58.

[15] Ivi, pp. 61-62.

[16] S. Zeki, *La visione dall'interno*, cit., p. 139.

[17] Ivi, p. 185.

[18] Pizzo Russo, *Contro la neuroestetica*, cit., p. 83.

[19] S. Zeki, *La visione dall'interno*, cit., p. 60.

[20] L. Pizzo Russo, *Contro la neuroestetica*, cit., pp. 39-40.

[21] Ivi, p. 20.

[22] Ivi, p. 14.

[23] *Ibidem*.

[24] L. Pizzo Russo, *Contro la neuroestetica*, cit., p. 73, n. 121.

[25] Oltre al volume *Psicologia delle Arti*, cit., si vedano anche: L. Pizzo Russo, *Che cos'è la psicologia dell'arte*, "Aesthetica Preprint", 32, Palermo, 1991, e *Le arti e la psicologia*, Milano, Il Castoro, 2004.

"L'immagine dell'immagine"
Lucia Pizzo Russo: dalla Psicologia delle Arti alla riconcezione dell'Estetica

di Fabrizio Desideri

Un passo in conclusione al saggio *La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di A. C. Danto*, chiarisce assai bene in quale direzione Lucia Pizzo Russo ha dato un contributo fondamentale al rinnovamento del profilo teorico dell'estetica italiana: «La Filosofia dell'Arte non può non essere Estetica e […] l'Estetica non può fare a meno di una teoria della mente adeguata ai suoi oggetti» [1].

Certamente il passo ha da intendersi in prima battuta come rivolto alla pretesa del filosofo americano di definire l'identità dell'opera d'arte, la sua essenza, facendo a meno della dimensione estetica, ma può anche valere – oltre la contingenza del suo oggetto polemico – come una riflessione relativa all'assetto teorico dell'Estetica italiana nel tornante del nuovo secolo. Detto altrimenti, la frase citata oltre che una valenza polemica, assume un valenza programmatica. Così da comprendere in sé sia il senso complessivo del percorso critico-teorico disegnato dalla biografia intellettuale di Lucia Pizzo Russo sia la consapevolezza di un compito ancora da assolvere, quello di gettare le fondamenta di un'Estetica avvenire, alla costruzione della quale Lucia stessa si vedeva impegnata in prima persona, in un appassionato dialogo e confronto con allievi e più giovani colleghi. Un compito alla definizione del quale ci tocca oggi di misurare il contributo rilevantissimo già offerto, i passi teorici già compiuti.

Già nell'esperienza intellettuale che ha condotto la ricerca di Lucia Pizzo Russo ad affrontare i nessi costitutivi dell'estetico dall'interno della psicologia dell'arte, si può cogliere come ella abbia contribuito, soprattutto con i suoi ultimi lavori, a rinnovare significativamente l'Estetica italiana. Non soltanto nel senso di un'emancipazione da una riflessione para-artistica e para-letteraria in cui una parte della produzione estetologica italiana era venuta talvolta estenuandosi nel corso degli anni '80 o nel prendere le distanze da una frettolosa identificazione-risoluzione dell'Estetica in un'Ermeneutica. Ma anche nel senso di suggerire, soprattutto agli studiosi più giovani, un percorso o, meglio, una pluralità di percorsi in un comune orizzonte di ricerca capaci di lasciarsi alle spalle l'obsoleta e ritardante separazione tra filosofia continentale e analitica. Tra coloro che hanno preceduto Lucia Pizzo Russo su questa strada vedo solo una profonda sintonia da una

parte con la ricerca di Emilio Garroni – con il Kant di Garroni e con l'idea dell'Estetica come filosofia non speciale – e, dall'altra, con la tradizione fenomenologica italiana e non, soprattutto laddove viene praticato e sviluppato il nesso tra una dottrina della percezione, la costituzione della coscienza e la necessità di un confronto con l'indagine neuro-scientifica.

Nel quadro di una comune preoccupazione teorica tesa ad assicurare al lavoro intellettuale nell'ambito dell'Estetica il suo profilo autonomo e la sua irriducibile specificità, va, però, rilevato il tratto originale e insostituibile del contributo offerto da Lucia, il carattere inconfondibile della sua voce teorica tanto discreta quanto risoluta. Questo tratto lo coglierei, anzitutto, nella capacità di tornare a interrogare con spirito nuovo e con curiosità l'origine teorica e la stessa genesi storica dell'Estetica e a partire dal rapporto con la Psicologia, dove l'analisi del *fundus animæ* non riguardi solo la dimensione razionale, ma anche quanto si muove sotto di essa nella forma di impulsi, desideri, premonizioni, sogni e oscure aspettative. Da questa interrogazione fondamentale l'origine settecentesca dell'Estetica come disciplina e dell'estetico come campo concettuale e dimensione dell'esperienza umana emergono in un indistricabile intreccio con la Psicologia e con la Biologia. Emergono, per così dire al confine del loro polemico co-appartenersi, ma più nel senso di un'epigenesi che di una genesi vera e propria. Intendere la fatticità dell'intreccio tra la dimensione estetica, quella psicologica e quella puramente biologica come una connessione logico-storica da sviluppare implica la necessità di passare da una Filosofia dell'Arte ad un'Estetica attraverso una Teoria della mente adeguata al suo "nuovo" oggetto. Appunto nella consapevolezza dell'imprescindibilità e della delicatezza di tale passaggio, che riguarda in ultima istanza il rapporto tra Estetica e Teoria della Mente, sta la distanza che le ultime ricerche di Lucia Pizzo Russo (ad esempio nel libro del 2009, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte, empatia*) assumono nei confronti di ogni riduzione naturalistica dell'estetico. Se non altro per il motivo che nel suo carattere di epigenetica emergenza all'interno del paesaggio umano e, disciplinarmente, del discorso filosofico, l'Estetica mostra fin da subito di contenere più delle sue premesse. Al punto che lo svolgimento delle sue implicazioni programmatiche, anche nel caso ci si dovesse limitare al senso dell'estetica nei termini della definizione baumgarteniana come «gnoseologia inferior» e «analogon rationis», ha conseguenze impreviste e imprevedibili dal punto di vista dei suoi presupposti tanto naturali quanto storici. Come attestato, oltre che dalla raccolta postuma di saggi *Psicologia delle Arti*, proprio dal libro del 2009 prima citato, dove sono esemplarmente affrontate le aporie di un approccio puramente neuroscientifico ai fatti estetici, risulta impossibile ritradurre o ridurre la ricerca estetica in una ricerca psicologica o biologica. C'è, infatti, un terreno problematico che solo la nuova disciplina (e dunque un'Este-

tica consapevole di tale *novitas*) può affrontare nella sua specificità e, quindi, *iuxta propria principia*. Credo che questo terreno specifico sia stato individuato da Lucia, assai precocemente e dunque ben prima del suo approdare a un esplicito lavoro sui fondamenti dell'Estetica, nella questione dell'immagine. Lo sta a ribadire il saggio conclusivo del volume postumo, eloquentemente intitolato "L'immagine dell'immagine" [2]. Riuscire a cogliere "l'immagine dell'immagine", definire-afferrare la sua essenza noetica al di qua e al di là di ogni retorica significa rispondere al problema adombrato nella citazione iniziale. Come chiarito proprio in questo saggio, la questione dell'immagine va in uno con quella del significato. Ciò non implica affatto ridurre a uno le due questioni: l'unità tra l'immagine e il significare che incorpora deve essere piuttosto intesa in una forma tensiva e, dunque, in una reciproca eccedenza. Da una parte, così, la vitalità dell'immagine (la sua vita autonoma) non si risolve mai nel suo significare; dall'altra, il significare dell'immagine è intrinsecamente polivoco. Di qui l'uni-duità problematica dell'immagine e del suo significato. Afferrare noeticamente l'immagine, coglierne l'unità eidetica ("l'immagine dell'immagine"), non può prescindere da questo aspetto. La prima conseguenza teorica di questa cognizione riguarda la difficoltà di stabilire una distinzione netta tra immagine percettiva e immagine mentale, tra immagine esterna e immagine interna. Fermarsi a questa separazione significherebbe ancora illudersi di poter definire una Filosofia dell'Arte facendo a meno di un'Estetica e di una Teoria della Mente a essa adeguata. Cogliere l'immagine dell'immagine implica, di conseguenza, capire come la connessione tra l'immagine e il suo significare sia una connessione primariamente estetica. A patto, certamente, che non si riduca il senso dell'estetico, la sua emergente complessità. Sta qui il senso strategico della critica che Lucia Pizzo Russo muove alla filosofia dell'arte di Danto. La critica a Danto implica la critica al modularismo di Fodor. Nel presupposto di una simultaneità di percezione e comprensione del mondo, quella stessa simultaneità ribadita da Nelson Goodman, l'unità anche dialettica tra percepire e pensare comporta sia la critica all'incapsulamento cognitivo dei sensi sia il rifiuto della segregazione dell'intelletto dalla dinamica della percezione. In questo anti-segregazionismo, rivolto tanto in direzione della vita sensibile che in quella dell'attività intellettuale, sta il debito più profondo che la riflessione di Lucia nutre verso Rudolf Arnheim, il suo maestro. Il "pensiero visivo" di quest'ultimo è infatti espressione di quell'unità tra percepire e pensare capace di cogliere *uno actu* l'immagine dell'immagine.

Quanto ribadito negli ultimi scritti era già stato anticipato e chiaramente sviluppato in ricerche precedenti, pubblicate da Lucia tra gli anni '80 e '90 del secolo scorso. Anzitutto ne *Il disegno infantile. Storia teorie pratiche* (1988) [3] e in *Genesi dell'immagine* (1997) [4]. Sotto il profilo sistematico è soprattutto in quest'ultimo libro che viene

affrontata la questione dell'immagine, a partire dalla sua stessa genesi. Come a dire che non si può cogliere l'essenza dell'immagine (l'immagine dell'immagine) se non si coglie la sua genesi e, con essa, la sua stessa necessità per quella che Hannah Arendt avrebbe chiamato la "Vita della Mente". Il primo aspetto che si può cogliere nella lettura o ri-lettura di *Genesi dell'immagine* è, infatti, la questione del perché e del come la nostra mente ha bisogno di immagini. Tale questione viene qui indagata dall'interno della psicologia, della sua migliore tradizione novecentesca (anche italiana, ma soprattutto europea): da Bühler a Vygotskji, da Piaget ad Arnheim.

Le questioni fondamentali della psicologia dopo Kant – e cioè una psicologia non dimentica del lavoro e del ruolo dell'immaginazione in ogni percepire – questioni classiche e nodali quali il rapporto tra intuire e pensare, tra percepire e immaginare, tra immaginazione e conoscenza in *Genesi dell'immagine* sono indagate dall'interno della psicologia, *iuxta propria principia*. Se c'è un tratto estraneo alla ricerca e alla scrittura di Lucia Pizzo Russo è proprio quello del *kokettieren* intellettuale, del civettare con le mode, del prendere a prestito soluzioni e formule da altri ambiti disciplinari e tradizioni di pensiero. Proprio in forza del rigore e dell'onestà con cui interrogano e analizzano il proprio oggetto muovendo dall'interno della psicologia (dal suo stesso lessico e dal suo proprio modo di porre i problemi), libri come *Genesi dell'immagine* e il precedente dedicato al *Disegno infantile* (come quelli che li hanno seguiti), incontrano i fondamenti stessi dell'Estetica e dell'estetico. Se non chiarisce la struttura e la dinamica della percezione nel suo costitutivo rapporto con l'immaginazione e la realtà, che senso ha un'Estetica? Il legame tra la nascita della nuova disciplina e quella passione per un'antropologia non dimentica della fisiologia che ispira l'*Encyclopédie*, sollecita le indagini sul gusto e sul sentimento del bello del pensiero anglosassone e attraversa tutta l'epoca dell'*Aufklärung* fino ai protoromantici (da Albrecht von Haller a Novalis) esprime solo una falsa partenza, come per certi aspetti sostiene Hegel nelle *Lezioni di estetica*? Oppure la partenza è giusta e il nome che, grazie a Baumgarten, acquista la nuova scienza ha – come ogni nome – una sua intima necessità, una necessità che intrattiene un vincolo con il destino stesso di ciò che nomina? A rispondere in questo ultimo senso siamo sollecitati dall'indagine esibita da *Genesi dell'immagine* e dai risultati cui perviene. Come confermato e chiarito dalle ricerche di giovani e promettenti studiosi come Alessandro Nannini e Mariagrazia Portera [5], la nascita dell'Estetica va intesa contestualmente e in relazione con la nascita della biologia e con il profilarsi di una psicologia autonoma e non più soltanto speculativa. Per usare le parole di Kant, l'Estetica riguarda il sentimento della *Beförderung des Lebens* nella stessa misura in cui riguarda una conoscenza e un sapere che nascono sul terreno della sensibilità e della percezione sensoriale.

Per questi motivi le ricerche contenute in *Genesi dell'immagine* e nel precedente libro sul Disegno infantile, pur muovendo dall'interno di una psicologia dell'arte, ne saggiano per così dire i confini fino a lambire la questione dei fondamenti stessi dell'Estetica. Come messo in chiaro sin dall'inizio di *Genesi dell'immagine*, la ricerca lì affrontata e il suo stesso problema riguardano la psicologia in quanto tale e pertanto riguardano – come i lavori successivi di Lucia Pizzo Russo chiariranno – una teoria della mente estetica. Non si tratta, infatti, di analizzare un'esperienza che nel paesaggio complessivo dell'umano riveste un valore per così dire solo locale né, come è il caso del disegno infantile, di un'attività espressiva e di un tipo di linguaggio significativi solo in quanto passaggio necessario nell'ontogenesi.

Considerare l'immagine nella sua genesi implica, piuttosto, impegnarsi a indagare il funzionamento globale della mente umana fino a definire la natura stessa del pensare, rinunciando alle scappatoie di un comodo speculativismo. La trattazione del disegno infantile, con la peculiare grammatica che lo connota al di là del mito di una creatività senza regole, offre dunque un *case study* esemplare per capire qualcosa del rapporto tra pensare, immaginare e operare: qualcosa dei vincoli e degli spazi di gioco immanenti a questo rapporto.

Già dalle ricerche sviluppate in questi due libri e dai risultati notevolissimi conseguiti con essi si possono enucleare dei capisaldi che vanno nella direzione del radicale rinnovamento del profilo teorico dell'Estetica e, quindi, di una nitida messa a fuoco del suo oggetto, da cui siamo partiti. Tali capisaldi si precisano secondo tre direzioni: tre focalizzazioni critico-tematiche dalle quali la ricerca si sviluppa, per farvi di continuo ritorno. Li enuncio per poi soffermarmi brevemente su ognuno, fino accennare conclusivamente a una questione aperta intorno alla quale il confronto con il pensiero di Lucia Pizzo Russo avrebbe dovuto continuare e, per quanto ci è concesso, continua davvero. I tre temi principali, ai quali corrispondono altrettante tesi, sono i seguenti:

– anzitutto, una concezione antimodularista della mente e del suo funzionamento;

– in secondo luogo, il tema della relativa autonomia dell'immagine (e del pensiero immaginativo), in stretta connessione con la sua non integrabilità o risolvibilità tanto in una dimensione puramente logica quanto nell'orizzonte del linguaggio verbale;

– infine, il rapporto tra figurazione e cognizione quale si delinea nell'intenso e cruciale confronto che Lucia Pizzo Russo intesse tra la posizione di Piaget e quella di Arnheim.

Secondo quanto precisato in un passo de *Il disegno infantile*, il fatto che il bambino disegni si configura come una sorta di esperimento naturale del pensiero visivo [6]. Nell'infanzia possiamo cogliere, in altri termini, la genesi stessa dell'immagine (l'immaginazione *in statu nascen-*

ti). Questo, nel presupposto che l'atto percettivo del vedere e quello direttamente espressivo (emotivamente connotato) del tracciare segni e del figurare su una superficie sono, entrambi, forme di conoscenza/esplorazione del mondo e modi del pensare. Così tutta la ricerca può volgersi, richiamando Arnheim, «contro la pratica psicologica di distribuire la psiche nelle caselle della cognizione, della motivazione e dell'emozione», come se a esse corrispondessero regioni dell'esperienza umana impermeabili e moduli di funzionamento della mente irrelatamente specializzati.

Di contro, proprio la messa in evidenza delle peculiarità di un pensiero visivo nella sua irriducibilità a quello organizzato ed espresso linguisticamente va anche nella direzione di contestare la tradizionale gerarchia che subordina la letterale esteticità del visivo e dell'immaginale alla pura noeticità di un pensiero che può svilupparsi concettualmente e operativamente solo concrescendo con lo sviluppo del linguaggio. La *noesi* dell'immagine, in altri termini, sta in uno con la sua *aisthesis*. Nell'immagine dell'immagine il noetico e l'estetico si congiungono.

Con questa visione antimodularista e antigerarchica della struttura della psiche e del funzionamento della mente umana è dunque intimamente solidale la tesi circa la relativa autonomia dell'immagine. Va qui sottolineato e ribadito il "relativa", perché nella sobria consequenzialità dell'analisi sviluppata nei due libri prima citati non c'è spazio per una facile enfasi circa il carattere assoluto o inglobante dell'immaginazione quale superfacoltà. Da bastarda nella casa della mente l'immaginazione non ne diviene automaticamente una dispotica signora. Se non altro, per la necessità di rispettare l'interna tensione che la caratterizza nel differenziale tra un operare puramente interno e una produttività che si esteriorizza lasciando il segno nella compagine del mondo, non solo sullo spazio bidimensionale e circoscritto di un foglio o di qualsiasi altra superficie adatta allo scopo. Come ribadiscono e chiariscono assai bene i saggi contenuti in *Psicologia delle Arti* [7] (successivi ai due volumi prima citati), l'immagine interna non è affatto l'equivalente in invisibile miniatura dell'immagine esteriore, né di quella puramente appresa né di quella tracciata.

È dunque sul filo di questo doppio crinale problematico e delle tesi che ne risultano che si sviluppa l'intenso e decisivo confronto tra la prospettiva genetico-evolutiva di Piaget e quella gestaltico-espressivista di Arnheim. Da un lato, l'analisi di Piaget che integra il disegno e l'attività immaginativa del bambino in una teoria dello sviluppo, al cui interno rappresenta un momento, un passaggio pur essenziale e necessario verso l'operatività logico-astratta dell'intelligenza. Dall'altro lato, con Arnheim, una teoria dell'arte e dell'espressività che impone di riconfigurare la teoria della percezione oltre i confini stessi del gestaltismo per così dire classico; di riconfigurarla fino a cogliere e sostenere la convergenza, emozionalmente modulata, di emozione e pensiero,

di ragionamento e intuizione di osservazione e invenzione. Una convergenza non solo ideale, ma resa effettiva dalla sorgiva espressività delle immagini e, quindi, dalle stesse qualità espressive immanenti alla percezione.

Da un lato, quindi, il figurativo in funzione dell'operatività logica dell'intelligenza, dall'altro, il pensiero visivo come forma che meglio esprime il carattere polidimensionale della cognizione intuitiva rispetto al carattere monodimensionale di quella intellettiva.

Le conseguenze di questo confronto sono molteplici. *In primis* esse riguardano il diverso peso da attribuire al rapporto tra pensiero e linguaggio, che – nella teoria di Arnheim – cede il primato all'asse tra pensiero e immagine. Il nucleo teorico da cui si alimenta la diversità delle due prospettive riguarda, però, la teoria stessa dell'immagine. Mentre quella di Piaget resterebbe ancorata a una concezione dell'immagine come copia del reale, mimesi differita nella dialettica tra assimilazione e accomodamento da cui nasce il pensiero simbolico, secondo Arnheim l'immagine somiglia anzitutto a se stessa: è "autoimmagine" appunto in quanto diretta espressione di un'immaginazione creatrice.

È proprio in virtù di questo cruciale confronto che intesse tra Piaget e Arnheim a proposito della genesi dell'immagine e, quindi, della sua stessa natura che l'opera di Lucia Pizzo Russo nel suo complesso (dai primi libri agli ultimi saggi) incontra, dall'interno della psicologia, il problema di una fondazione dell'Estetica sul terreno aporetico per eccellenza dell'immagine. Ed è proprio a quest'ultimo proposito che il confronto con Lucia deve per me continuare. Anzitutto ponendo alcune domande, in un dialogo che nessuna fine può interrompere, in un colloquio che ancora continua.

Siamo sicuri che non sia superabile, in ultima istanza, l'alternativa tra una concezione dell'immagine come copia e una concezione che ne sottolinea la sorgiva espressività? Forse bisogna ancora insistere sulla natura ancipite dell'immagine, pronta a negare ogni fissazione della sua identità, fosse anche quella offerta dall'alternativa tra la secondità della copia e la primarietà dell'espressione. Da un lato, dunque, l'ontologica oscillazione dell'immagine, la sua instabilità tra l'essere e il non-essere, insieme alla sua ritrosia a configurarsi positivamente e posizionalmente al pari di altri enti quali gli alberi, le sedie, le montagne, gli animali e le persone; dall'altro, il carattere non servile del suo essere copia: immagine di sé in quanto immagine di qualcosa. Nel carattere di copia dell'immagine si esprime l'esubero del principio stesso di realtà, nella sua irriducibilità all'alternativa tra il mentalismo dell'astrazione concettuale e il materialismo della singolarità che si offre all'intuizione sensibile. Nella copia risuona il senso dell'operare immanente alla generatività della natura. Se questa intuizione fosse degna di essere sviluppata, potremo anche ipotizzare il superamento dell'alternativa tra copia ed espressione quanto alla natura dell'immagine, ripensando soprattutto la

sua affinità con la *mimesis*. Ecco, nella tesa unità di *aisthesis e mimesis* significata dalla vita stessa dell'immagine potrebbe svilupparsi quella connessione tra Filosofia dell'Arte, Estetica e Teoria della Mente che Lucia Pizzo Russo vedeva come un compito. Come un compito che la sua opera ha assolto già in maniera esemplare.

[1] L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo, 2015, p. 229.

[2] L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 343-352.

[3] Ora ripubblicato sempre da Aesthetica Edizioni (Palermo, 2015) con una Postfazione di Marco Dallari che si aggiunge all'originaria Prefazione di Rudolf Arnheim.

[4] Ora ripubblicato da Mimesis Edizioni (Milano 2015) con una Postfazione di Paolo Spinicci.

[5] Di A. Nannini è da vedere la Tesi di dottorato, *L'uomo vivificato. Il ganzer Mensch come ideale antropologico della Wirkungsästhetik tra primo illuminismo e filosofia popolare* discussa nel 2015 presso l'Università di Palermo (Dottorato in Scienze filosofiche – indirizzo di Estetica e teoria delle arti; ciclo XXV); di M. Portera vedi il recente, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, Mimesis, Milano 2015.

[6] L. Pizzo Russo, *Il disegno infantile. Storia teorie pratiche*, cit., p. 155.

[7] Oltre al già citato *L'immagine dell'immagine*, si vedano, ad esempio, saggi come *Percezione e immagine*, pp. 87-116, e *Arte ed emozione*, pp. 245-266.

Le riflessioni di Lucia Pizzo Russo sull'immagine e sul "vedere come"

di Giuseppe Di Giacomo

La mia esperienza intellettuale con Lucia Pizzo Russo ha avuto in particolare due elementi di confronto, su cui abbiamo varie volte discusso e che io ho elaborato e rielaborato nel corso del mio lavoro; entrambi fanno capo al problema dell'immagine: da un lato il problema dell'immagine-icona, e dall'altro il tema del vedere (l'immagine) a partire dal confronto tra Arnheim (autore che lei ha tanto amato e che ha contribuito a diffondere in Italia soprattutto in ambito estetico) e Wittgenstein, con particolare riferimento al Wittgenstein teorico del "vedere come". Le seguenti riflessioni perciò sono di fatto il risultato di considerazioni desunte dall'incontro degli scritti di Lucia con la ricerca che svolgo su questi temi da vari decenni.

Per quanto riguarda il tema dell'"immagine", in *Genesi dell'immagine* [1] la Pizzo Russo sottolinea la necessità di prendere in considerazione il disegno infantile per vedere come funziona l'immagine visibile, che è diversa da quella mentale, tenendo conto inoltre del fatto che i disegni dei bambini possono dare un grande numero di informazioni sui fondamenti della creazione artistica. Da questo punto di vista vengono rifiutate le affermazioni di quegli etologi secondo i quali è con le scimmie che si avrebbe la possibilità di «stringere da presso i fondamenti basilari della creatività estetica»: saremmo in possesso dell'origine, biologica, dell'arte e in presenza di «vere forme di espressione artistica». In particolare la Pizzo Russo critica Desmond Morris, che arriva a sostenere la tesi secondo la quale la scimmia e il pittore moderno arriverebbe a risultati «sorprendentemente simili». Se Ruskin parla dell'"occhio vergine" come riconquista necessaria dell'artista, e del quale bambini e primitivi non possono che esserne i possessori naturali, l'autrice sostiene che già in un periodo estremamente precoce l'occhio del bambino perde la sua primitiva "innocenza" e diventa "sofisticato", nel senso che invece di vedere ciò che veramente ha innanzi, vede o pretende di vedere ciò che la conoscenza o la logica gli fanno credere che ci sia. Il bambino, si è sostenuto e si continua a sostenere, disegna ciò che sa o disegna ciò che sente, mai ciò che vede; così, al posto delle immagini concrete subentrano i concetti, il sapere concettuale che, formulato linguisticamente, domina la sua memoria. Questo spiega il fatto che il bambino

disegna senza modello, e anche quando gli si fornisce un modello non ne mai tiene conto; di fatto, le immagini del disegno infantile sono schemi e non vere immagini e, come tali, hanno origine dal concetto e non dall'immagine mentale. Per questo gli schemi dei bambini, come i concetti, contengono unicamente i segni essenziali e costanti dell'oggetto, dal momento che, come s'è detto, nel suo disegno il bambino trasmette quel che *sa* dell'oggetto e non ciò che in esso *vede*. Arnheim sostiene che, «se il bambino traccia un cerchio per rappresentare una testa, questo cerchio non gli viene offerto dall'oggetto in questione; è, invece, un'autentica invenzione, un'importante conquista alla quale il bambino arriva soltanto dopo una laboriosa serie di tentativi»; è un'"invenzione" – sottolinea la Pizzo Russo – alla quale Congo, il più famoso e prolifico artista-scimpanzé, non è mai arrivato, dal momento che non solo la scimmia non imita la realtà, ma, quello che più conta, aggiunge la studiosa – e questo mi pare della massima importanza, sia perché distingue nettamente la scimmia dall'uomo, ma soprattutto perché evidenzia il carattere specifico della vera arte –, è che la scimmia, quando "dipinge", non *rimanda* alla realtà. Per dirla con Adorno, quando non c'è questo rimando al mondo, che per il filosofo francofortese costituisce il «contenuto di verità» dell'opera, l'opera stessa non è altro che un semplice "prodotto culinario".

In *Al di qua dell'immagine* [2] l'autrice afferma che, se è vero che l'arte del Novecento è stata per buona parte non figurativa, tuttavia nessuno ha sostenuto che le menti che l'hanno prodotta non avessero sviluppato la "rappresentazione", cioè la necessità appunto di quel "rimando" alla realtà; dopo aver affermato, molto giustamente, che l'Astrattismo attuale non ha nulla a che spartire con quanti vedono in esso la manifestazione originaria dell'arte, la Pizzo Russo fa notare come, al contrario, l'opera di Pollock per esempio, ci viene consegnata insieme alla sua poetica e alla sua dolente umanità, inserita nella rete di relazioni con ciò che l'ha preceduta e con ciò che è venuto dopo, ancora segnata dalla sua «indelebile origine figurativa». Sono affermazioni queste di grande importanza, che mostrano come la nostra autrice abbia compreso non solo il funzionamento della creazione artistica in generale, ma in particolare le caratteristiche dell'arte contemporanea.

Per quanto riguarda il tema del rapporto tra immagine e icona, in *La questione dell'immagine* [3] la Pizzo Russo, dopo avere affermato che l'immagine artistica è non un duplicato della realtà ma ha il potere e il dovere di "migliorare" la realtà stessa, e questo significa riconoscere all'arte una dimensione "utopica" – direi, ancora una volta, adornianamente –, prende in considerazione il problema dibattuto nella disputa sulle immagini, a partire, in particolare, dal secondo Concilio di Nicea del 787. Viene messo in evidenza come, nel presentare se stessa, l'immagine-icona manifesti l'altro del visibile e del rappresentabile, ovvero quell'altro che si rivela nel visibile nascondendosi a esso, ed

è proprio così che l'immagine si fa icona dell'invisibile. Proprio l'icona, del resto, si è storicamente data come rappresentazione visibile dell'invisibile e, per raggiungere questo scopo, ha dovuto rinunciare a uno stile naturalistico, indicando nello stesso tempo il cammino che rimanda al di là dell'immagine. Così nell'icona abbiamo a che fare con un processo di natura astraente, che sottrae il soggetto all'accidentalità, alla casualità e dunque al tempo. Di qui, come emerge dagli atti del secondo Concilio di Nicea, la contrapposizione tra l'"adorazione" dell'immagine – adorazione che fa di questa un idolo – e la "venerazione" dell'icona – venerazione mediante la quale l'icona ci conduce al di là di se stessa, verso ciò che in essa si raffigura: il prototipo. In questo modo, l'icona mostra chiaramente come il significato delle immagini non sia totalmente contenuto nelle immagini stesse. Non a caso, è proprio dall'intervento nel visibile dell'invisibile che deriva l'opposizione, e insieme l'inseparabilità, delle due figure dell'apparizione: l'idolo e l'icona.

È in riferimento alla nozione di idolo e a quella di icona che si sviluppa il dibattito dei Padri della Chiesa intorno alla questione dell'immagine. Da una parte gli iconoclasti, per i quali l'accesso all'essenza, che è invisibile e intelligibile, esige di annullare gli intermediari, visibili e sensibili, considerati come filtri deformanti; dall'altra, gli iconoduli, i quali invece ritengono che non è idolatria venerare le icone, poiché rifiutare questa venerazione equivale a negare l'incarnazione del Verbo di Dio. Così, facendo riferimento alla cristologia, sostiene la Pizzo Russo, essi respingono le tesi iconoclastiche, che si fondano sul divieto biblico delle immagini, dal momento che proprio nell'incarnazione di Dio i Padri della Chiesa vedono il riconoscimento fondamentale del valore delle immagini stesse, nel loro essere appunto visibili e sensibili: di qui il *per visibilia invisibilia* dei discendenti di Nicea.

L'icona è una "porta" attraverso la quale l'invisibile fa irruzione. Per gli iconoduli, a differenza degli iconoclasti, le icone non rappresentano il prototipo, ma lo mostrano. Il fatto è che non è verso l'assenza pura e semplice dell'immagine che conduce l'icona bensì al di là dell'immagine stessa; è questo il suo carattere "apofatico": si può "vedere" Dio soltanto senza la vista. Di fatto, il Cristo offre non un'immagine soltanto visibile del Padre, che resta invisibile, ma un'immagine visibile dell'invisibile *in quanto* invisibile, ed è questo paradosso – suggerisce l'autrice – che impedisce all'icona di presentarsi come semplice immagine, ovvero come idolo. L'icona infatti distrugge in se stessa l'immagine, ovvero la pretesa di assolutizzare il visibile, negandosi ogni autosufficienza e autonomia: non vuole che *la* si veda, ma che si veda *attraverso* essa. L'icona richiede dunque, per essere tale, la *kenosi* dell'immagine. Così il Cristo, in quanto ci offre un'autentica icona del Padre, distrugge ogni idolatria; l'icona, infatti, non è un idolo o una rappresentazione, poiché dà luogo a uno sguardo e non a un

oggetto: convoca lo sguardo e rifiuta la visione. Essa vuole presentare appunto un'assenza.

Così l'icona – continua la Pizzo Russo – salva l'immagine dall'idolatria e dunque ci salva da «un mondo di immagini». In questo senso, la dottrina di Nicea II non riguarda solo un momento di storia delle idee, ma costituisce soprattutto un'alternativa al nostro attuale «mondo di immagini». Mentre dunque nell'epoca della rappresentazione, cioè dell'arte, l'immagine ha una funzione di relazione tra il visibile e l'invisibile – non a caso Paul Klee, pittore amato dalla nostra autrice, vede nell'artista un intermediario e nella freccia il simbolo dell'arte –, nell'epoca della simulazione, invece, l'immagine diviene il proprio referente. Se la condizione perché ci sia un'immagine è l'alterità, nella simulazione c'è identità di immagine e realtà: una tale immagine autoreferente si offre come un idolo e noi diventiamo idolatri, tentati di adorare direttamente questa immagine, in luogo di "venerare" attraverso essa la realtà che è indicata: qui nulla "si mostra", giacché non c'è un "fuori-campo".

Per quanto riguarda Arnheim e il suo rapporto con Wittgenstein, la Pizzo Russo mette in evidenza in *Percezione e immagine* [4], come il punto di partenza di Arnheim sia la consapevolezza che «ogni percezione è anche pensiero», e questo significa che la nostra visione non è una registrazione meccanica e passiva di elementi sensibili, ma è un'attività volta a cogliere le «strutture significanti» interne a quegli stessi elementi. Se il percepire implica sempre «concetti percettivi», la visione organizza il materiale grezzo fornitole dai sensi, creando «uno schema» corrispondente di forme generali che si possono applicare non solo al caso individuale ma, in modo analogo, a un numero infinito di altri casi. Perché dunque la percezione possa riconoscere un oggetto, è necessario che privilegi alcuni dei suoi tratti, così da poterlo paragonare ad altri oggetti, ed è in questo senso che, come si diceva, la percezione è "interpretante". Insomma, proprio perché un oggetto non viene mai percepito nel suo isolamento, l'immagine che ce ne facciamo è nello stesso tempo determinata e indeterminata. Di fatto un'immagine, non che essere soltanto visiva, implica anche altre immagini depositate nella memoria percettiva e altri elementi non visivi, di tipo tattile, sonoro, ecc. Nella percezione pertanto determinatezza e indeterminatezza sono complementari e, tenendo conto del fatto che l'indeterminato può essere soltanto pensato, si comprende pienamente l'affermazione di Arnheim secondo la quale ogni percezione è anche pensiero. Così, quando guardiamo, focalizziamo sempre oggetti determinati che però, per essere percepiti come tali, implicano indeterminatezze di vario tipo, relative a quegli stessi oggetti e anche alle loro somiglianze e dissimiglianze con altri oggetti.

È in questo senso che l'indeterminato contribuisce essenzialmente

all'interpretabilità delle determinatezze sensibili e fa della visione, come sostiene Arnheim, un'attività "creativa". Questo fa del vedere – sottolinea la Pizzo Russo – un modo creativo di afferrare la realtà e questo modo creativo è lo stesso che caratterizza l'opera d'arte che, già in questo senso, non è una semplice riproduzione della realtà. L'artista dunque, pur avendo nella mente un'immagine-guida, non sa esattamente quale configurazione questa prenderà, dal momento che nessun metodo logico può determinare il passaggio dall'immagine iniziale a quella finale, ed è per questo che l'opera finisce per sorprendere lo stesso artista. Per Arnheim infatti l'immagine-guida nella mente dell'artista è non la previsione esatta dell'immagine finale dell'opera, bensì tale immagine è «lo scheletro strutturale, la configurazione di forze visive che determina il carattere dell'oggetto visivo». Anche Klee, parlando del suo modo di dipingere, scrive che comincia a disegnare senza avere in mente alcun soggetto preciso, lasciando che il segno si muova liberamente finché non dia luogo ad accidentali rassomiglianze che vengono a mano a mano sottolineate ed elaborate: è la percezione attuale che richiama una percezione anteriore. È come se il pittore operasse per far sopraggiungere un senso che lui stesso non ha concepito prima: lavorando senza progetto, egli apprende qualcosa che non sapeva prima di aver terminato il suo compito. E se per Arnheim gli elementi formali, ovvero i mezzi espressivi, senza dare luogo a una rappresentazione determinata, sono disponibili per rappresentazioni molteplici, anche per Klee «gli elementi devono produrre forme, senza tuttavia immolarvisi, anzi conservando se stessi» [5].

Sempre sulla base della tesi fondamentale secondo la quale una forma è valida solo in quanto trasmette un significato, Arnheim sottolinea che non si può sperare di capire la natura della rappresentazione visuale se si pretende di desumerla direttamente dalla proiezione ottica degli oggetti fisici, ed è per questo che è così importante, tanto per lui quanto per la Pizzo Russo, lo studio del disegno infantile. Se la cosiddetta "teoria intellettualistica" asserisce che il disegno infantile non deriva da una fonte visiva bensì da concetti astratti, ovvero da una conoscenza non percettiva, Arnheim e Pizzo Russo al contrario affermano che il bambino si rifà, sì, a concetti, ma questi sono concetti visivi, dal momento che la vita intellettuale del bambino dipende strettamente dalle esperienze sensoriali. Il fatto è che, se – come sostengono i due autori – va superata la distinzione tra percezione e pensiero, allora la percezione prende le mosse da caratteri suscettibili di generalizzazione, non da particolari che solo in un secondo tempo vengono sottoposti a un processo di astrazione da parte dell'intelletto.

È in questo senso che la percezione consiste di «concetti percettivi» e questo significa, sottolinea in particolare la Pizzo Russo, che il bambino non disegna né quel che sa né quel che vede, dal momento che la percezione è già conoscenza dell'oggetto e non una mera riproduzione

di questo. Di fatto, nell'atto stesso della percezione la conoscenza comincia a elaborare il suo schema, con la conseguenza che il bambino disegna anche quel che ha tratto da ciò che vede, e in questo modo mira non a una rassomiglianza con l'oggetto che vuole rappresentare, bensì con lo schema rudimentale che se ne è formato. Da questo punto di vista, secondo la nostra autrice, ha ragione Cesare Brandi quando afferma che il disegno infantile si muove non tanto sul terreno dell'immagine quanto su quello del segno, e che di conseguenza non vi è assolutamente trapasso dal disegno infantile a quello adulto: nel disegno il bambino "racconta", non fa "pittura".

La correlazione, evidenziata da Arnheim, tra percezione e pensiero la ritroviamo nella filosofia del tardo Wittgenstein, in riferimento al tema del "vedere come" e a quello delle figure bistabili [6]. A proposito del disegno "anatra-lepre", Arnheim scrive che tale disegno ammette due scheletri strutturali contraddittori ma ugualmente accettabili, orientati in direzione opposta. Per Wittgenstein non si tratta di due interpretazioni diverse applicate a un solo percetto, ma di due percetti distinti; in questo senso Arnheim sottolinea in Wittgenstein sia la connessione di pensiero e percezione sia la distinzione tra interpretazione e percezione. Nel vedere-come, e in modo esemplare nelle cosiddette "figure bistabili", si dà per Wittgenstein quell'inestricabile intreccio tra pensiero e percezione, che è così importante nel pensiero della Pizzo Russo: in uno stesso contorno percettivo, quello che Arnheim ha definito "un solo stimolo", si possono vedere due figure completamente diverse, come il profilo di una lepre e quello di un'anatra, e questo mette radicalmente in questione l'immediatezza e la naturalità della percezione. Il fatto è che, quando si vede la lepre o l'anatra, si vede da un lato sempre la stessa cosa, ossia lo stesso insieme di linee, dall'altro qualcosa di completamente diverso, la lepre o l'anatra appunto. Che la percezione sia connessa al pensiero lo dice proprio il fatto che, come scrive Wittgenstein, nel vedere l'anatra o la lepre «è proprio un significato quello che vedo». Grazie dunque alla scissione tra impressione sensoriale e concezione diventiamo consapevoli del fatto che due diverse "concezioni" coesistono nella stessa immagine, dal momento che questa, come sottolinea la studiosa, può dare luogo a due diverse percezioni. Anche nella nozione di "illuminarsi dell'aspetto", che fa tutt'uno con quella di "vedere come", Wittgenstein sottolinea la coesistenza di elemento concettuale ed elemento percettivo.

Tuttavia, mentre nel caso delle figure bistabili noi vediamo le due figure in successione temporale, prima l'una e poi l'altra, nel caso invece delle opere d'arte noi cogliamo la totalità delle loro molteplici rappresentazioni simultaneamente. Di fatto è la stessa immagine che dal suo interno produce i molteplici modi nei quali può essere rappresentata, e questi modi, in quanto non sono prevedibili, non finiscono di sorprenderci. Questo significa che l'immagine rappresenta qualcosa che non

può mai rappresentare totalmente, e di conseguenza il nostro vedere l'immagine implica un vedere-come grazie al quale cogliamo nell'immagine qualcosa che non si offre alla nostra visione ottico-retinica. Così, secondo la Pizzo Russo – vicina anche in questo alle riflessioni sulla psicologia di Wittgenstein –, se nel vedere un oggetto, ossia nel vedere ottico-retinico, io mi faccio un'immagine dell'oggetto, immagine che posso perfettamente descrivere, quando invece vedo nell'immagine un "aspetto", ad esempio che l'immagine sorride, questo vedere non è un vedere "in senso proprio", tanto che non si può descrivere perfettamente, bensì si tratta di un vedere-come.

Insomma, Wittgenstein distingue, ed è una distinzione importante giustamente sottolineata tanto da Arnheim quanto dalla Pizzo Russo, tra vedere-come e interpretare. Quando si interpreta non possiamo mai vedere una cosa o l'altra; Wittgenstein fa notare che nel vedere normale non si scorge nelle cose una scissione tra il piano dell'immagine visiva da una parte e quello della concezione dall'altra. Nel caso delle figure bistabili non si tratta di scambiare un oggetto con un altro, perché davanti a tali figure è sempre possibile il ritorno allo stato precedente. In definitiva: mi pare che le tesi di Arnheim, espresse in *Arte e percezione visiva* [7], e quelle dell'ultimo Wittgenstein – relativamente al tema della connessione di percezione e pensiero, a quello della distinzione tra percezione e interpretazione, e dunque a quello della distinzione tra linguaggio verbale e percezione-pensiero – presentino una forte affinità, ed è proprio questa affinità che la Pizzo Russo ha contributo a evidenziare.

[1] Cfr. L. Pizzo Russo, *La genesi dell'immagine*, in Ead., *Genesi dell'immagine*, Mimesis, Milano 2015², pp. 117-219.

[2] Cfr. L. Pizzo Russo, *Al di qua dell'immagine*, in Ead., *Psicologia delle Arti*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo, 2015, pp. 59-85.

[3] Cfr. L. Pizzo Russo, *La questione dell'immagine*, in Ead., *Genesi dell'immagine*, cit., pp. 9-44.

[4] Cfr. L. Pizzo Russo, *Percezione e immagine*, in Ead., *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 87-115.

[5] Cfr. P. Klee, *La confessione creatrice*, Abscondita, Milano 2004.

[6] Tutti i riferimenti a Wittgenstein sono relativi alla seconda parte delle *Ricerche filosofiche*; cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.

[7] Cfr. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2005.

Un pensiero sensibile. In ricordo di Lucia Pizzo Russo

di Roberto Diodato

Un pensiero sensibile: legato ai sensi e che coglie il senso [1].

È chiaro a tutti che un breve intervento non può pretendere di render conto dell'ampiezza dei temi affrontati in modo articolato e approfondito da Lucia Pizzo Russo, mi limiterò quindi a sottolineare un aspetto del suo pensiero, che del resto ritorna con frequenza nei suoi scritti, in quanto mi pare da un lato investa questioni centrali e anzi permetta di sviluppare, quale centro di generazione, problemi di notevole spessore teoretico oggi assai dibattuti, dall'altro consenta una indagine storico-teoretica verso territori che sono congeniali alle mie ricerche. Si tratta della nozione, mutuata da Arnheim, fatta propria, attualizzata e argomentata dalla Pizzo Russo, di "concetto percettivo". Sarà sufficiente al proposito qualche citazione: «Intanto rileviamo che con i concetti percettivi la tradizionale distinzione di sensi e intelletto, che ha dato luogo a una gerarchizzazione teorizzata nell'ordine genetico e nell'ordine storico, iscritta nelle funzioni della mente e riflessa nei prodotti culturali, viene da Arnheim risolta nell'inscindibile unità del pensiero che è sempre percettivo: un pensiero sensibile, ossia legato ai sensi e che coglie il senso. Intuizione (sensi-percezione) e intelletto (pensiero-intelligenza) non sono più facoltà diverse, bensì aspetti diversi della stessa funzione: modalità del pensiero percettivo» [2]. Notiamo, in questa citazione, non soltanto la posizione delle componenti essenziali del logos estetico nel loro inestricabile plesso funzionale, ma anche il riferimento all'ordine genetico e all'ordine storico, che introducono a dimensioni alle quali intendo accennare.

Ma prima un'altra citazione consente di apprezzare la portata problematica interna al dibattito attuale, della nozione di "concetto percettivo": «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) […] 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 benservito» [3]. Da ciò, tra l'altro, la conclusione di portata notevole: «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 propri oggetti» [4]. La richiesta di una "teoria della mente adeguata ai propri oggetti" apre un campo di co-implicazioni assai complesse: quali sono gli "oggetti" della mente? Più specificamente: l'interdipendenza di percezione e pensiero in qual modo coinvolge le nozioni di idea, rappresentazione, immagine, emozione, espressione ecc., e quale idea di "mente" e quale rapporto corpo-mente vengono implicate? Su tutti questi temi, a partire da quelli strategici della natura e della genesi delle immagini [5], Lucia Pizzo Russo ha dato contributi notevoli che certamente saranno in futuro oggetto di studi accurati; qui mi limito a qualche rilievo di carattere generale relativamente alla storia e alla situazione di questo orizzonte concettuale. Innanzitutto per notare come Lucia Pizzo Russo abbia preso le distanze non solo dai contenuti ma anche dall'impostazione generale dei problemi suddetti proposta dalla scienza cognitiva e dal cosiddetto mind-body problem, da questa influenzato.

Appare oggi piuttosto chiaro il limite della scienza cognitiva, qualora non sia collocata nei suoi limiti programmatici, che consistono nello studio dei processi cognitivi in quanto, e soprattutto per quanto, traducibili in modelli astratti, cioè di fatto in algoritmi come tali realizzabili non solo da un essere umano ma anche da un sistema artificiale. L'interesse di tale approccio è quindi funzionale non primariamente alla naturalizzabilità del mentale, se si intende il termine "naturalizzabilità" in senso riduzionistico, ma all'esplicazione di un certo circoscritto, anche se non facilmente circoscrivibile, livello di fenomeni cognitivi che l'esperienza scientifica rende accessibile. Se tale approccio viene esteso oltre tali limiti da indebite generalizzazioni "filosofiche" va incontro a problemi difficilmente risolvibili che riguardano anche, com'è noto, la relazione tra percezione, immagine, concetto (i riferimenti alle difficoltà della tesi modulare di Fodor e alla questione della impenetrabilità cognitiva della percezione sopra richiamati da Lucia Pizzo Russo sono evidenti) oltre che la più generale relazione tra mente, cervello, corpo. A questo proposito sia per quanto riguarda il problema specifico del rapporto percezione-cognizione sia per quanto concerne il più ampio problema del rapporto mente-corpo, potrebbe essere di utilità ripensare dal punto di vista filosofico questi temi in prospettiva sistemica, come dal punto di vista della psicologia la scuola gestaltista, Rudolph Arnheim e Lucia Pizzo Russo ci invitano a fare, anche allo scopo di oltrepassare una prospettiva soltanto analitica, seppure questa resti utile in ambiti e per scopi particolari. Com'è noto l'idea di sistema, che è emersa nel corso del Novecento ed è stata chiarita e definita da diversi scienziati, quali tra gli altri Ludwig von Bertalanffy, Maturana e Varela, Edgar Morin, e che è ormai adottata da differenti strategie disciplinari, consente di

gettare uno sguardo acuto su alcuni "oggetti" significativi che caratterizzano l'odierna situazione culturale. Ora l'approccio sistemico ci dice innanzitutto che qualsiasi "ente", qualsiasi nostro "oggetto" di studio, è in realtà un "sistema": un organismo, un insieme di parti interrelate e connesse che grazie ai loro peculiari legami formano un'unità, un "tutto" che risulta dotato di proprietà eccedenti la somma delle singole parti che lo costituiscono.

Questa prospettiva è feconda di sviluppi sia per la sua essenza antiriduzionistica, che mostra i limiti di una lettura semplicemente analitica della realtà, sia perché porta in primo piano l'aspetto di eccedenza che dipende dall'organizzazione, dalla struttura, dalla connessione tra le parti che compongono il tutto. Così però non emerge ancora la radicalità ontologica della nozione di sistema, poiché resiste comunque fondamentale la nozione di "parte" pensata quale "elemento", componente elementare appunto, ultimo e irriducibile, dotato di proprietà che nel loro relazionarsi comportano l'organizzazione complessiva e quindi il valore emergente dell'intero. La nozione di sistema diventa invece filosoficamente interessante quando anche le parti-elementi che compongono il sistema sono pensate come sistemi, in un regresso, o un avanzamento, infinito che non comporta contraddizione, ma che prospetta una visione della realtà, di ciò che le cose sono, differente rispetto a quella abituale. Differente ma non alternativa e incompatibile poiché si tratta semplicemente di sguardi che intenzionano la realtà a diversi livelli di profondità. A questo secondo livello il sistema è propriamente pensato come struttura in cui la relazione è interpretabile per se stessa, senza che ciò dia luogo alla trasformazione della relazione in elemento: qui insomma è la relazione come tale che emerge; relazione senza la quale non si dà identità e quindi esistenza, essa non appare come espressione della interazione tra polarità previamente costituite, bensì quale condizione della realtà di ciò che chiamiamo elementi. Come ciò sia possibile senza ipostatizzare la relazione stessa può forse essere compreso riflettendo su certe entità che meglio esibiscono la loro natura sistemica; a partire da queste si potrà poi aprire un discorso più generale, atto a mostrare la plausibilità di una tale lettura della realtà; si possono indicare al proposito almeno i seguenti tipi di entità problematiche, ispezionabili da differenti strategie, in cui il tema della relazione si impone come primario e irriducibile: le entità studiate dalla teoria quantistica dei campi, i corpi virtuali, noi stessi quali tipici plessi mente-corpo (che la tradizione della filosofia ha spesso nominato "persone"), le cosiddette "opere d'arte". La teoria sistemica pone insomma un'interrogazione propriamente ontologica sullo statuto della relazione stessa. L'invito è quello di pensare la "relazione" come tessuto originario, inerente l'essere delle cose stesse che "sono", quindi, tra l'altro e per esempio, anche della virtualità, con la sua ontologia refrattaria alle categorie di cui attualmente disponiamo.

Si vede bene questo nella strana ontologia dei corpi virtuali: il corpo virtuale, apparenza digitale che esiste soltanto nell'interazione, è certamente artificiale, prodotto da tecnica, e insieme ha, anzi è, tendenza "innata", che non dipende dai suoi componenti naturali ma dalla sua propria natura, al cambiamento, per il suo essere strutturalmente evento. Ibrido artificiale-naturale, in qualche senso quasi sistema "vivente"; o, nel gergo fisico attuale, sistema dissipativo: non solo oggetto-evento, ma soggetto-oggetto, il corpo virtuale è propriamente un ente che esiste solo in quanto incontro tra una scrittura digitale e un corpo reso a essa sensibile – e quindi come interattività costitutiva. Ciò induce a concepire la relazione come in sé costitutiva di entità e quindi distinta dalle proprietà relazionali, e a costruire un'ontologia, ancora in gran parte inedita, delle relazioni, riconoscente ampliamento dell'arredo del mondo. Del resto è questo un invito che proviene oggi anche, a livello della fisica di base, dalla teoria dei campi quantistici, che sta rinnovando il dibattito filosofico sulla possibilità di stabilire l'identità e lo statuto ontologico delle "particelle elementari" in quanto "oggetti" e in quanto oggetti "materiali" e "naturali", permettendo il fiorire di schemi concettuali che dissolvono l'idea di elemento o particella elementare in quella di "campo", a sua volta costituito, a seconda del linguaggio dei diversi ricercatori, da eventi, processi, strutture intese come reti di relazioni, o "fattori".

Da tale dibattito emerge la necessità, interna alla questione della discernibilità di ciò che per comodità continuiamo a chiamare particelle elementari, di concepire relazioni distinte da proprietà relazionali: queste presuppongono gli elementi del sistema, di cui appunto sono proprietà, le relazioni invece sono possedute, per dir così, dall'insieme o sistema come tale; la differenza è sottile, ma segna notevoli progetti di studio sulla natura della materia attualmente in corso. Ma un'ontologia sistemica della relazione mostra la sua fecondità anche e soprattutto a proposito di quelle entità di difficile definizione per la tradizione filosofica che chiamiamo opere d'arte. Risulta ormai evidente che i tentativi di definire cosa sia "arte" siano spesso riusciti a cogliere, sì, una parte di verità, ma non *la* verità dell'arte, poiché tutte le definizioni tentate dal pensiero, tali da costituire un "concetto" di arte, sono state oltrepassate dal divenire stesso delle arti. Ora le difficoltà delle strategie definitorie dipendono in gran parte da una doppia riduzione: dalla soggettivizzazione, da un lato, della fruizione estetica, e dall'oggettivizzazione, dall'altro, dell'opera d'arte, producendo da un lato teorie del gusto dall'altro teorie della forma, spesso in contrasto tra loro. Sfugge così che l'arte è compiutamente esperienza, e che l'esperienza estetico-artistica è strutturalmente relazionale. Grazie a tale esperienza diventa letteralmente "percepibile" che la categoria della relazione è ontologicamente primaria, è massimamente significativa, inaugurazione di senso e di possibilità, e perciò esprime cosa è il mondo e cosa siamo noi.

Comprendiamo finalmente questo punto decisivo se riflettiamo su noi stessi, su ciò che siamo, un centro inoggettivabile di atti, un "io" quale senso e vita, qualcuno che semplicemente e costantemente non è ciò che è, o, in altri termini, che manifesta propriamente di non poter essere definito dal suo apparire determinato, dal suo fenomenizzarsi secondo un complesso di qualità primarie, secondarie o terziarie, o secondo una possibile serie attributiva, e soprattutto da una sua possibile funzione o gruppo di funzioni: non solo l'inesauribile (l'individuo è sempre ineffabile e la scienza dell'essere unico è impossibile), ma anche in sé l'inesplicabile, si noti: anche parzialmente inesplicabile, secondo il giudizio predicativo – non è un membro di una classe o un elemento di un insieme, non è l'essere umano in quanto appartenente a una specie animale definibile, non è un'espressione sortale, non è l'espressione determinata di una natura umana. Non è propriamente qualcosa del mondo, qualcosa che occupi uno spazio-tempo e conservi la sua identità come suo luogo, piuttosto apre lo spazio-tempo dal principio del proprio sguardo: è il suo luogo proprio, cioè l'apertura di una relazione irripetibile, semplicemente impensabile senza il rapporto col tu, col noi, con l'alterità: relazione che inaugura, apre lo spazio e il tempo dal principio del suo esserci, il quale consiste nella stessa esperienza come possibilità di vita, ovvero, secondo un altro linguaggio, come quel chiasma tra coscienza e tempo che costituisce l'unità dell'esperienza, il nostro evento d'esperienza, rispetto alla quale sia la coscienza sia il tempo sono soltanto astrazioni positive. L'approccio sistemico mette insomma in osservazione la complessità della struttura relazionale aprendo una dimensione problematica adatta a mostrare come, relativamente al problema del rapporto mente-corpo, sia la soluzione dualista (dualismo delle sostanze) sia la soluzione riduzionista (che vede la mente come in fin dei conti riducibile a materia cerebrale), nelle loro differenti formulazioni, siano due facce della stessa medaglia.

A questo proposito opportunamente Lucia Pizzo Russo ricordava sia che «Il "sapere sul cervello" non è *d'emblée* "sapere sulla mente"», sia che «la psicologia e la filosofia della mente non possono non tenere conto delle scoperte sul cervello» [6], citando al proposito il "fortunato" libro di Damasio *L'errore di Cartesio*. Ebbene anche una prospettiva sistemica tradizionale, che senza ipotizzare un reale primato costitutivo della relazione ispezioni comunque il primato dell'organizzazione rispetto alle parti che compongono un ente identificabile (in questo caso l'essere umano nella sua complessità), e facendo uso delle tipiche nozioni della sistemica (proprietà di livello, struttura, ambiente ecc.) proprio intenzionando come oggetto di studio la rete di relazioni che garantiscono la relativa stabilità e quindi identificabilità dell'ente, è in grado di mostrare in modo perspicuo come la nozione di "emergenza" non possa intendersi come derivabilità dagli elementi che compongono il sistema e dunque «che le proprietà emergenti non possono essere

ridotte alle proprietà dei costituenti elementari» [7]. Si tratterà poi di interpretare la peculiare efficacia causale dell'organizzazione propria di un sistema complesso come l'essere umano, per mostrare come la mente non possa letteralmente comparire nelle parti che compongono il sistema ma sia piuttosto una proprietà del sistema stesso nella sua struttura relazionale, e come tale possa agire come fattore di causazione sul sistema di cui partecipa, e al tempo stesso subire e processare effetti da parte dei sottosistemi che compongono il sistema a un differente livello. Si tratta di un intreccio tale da costituire, per dir così, l'"ambiente" proprio dei concetti percettivi, della vita conoscitiva del plesso corpo-mente che siamo nella sua costante e ineludibile apertura "mondo"; è ovvio quindi che la nozione di "concetto percettivo" sia comprensibile soltanto all'interno di un modello non dualistico e insieme non riduzionistico del rapporto mente-corpo, infatti, come scrive Lucia Pizzo Russo «La cognizione non è divisibile in processi inferiori (raccolta delle informazioni grezze tramite i sensi) e processi superiori (elaborazione concettuale da parte dell'intelletto) […] Il sinolo percezione-pensiero – invisibile se si è dentro la logica del pensiero-linguaggio o del pensiero computazionale – non è specifico delle arti, bensì del funzionamento reale della mente, qualunque sia l'attività in cui è impegnata, compresa la scienza» [8].

Ora dal punto di vista dell'"ordine storico" evocato da Lucia Pizzo Russo si giunge alla questione odierna del rapporto percezione-concetto quale espressione specifica della difficoltà di stabilire il rapporto mente-corpo per il medio della discussione della nozione di idea avvenuta in età moderna, tra Seicento e Settecento, da Cartesio a Kant. Com'è noto per Cartesio "pensiero" indica qualsiasi operazione mentale «tutte le operazioni della volontà, dell'intelletto, dell'immaginazione, dei sensi» e relativamente "idea" significa «la forma di ogni pensiero, per la cui immediata percezione ho consapevolezza di questo stesso pensiero» [9]. Si noti che è grazie a questa straordinaria compressione semantica che viene inventato, dalla rivoluzionaria macchina filosofica cartesiana, il concetto di "mente", e si ricordi al contempo l'altrettanto straordinaria calcolata ambiguità che Cartesio introduce tra la nozione di idea e quella di immagine, che pure allo spazio dell'idea appartiene, articolata su analogie che rendono somiglianze e differenze in un complicato gioco di specchi. La teoria cartesiana della mente e del rapporto mente-corpo è in realtà assai complessa, ma qui interessa soltanto segnalare la sua ripresa critica in Spinoza, dove assistiamo alla posizione precisa dell'intreccio che ci interessa: la *mente* è *idea del corpo*, concezione stranissima che permette il pensiero di un *intelletto* che *percepisce*. Del resto tutti ricordano la quarta definizione della prima parte dell'*Etica*: «Per attributum intelligo id, quod *intellectus* de substantia *percipit*, tanquam ejusdem essentiam constituens»; quindi ciò che noi possiamo conoscere veramente della sostanza, della natura, del divino (ciò che ne

costituisce addirittura l'essenza) è *percepito* dal nostro *intelletto*. Certamente la difficile teoria della mente spinoziana implica una visione del mondo, una ontologia, e giunge a conseguenze controintuitive e difficili da comprendere; eppure può essere una prospettiva adatta a una certa concezione dell'Estetica, un'estetica, per usare l'espressione di Emilio Garroni, come filosofia prima, come filosofia non speciale, come filosofia dell'esperienza in genere, e può avvicinarsi, almeno dal punto di vista speculativo, a quella "teoria della mente adeguata ai propri oggetti" auspicata per l'Estetica da Lucia Pizzo Russo (il mio incontro con la quale, non posso dimenticarlo, è avvenuto proprio a partire da un mio scritto su la scienza intuitiva come conoscenza estetica in Spinoza). Non è il caso qui di articolare qui le difficoltà logiche e i paradossi propri della posizione spinoziana, ma si può avvertire come queste difficoltà vengano denunciate qualora la comprensione degli interpreti si situi in quello che per Spinoza è il secondo livello della conoscenza, quello della ragione, che è sì conoscenza vera, ma propria dell'ambito delle nozioni comuni e delle leggi generali della natura. Il livello di conoscenza grazie al quale il rapporto mente-corpo proposto nell'*Etica* risulta sensato è la scienza intuitiva, cioè la conoscenza estetica stessa, circolarmente, come sempre in Spinoza. Sappiamo infatti che la conoscenza estetica è il sapere proprio di quei momenti in cui pensare e sentire sono inseparabili, in cui il corpo e la mente sono in plesso. Si tratta di un sapere, propriamente: di un'esperienza, che per sua natura è attività, è un conoscere e insieme un fare, un costruire, un manipolare, un gustare, e che è esemplificabile certamente nell'attività artistica, ma anche in certe attività sociali e relazionali, e in senso lato politiche. Ora la "scienza intuitiva" può significare bene una tale concezione di "conoscenza estetica". Infatti, anche senza entrare nel merito dell'interpretazione e rimanendo a una lettura elementare, sappiamo che oggetto proprio dell'idea costituente la mente umana è il corpo umano esistente in atto (E2P13), e che la condizione di possibilità della conoscenza di terzo genere è la conoscenza dell'essenza del corpo sotto la specie dell'eternità (E5P29) cioè, in un certo senso del termine, come attuale (P30D). Perciò dire e soprattutto giustificare con quell'analisi che è ontologia, come fa Spinoza, che la capacità che la mente ha di conoscere veramente il proprio corpo rende possibile la conoscenza delle cose singolari nella loro necessità, mi sembra l'essenziale: si tratta insomma del radicamento della conoscenza della mente nel suo corpo.

Ovviamente la scienza intuitiva non è assolutamente da intendersi come una sorta di mistica intuizione, di conoscenza di un'inesistente essenza profonda delle cose, e non è nemmeno, e a maggior ragione, il culmine di un percorso di liberazione che conduce a un ritorno all'assoluto; è piuttosto la comprensione dell'intrascendibilità e insieme dell'assolutezza della singolarità. Si ricordi al proposito l'affermazione potente della proposizione 24 della quinta parte dell'*Etica*: «Quanto

più conosciamo le cose singolari, tanto più conosciamo Dio»: Spinoza qui da un lato spiazza qualsiasi interpretazione che pensi la sostanza come potenza indifferenziata e indeterminata, dall'altro sostiene che la scienza intuitiva non è qualcosa di statico, bensì è attività e espressione, è conoscenza della natura nella sua espressione. Inoltre, come sappiamo, la scienza intuitiva costituisce ed è insieme costituzione di una precisa dimensione affettiva: gioia, *amor Dei intellectualis*; dalla scienza intuitiva infatti «nasce la più alta soddisfazione della mente, cioè la gioia»; ed è «conoscenza felice», è strettamente connessa alle capacità del corpo: «chi ha un corpo capace di molte cose (*ad plurima aptum*), ha una mente la cui massima parte è eterna», scrive infatti Spinoza nella proposizione 39 della quinta parte. Si tratta di una dimensione della corporeità (*aptitudo corporis*) che non è quella del patire, ma dell'operare, dell'esprimere, del costruire: una potenza del corpo, che è insieme potenza della mente. Proprio questo riferimento al corpo permette a mio avviso di interpretare l'espressione *sub specie æternitatis*, che qualifica la scienza intuitiva: conoscenza appunto "sotto la specie dell'eternità": il termine eternità si connette all'atto del concepire: concepire le cose per mezzo dell'essenza di Dio. Non è il caso di sostare sulla nozione di eternità: ricordo solo che, come è noto, non si può comprendere l'eternità per mezzo della durata, e quindi l'eternità non può essere concepita come fissazione dell'istante, come presente che sfugge all'incessante divenire, alla fugacità, all'assedio della dissoluzione: dunque l'eternità non è, e in nessun senso include, l'immutabilità. "Eternità" in Spinoza indica piuttosto quel *punctum* in cui la potenza coincide con l'atto, e a partire da questa considerazione si potrebbe argomentare che per Spinoza le cose singolari, i modi finiti, rimanendo tali, cioè modi e finiti, sono eterni; eternità è dunque al contempo mezzo e termine della scienza intuitiva, definisce insieme l'essenza della mente che concepisce, in quanto questa non è altro da ciò che permette la comprensione, e l'oggetto della comprensione. Abbiamo, per dir così, in senso forte e proprio, la costruzione dell'identità proclamata dallo scolio della 7 prop. della seconda parte dell'*Etica*: «la mente e il corpo sono una sola e stessa cosa che viene concepita ora sotto l'attributo del pensiero e ora sotto l'attributo dell'estensione»: quella cosa singolare che è la mente, idea del corpo, in quanto concepisce il corpo come eterno e come cosa reale, cioè in quanto la mente è eterna, non è altro dal corpo, cioè mente e corpo sono, precisamente, la stessa cosa singolare. Non si tratta quindi di pensare l'equilibrio delle funzioni, ma insieme l'identità sostanziale e la differenza modale. Ricordiamo al proposito una tra le affermazioni più paradossali, apparentemente incomprensibili, dell'*Etica:* «né l'eternità può essere definita dal tempo, né può avere alcuna relazione al tempo. Tuttavia sentiamo e sperimentiamo di essere eterni (*sentimus experimurque nos æternos esse*)» (scolio della prop. 23 della quinta

parte); ora questa espressione ricorda molto quella di E2P13C: «Il corpo umano, in quanto lo sentiamo, esiste (*Corpus humanum, prout ipsum sentimus, existere*)». Spinoza sembra dire che quella dell'eternità è un'esperienza, un sentire, come un sentire il corpo. A questo livello di comprensione, o scienza intuitiva, si può esprimere il legame, il *comune*, tra le cose singolari, designato dal termine *species*: l'espressione del legame ha un fondamento ovvio: la sostanza, o natura, o Dio, che l'intelletto *percepisce* (*percipit- e una percezione senza corpo è un non senso* [10]) negli attributi che ne costituiscono l'essenza.

Ora la scienza intuitiva è conoscenza di terzo genere non in quanto sensibile e razionale insieme o in quanto mediazione tra sensibilità e ragione, ma in quanto esperienza che è sempre conoscenza di individui-singolarità, rispettati come eventi finiti, cioè come modi: espressioni certe e determinate della sostanza; inoltre costituisce anche l'orizzonte di senso, ovviamente "interno" alla natura, che permette l'accadere degli innumerevoli significati determinati. Perciò intendo la scienza intuitiva come conoscenza di natura estetica: conoscenza al tempo stesso corporea e mentale delle cose singolari e di Dio insieme, che è conoscenza della natura *in quanto* orizzonte intrascendibile e inestricabile di singolarità e di conoscenza di singolarità. Inoltre, la scienza intuitiva è conoscenza estetica anche in quanto condizione di possibilità della potenza dell'immaginazione, poiché l'immaginazione non è un genere di conoscenza che debba, o possa, essere superato. Ciò perché la mente non *giunge* all'eternità, non *diventa* parte dell'intelletto divino, bensì riconosce, nella scienza intuitiva, di esserne parte, ovvero riconosce di essere eterna; e l'immaginazione non è una facoltà della mente, perché la mente non è un insieme di facoltà, non è una sostanza che abbia delle funzioni nominabili. Anzi la potenza dell'immaginazione, quando questa si pone oltre l'inadeguatezza possibile del contenuto dell'idea rispetto alla cosa rappresentata, può esprimere la natura della mente e del corpo nella loro attività, cioè nella loro capacità insieme di conoscere e di produrre. Ovviamente questa ipotesi si regge su una certa nozione di eternità, la quale implica una certa nozione di scienza intuitiva, per cui la conoscenza sotto la specie dell'eternità non è qualcosa di statico, bensì, come si è detto, è attività ed espressione, è conoscenza di Dio nella sua espressione, ovvero delle cose singolari in quanto espresse dagli attributi. Per cui la potenza dell'immaginazione liberata nella scienza intuitiva è visione della cosa nella sua necessità, esposizione della sua essenza all'occhio, per dir così, del corpo, alla sensibilità. Perciò, se la conoscenza estetica nella sua qualità di esperienza attraverso il plesso corpo-mente e insieme di esperienza compiuta nell'attività costitutiva di mondi significativi è esempio di scienza intuitiva, non sarà accessorio bensì corrisponderà a una sensata esigenza esplicativa leggere la nozione spinoziana di Dio, Sostanza, Natura a livello di scienza intuitiva attraverso un'ermeneutica delle singolarità

artistiche, come se queste fossero i risultati operativi o concrezioni in cose di quella. Ancora una volta si tratta di riportare nell'ordine filosofico, di un'astrazione inevitabile, l'esperienza della singolarità, non però come mera singolarità ma come spazio di tensione tra singolarità e universalità. Si aggiunga, a parziale giustificazione della proposta, che il senso dell'opera si dà solo in una relazione che non appartiene all'orizzonte del rapporto tra soggettività e oggettività, poiché non è pensabile come rapporto tra polarità previamente costituite, bensì tra modi d'essere che partecipano a un'originaria solidarietà, nella quale il senso si attua. Nella conoscenza-esperienza interpretativo-produttiva estetico-artistica si sensibilizza, oltre alla sinergia produttiva di modalità affettive e intellettive, e alla collocazione degli affetti in un ordine produttivo di senso, anche un significato della causalità propriamente immanente e propriamente connessa a una libertà non antropomorfizzata; infatti, nel caso dell'opera si vede bene, o meglio l'opera è un caso esemplare di tale situazione comune, che anche quando si ricostruiscano con accuratezza le cause della sua genesi non si coglie l'essenziale della sua legalità: appare un'apertura all'infinito che spezza qualsiasi possibilità di uno sguardo totalizzante: si dà attraverso l'opera, nell'ispezione della sua genesi, l'azione di una libertà infinita, di una libertà il cui senso, per l'essere umano, si coglie solo a livello della scienza intuitiva, poiché è in tale esperienza che si apre lo spazio della libertà umana. Una libertà di azione e di pensiero di cui Lucia Pizzo Russo ha dato testimonianza con la sua vita.

[1] L. Pizzo Russo, *Percezione e immagine nella rappresentazione artistica*, in *Psicologia delle Arti*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo, 2015, p. 48.

[2] L. Pizzo Russo, *Da Schiller ad Arnheim: educazione e arte*, in *Psicologia delle Arti*, cit., p. 128.

[3] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, in *Psicologia delle Arti,* cit., pp. 228-229.

[4] *Ibidem*.

[5] Cfr. L. Pizzo Russo, *Genesi dell'immagine*, Mimesis, Milano 2015[2]; a questo volume la cui prima edizione è del 1997 sono seguiti numerosi saggi dell'autrice sulla cruciale questione dell'immagine (cfr. la bibliografia raccolta in *Psicologia delle Arti*, cit., alle pp. 368-372).

[6] L. Pizzo Russo, *Contro la neuroestetica*, in *Psicologia delle Arti*, cit., p. 283.

[7] L. Urbani Ulivi, *Mente e corpo di chi? La filosofia della mente e l'approccio sistemico*, in *Strutture di mondo* vol. III, a cura di L. Urbani Ulivi, il Mulino, Bologna 2015, p. 88.

[8] L. Pizzo Russo, *Percezione e immagine nella rappresentazione artistica*, in *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 47 e 49.

[9] *Seconde Risposte*, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lojacono, UTET, Torino 1994, vol. I, p. 769.

[10] Il legame mente-corpo al livello della scienza intuitiva è tale che nel lessico spinoziano talvolta "percepire" e "concepire" sono sinonimi.

Lucia Pizzo Russo lettrice di Gombrich

di Silvia Ferretti

Negli scritti di psicologia rivolti all'arte e all'estetica Lucia Pizzo Russo costruisce un ponte tra una disciplina, che lei studia il più possibile ancorata alla scienza e ai suoi processi, e il pensiero sulla percezione e rappresentazione nell'opera d'arte come si è svolto nei secoli, ma soprattutto negli approfondimenti novecenteschi. Ne esce un mosaico di citazioni e di critiche, talvolta pungenti e sempre molto sottilmente condotte, che ci mostrano l'ampiezza e la profondità delle sue letture in un settore variegato e ricco di controversie interpretative.

Vorrei qui soffermarmi solo su una questione che mi ha colpito a volte leggendo i saggi della studiosa e su cui cercherò di ragionare. Lucia Pizzo Russo, nella sua prossimità a Rudolf Arnheim, durante la lunga frequentazione personale con lui e con i suoi testi, e nei suoi pensieri sul concetto di emozione, rappresentazione e percezione nell'arte, cita spesso Ernst Gombrich su questi temi. In parte ciò è inevitabile, data la rivalità esplicita tra Gombrich e Arnheim sulla psicologia dell'arte, in cui uno si cimentava da storico dell'arte e l'altro da psicologo di ambito gestaltista.

Gombrich critica più volte il punto di vista della teoria della Gestalt, cui preferisce, anche se con riserve, la psicanalisi freudiana, ma specialmente ritiene inadatto l'approccio di Arnheim alla creatività artistica per spiegare gli eventi salienti del processo artistico: l'espressione, la fruizione, la tradizione, gli stili e le loro misteriose differenze attraverso l'evoluzione dei modi dell'arte nella storia.

Dal canto suo Arnheim osserva con severità talvolta molto marcata l'atteggiamento scettico e volubile dello storico, per quanto Gombrich sia un eccellente conoscitore e indagatore degli infiniti contesti della nascita dell'opera, e lo accusa di indifferenza per il rapporto tra realtà e apparenza, di diffidenza verso l'innatismo delle funzioni percettive, pur nei loro mutamenti evolutivi, teorizzato dalla Gestalt, di intellettualismo e logocentrismo, due difetti che del resto più volte sono stati rimproverati a Gombrich, a mio avviso a torto.

I temi in questione si conoscono, e sono importanti per l'estetica, la storia dell'arte e la psicologia nel Novecento. La domanda su cosa sia arte, con il dibattito saliente nei tempi recenti sulla possibilità e la necessità di riformulare una definizione dell'arte e del giudizio sull'o-

pera. Il rapporto con la scienza esatta che può avere la psicologia, in particolare quella della Gestalt, e dal quale proprio oggi è difficile prescindere, anche per i progressi segnati dalle neuroscienze. Il concetto di rappresentazione, come invenzione di una forma non arbitraria, e dei concetti connessi: immagine, schema, concetto rappresentativo e concetto percettivo, astrazione, realtà. Il giudizio sull'arte contemporanea e altri temi ancora.

Il testo più esplicito sul confronto tra i due autori è naturalmente la *Conversazione con Rudolf Arnheim* [1]. La discussione tra Pizzo Russo e Arnheim è molto densa di temi e anche pervasa da una forte tensione intellettuale, tra l'allieva che contesta talvolta le teorie del maestro, e quest'ultimo che si difende spesso con un'apparente *nonchalance* o con risposte che sembrano non ammettere contraddittorio, nonostante la garbata insistenza di lei.

Le poche battute che riguardano il pensiero di Gombrich, e in cui si accenna al diverbio tra i due autori e alla severa recensione che Arnheim fece nel 1962 di *Arte e illusione*, sono però illuminanti per comprendere il terreno su cui si svolge il confronto.

Arnheim ha individuato un punto fragile del rapporto tra arte e psicologia, che è dovuto alla mancanza di sufficiente conoscenza dell'arte negli psicologi della percezione visiva, almeno prima degli anni cinquanta. In realtà il problema investe più a fondo il tema dei valori scientifici, cui la psicologia deve conformarsi, e quello dei valori normativi, cui la storia dell'arte sembra restare ancorata con le sue tesi sulla definizione dell'arte nelle varie epoche e sulla spinosa questione dei mutamenti stilistici e delle loro cause.

Si apre così uno squarcio piuttosto impegnativo alle origini del tema: è la differenza tra discipline storiche e discipline scientifiche, tra arte e scienza, un tema che anche Gombrich ha spesso affrontato o anche solo lasciato trasparire nelle sue analisi storico-artistiche improntate allo studio della psicologia e in particolare della psicoanalisi freudiana.

È questo ovviamente un campo cruciale di differenza interna alla stessa psicologia scientifica. L'enorme importanza che l'analisi freudiana dell'arte ha avuto, pur con fraintendimenti, nella cultura intera del Novecento ha determinato discussioni aspre che solo molto dopo la metà del secolo hanno allentato la sua presa sul pubblico. Arnheim, che come è noto affronta la questione della psicologia dell'arte dal punto di vista della teoria della Gestalt, risponde sempre che il suo interesse non è per la storia dell'arte in sé, né per la definizione dell'arte, ma per l'oggetto "opera d'arte" in sé preso, come fenomeno e dato percettivo molto complesso, in grado di illuminare lo psicologo sulle modalità dinamiche con cui si manifesta la forma e la riproduzione nell'arte e insieme sul modo di conoscenza dell'essere umano. L'arte non è «una collezione di oggetti» (ivi, p. 260), ma «una qualità appartenente a tutte le cose del mondo». È ciò che «rende visibile la natura delle cose».

Questa definizione appunto, se ci fermiamo un momento a pensarci, non sarebbe adeguata in Gombrich, che ha nei confronti dell'ontologia un atteggiamento scettico e che è piuttosto rivolto verso la determinazione del modo in cui la forma viene raggiunta nei tentativi umani per esprimersi artisticamente, che non alla questione del suo rapporto con la realtà.

Per Arnheim non esiste il problema filosofico di cosa è arte e cosa non lo è. Ma che significa dire che l'arte è presente in ogni oggetto sia naturale che artificiale, se non rifiutarsi di accedere prima di tutto alle conoscenze storico-artistiche, per servirsi invece dell'ambito artistico come di un rivelatore e rilevatore di esperienze percettive del complesso strutturale percezione-pensiero attraverso cui l'uomo si esprime? L'artista è per Arnheim colui che crea concetti rappresentativi, e questo atto di invenzione della forma che è il disegno, attraverso il medium specifico scelto nella materia, è appunto un atto creativo, che interviene sulla struttura cognitiva dello spettatore, sia in modo intuitivo, sia in modo formativo [2].

Ma su una cosa almeno Arnheim è d'accordo con Gombrich: pur senza volere, da un punto di vista percettivo, distinguere tra arte e non arte, egli è convinto che la "cosiddetta opera d'arte" debba essere l'esempio più puro e intenso dell'arte e che sia necessario scegliere gli esemplari migliori e non opere d'arte brutte, in cui si addensa l'impaccio del superfluo. Di fronte alla perplessità, da noi condivisa, di Pizzo Russo, Arnheim si limita a precisare che nelle migliori opere si rivela il fenomeno dell'espressione nel suo stato puro. Si ricordi in proposito che Gombrich si rivolgeva ai massimi esemplari della pittura rinascimentale proprio quando voleva far emergere l'essenza formale delle virtù pittoriche, affermando che dobbiamo fare riferimento al capolavoro, per comprendere soprattutto ciò la cui fama viene consolidata attraverso la sua permanenza e ricezione massima nei secoli e per mettere in evidenza, se possibile, la sua natura di opera assoluta, cioè autonoma, rispetto a contesti epocali o stilistici particolari. Ma autonomia non significa mai che il capolavoro pittorico non faccia riferimento a una storia dell'arte o a una storia del suo autore, delle sue esperienze mentali-psichiche e culturali, che rappresentano il suo substrato empirico. E sulla natura empirica sia della formazione sia della ricezione dell'arte i due studiosi non possono che essere d'accordo.

Noi non capiamo il significato del percepire intuitivo se non sperimentandolo su di noi di fronte a un oggetto, a un'opera d'arte che ne metta in risalto le qualità espressive utilizzando un medium, una materia in cui la forma prende corpo. Ma proprio nel dare forma o nel cogliere la forma dell'oggetto, interviene il momento intellettuale, o più precisamente concettuale, che coinvolge il percetto. Quello che Arnheim chiama «concetto percettivo» e che vuole distinguere da quella che lui definisce «percezione intellettualizzata» in Gombrich.

L'empirismo di Arnheim risalta proprio nella formulazione del "concetto percettivo", che corrisponde alla teoria per cui il pensiero necessita di immagini per attuarsi e per questo è da intendersi sempre anche come attività percettiva. Si tratta di una "astrazione empirica", perché ha sempre e comunque una localizzazione sensibile. L'idea che il "dato" sia la prima articolazione concettuale della realtà da parte della nostra struttura conoscitiva è un pensiero coerente con l'epoca in cui Arnheim la concepiva [3].

Il pensiero percettivo è per Lucia Pizzo Russo un'efficace e brillante soluzione che espone il concetto a una differenziazione e personalizzazione che non compete affatto tradizionalmente al concetto. Ne risulta che la percezione è già di per sé astraente e che tutto il nostro sistema cognitivo è astrattivo. L'immagine è la forma che acquista questo particolare percorso percettivo e si potrebbe anche definire come "concetto rappresentativo", indicativo dell'unità e semplicità della forma raggiunta dal processo mentale (ivi, pp. 88-89). È qui che si stabilisce il rapporto di Arnheim con la Gestalt, un pensare attraverso i sensi, un "pensiero visivo" e qui ha origine il suo tentativo di leggere in modo tecnico-scientifico la nascita dell'opera. L'opera d'arte è quindi una «dichiarazione visiva» della realtà [4].

Vediamo che Lucia Pizzo Russo trova in Gombrich un valido supporto al tentativo da lei compiuto in *Genesi dell'immagine* di coniugare arte e psicologia, come si vede dall'esempio classico dell'immagine del manico di scopa come «sostituto reale» dell'oggetto mancante (ivi, p. 201 e ss.). La studiosa non accetta mai invece la tesi dell'immagine come illusione o apparenza, sia per la sua incidenza su tutto il discorso gestaltista sulla percezione, sia perché critica il soggettivismo rappresentativo «alla Schopenhauer» implicito in questa tesi [5]. L'immagine secondo Pizzo Russo non è illusoria perché i sensi insieme percepiscono e concepiscono l'immagine. E anche sulla famosa teoria dell'"occhio innocente" la studiosa è d'accordo con la critica che muove Arnheim: può darsi l'occhio innocente perché il sapere non cambia la struttura della nostra percezione.

Tornando alla *Conversazione,* di fronte all'obiezione che nel suo pensiero dell'opera d'arte sia stato trascurato l'aspetto semantico, Arnheim ribadisce la sua avversione all'importanza che è stata data nel Novecento al linguaggio, dunque all'espressione parlata e non strettamente formale-visiva della cosa. «L'esperienza visiva è primaria rispetto al linguaggio», così si ripristina un equilibrio perduto nei confronti dell'elemento percettivo umano.

Qui si innesta il breve e pungente dialogo su Gombrich, in cui Pizzo Russo tende a mettere assieme la risoluzione dei problemi artistici e percettivi di Gombrich e di Arnheim, mentre quest'ultimo contesta un aspetto importante ma forse non il più rilevante della sua distinzione da Gombrich, quello relativo alla differenza tra arte illusionistica e arte

concettuale. Una affermazione saliente dell'analisi più precisamente psicologica fatta da Gombrich sulla storia dell'arte consiste infatti nella distinzione tra arte dell'illusione, affidata a espedienti tecnici sapienti di prospettiva, chiaroscuro, disposizione dei volumi e delle luci, rappresentata dall'arte classica greca fino all'impressionismo. E dall'altra parte l'arte più vicina al linguaggio dell'intelletto, come l'egizia, o quella delle icone bizantine. Alla mente di Lucia Pizzo Russo questa distinzione doveva ricordare quella tra segno e immagine di Cesare Brandi, che aveva segnato i suoi studi universitari e che torna nei suoi scritti.

Questa distinzione non è riconosciuta da Arnheim, che, come sappiamo, vede già nell'atto percettivo e nella sua complessa struttura l'intervento formalizzante dell'intelletto, senza il quale non si darebbe neppure la percezione, ma il variopinto e caotico mondo di impressioni non strutturate. Niente differenza quindi tra arte illusionistica e arte concettuale, ma solo arte che esprime in un medium materiale la visione e quindi l'atto psicologico formativo al contatto con il dato della realtà.

La critica di Arnheim a Gombrich scende subito su di un terreno particolare di appartenenza a una scuola, quella dell'Istituto Warburg di Amburgo e poi di Londra. Ma la sua critica insiste sull'aspetto di non accettazione dell'ontologia di quella scuola: «il mondo in se stesso non ha forma» – per i warburghiani – non è organizzato né organizzabile se non attraverso strutture storiche, «sedimentazioni di convenzioni accumulate durante la storia, e tramandate»: parole davvero pesanti e negative di un'intera concezione, che viene qui presentata in modo un po' troppo affrettato.

Tuttavia questa uscita di Arnheim, che intende colpire un metodo nelle sue origini ma anche nella sua validità globale come studio e percezione della storia dell'arte, può essere rivelativa, da un lato di una personale ostilità all'approfondimento storico-filosofico e letterario dell'opera d'arte, che ci allontana dalla ricezione "immediata" dell'opera, o meglio dalla sua percezione intellettuale di sistema di forme, immagine strutturata che rivela una appartenenza all'autentico mondo del darsi di forme nell'oggetto sensibile. Ma da un altro punto di vista un po' più smaliziato può rivelare un'ostilità pregiudiziale al complesso mondo di conoscenze, tra cui non ultime quelle legate al modo del conoscere e alla psicologia, che si dispiega nell'esperienza degli storici dell'arte di ambito warburghiano. Un ambito di cui Gombrich si pregiava giustamente di far parte e dal quale insieme ambiva distinguersi per cercare e insegnare ulteriori fondamenti di indagine sull'arte.

Arnheim ha distinto l'appartenenza a scuole di pensiero e di indagine anche per far leva sulla maggiore interazione della sua psicologia dell'arte con la scienza della percezione, della biologia e della struttura cerebrale, rispetto alle cosiddette scienze dello spirito. E di fronte a questa pericolosa deriva Pizzo Russo chiude il discorso, distinguendo tra uno psicologo scienziato e uno storico che nasce da scuole storico-

artistiche e frequenta la psicologia come contributo e non come base per le sue idee. Così Arnheim può ribadire la sua incompatibilità con le teorie di Gombrich, ma anche auspicare un confronto diretto, che certo avrebbe voluto e in cui sarebbero emerse le affinità e un terreno comune di indagine.

Ora non ci interessa tanto l'incompatibilità dichiarata e non del tutto provata tra Arnheim e Gombrich, ma la sottile chiusura dell'argomento scottante da parte di Lucia Pizzo Russo: ci sono origini intellettuali diverse e riferimenti ad ambiti diversi, la storia dell'arte da un lato e la psicologia dall'altro, ma più ancora la differenza di appartenenza a scuole psicologiche: a quella psicoanalitica freudiana letterariamente affrontata in Gombrich, e quella più radicata nella scienza e nelle sue pratiche dalla Gestalt in Arnheim.

Ma perché Arnheim è così contrario all'iconologia? Forse perché questa disciplina, molto importante per la storia dell'arte nel Novecento, nei suoi diversi risvolti, fino ad oggi, rende concettuale l'opera d'arte figurativa costruendole intorno un mondo di significati (che Arnheim riconduce come sappiamo a una priorità del linguaggio) e pretende di dare spessore concettuale e letterario all'immagine visiva. Questa critica macroscopica è molto comune nel Novecento contro Warburg, Panofsky, Edgar Wind, fino a quando si è placata nei recenti esponenti dell'estetica analitica, molto debitori a Cassirer e Gombrich, e della storia dell'arte imperniata sul contesto storico-culturale e simbolico.

Perché cercare motivazioni contestuali storiche in situazioni percettive rivolte a un oggetto artistico come forma compiuta di espressione di valori che investono un oggetto dato? Detto così sembra ovvio che l'opera d'arte abbia un rapporto intimo di configurazione oggettiva con il dato di esperienza.

Tuttavia l'iconologia come lettura storico-concettuale dell'immagine artistica – ma anche in generale di tutti gli oggetti che sollecitano la necessità di trasferire un'espressione vera al dato – ha una sua peculiarità di indagine e di pensiero che non può essere risolta sul piano del risultato cognitivo.

Un altro esempio di divergenza tra Arnheim e Gombrich, cioè il giudizio sull'arte contemporanea, la loro posizione può fare riflettere. La considerazione della percezione come organismo stabile nel congiungersi di percezione empirica ed elaborazione intellettuale (ma quale appercezione sensibile non è permeata di intelletto, come si vede dall'idea dei sensi nell'empirismo inglese?), non è un fattore di divisione tra i due maestri. Piuttosto la loro differenza di fondo è nel fatto che Arnheim consideri la percezione uno «scheletro strutturale» e quindi per lui sia indifferente che l'arte sia naturalistica o concettuale, in quanto comunque la forma, il colore, le superfici risultano artisticamente espressive. Invece Gombrich usa addirittura più volte nei suoi saggi il

termine «regressione», affrontando il problema dell'arte dopo Cézanne. Se Picasso nella sua ispirazione primitivistica si rivela regressivo, questo ci ricorda quel che Cesare Brandi chiama nell'arte del Novecento il sintomo di una «crisi della civiltà» e quel che Freud definisce «disagio della civiltà». Siamo infatti molto vicini a quel ritornare dell'immagine verso il segno o schema, allontanandosi dalla forma pura e "reale", una regressione che Brandi verifica in episodi speciali della storia dell'arte. E siamo anche prossimi alla definizione del disegno infantile come non artistico, cui si contrappone la visione di Arnheim. Ma è nello stile di Gombrich riportare anche il suo giudizio di una regressione trovata nell'arte primitivista e astratta a giudizi simili molte volte riscontrati nella storia della critica d'arte del passato.

Dovremmo pensare che Lucia Pizzo Russo sia stata attratta dalle diverse visioni della storia dell'arte – e da una «stralettura di filosofi» – che la portavano a valutare con attenzione critica il punto di vista di Gombrich.

Cosa significa "regressivo" dal punto di vista di una civiltà, ma soprattutto dal punto di vista della formatività che si realizza nell'opera d'arte? Quale giudizio viene espresso in questo caso particolare a partire dall'opera verso l'intera portata della situazione civile, politico-sociale e della cultura di un intero periodo storico? In verità Gombrich non cessa di ripetere che la forma, anche se si annientassero le immagini dell'arte classica, resterebbe in noi impressa come una traccia inestinguibile.

Un altro punto rilevante di contrasto fra Gombrich e Arnheim è quello che riguarda il concetto di stile e quello di significato. Queste idee secondo Arnheim privilegiano l'aspetto linguistico dell'opera rispetto a quello che lui percettivamente ritiene più rilevante, quello visivo. Se leggiamo l'intervista di Calì e Andina a Lucia Pizzo Russo del 2011 [6], si vede quanto la Pizzo Russo sia persuasa della concretezza della riflessione gestaltista sull'esperienza e della novità che Arnheim introduce in questo pensiero. Ne nascono una "percezione forte" e un "pensiero produttivo", che lavorano insieme e senza allontanarsi tra loro alla costituzione della forma, o immagine, o rappresentazione sia fisica che concettuale.

Di particolare interesse in questo semplice racconto, così trasparente e schietto, di un'esperienza intellettuale, è la sensazione di spaesamento nel passaggio dall'articolazione teorica di Piaget a quella di Arnheim. La prima impressione è di aver frainteso o di non aver capito a fondo gli scritti di Arnheim, essendosi formata su Piaget e non avendo seguito gli studi della complessità dell'oggetto e della mente dello psicologo svizzero. Appare qui in tutta la sua evidenza la difficoltà della *Gestaltpsychologie* come "teoria difficile".

Pizzo Russo dice qui di aver subito il fascino di Gombrich, dovuto in gran parte alla sua grande abilità di storico dell'arte e di espositore

letterario della materia, dall'altra, e forse più importante, alla sua propensione di storico per la psicologia e gli approfondimenti che essa richiede. Rievocando il disaccordo nato durante la conversazione con Arnheim, a proposito di Gombrich e della sua tesi che l'arte sia tutta concettuale (Arnheim ribatté che questo non è vero, essendo per Gombrich l'arte naturalistica non concettuale), Pizzo Russo si rende conto, dopo anni di riflessione sui fondamenti della teoria, che per lei quel dissenso di Arnheim fu poco comprensibile e da lei troppo velocemente spiegato attraverso le differenze di formazione intellettuale dei due studiosi.

Penso che ciò significasse che la differenza si istituiva tra la "concettualità dell'arte", nel senso di un'elaborazione anche storica della forma artistica di ogni pittore, e il "concetto percettivo" di Arnheim, da intendersi nel senso di una percezione complessa e articolata in più fasi organiche e che non è mai del tutto soggetta all'intelletto ma che si mostra nel suo corso di formazione attiva concettualmente.

Si potrebbe dire che questo sarebbe un passo oltre il kantiano "libero gioco" tra immaginazione e intelletto, sia perché nel giudizio di gusto interviene con certezza assoluta la percezione empirica, sia perché nella forma artistica interviene originariamente la natura in sé, il noumeno.

E mentre l'interesse centrale per Gombrich era riposto nella storia dell'arte e nella causa del mutamento nella storia degli stili (con quanto di ambiguo l'attitudine alla storicità dei concetti porta con sé), per Arnheim l'oggetto di interesse era la psicologia, non quella che si "applica" all'arte – come ben comprende la studiosa – ma che nell'arte cerca e magari trova conferma ulteriore ai propri esperimenti di teoria e prassi sulla base reale della percezione cognitiva.

La strada per una psicologia dell'arte indicata da Pizzo Russo è quella della importanza data alla percezione e alla rappresentazione esperita senza che vi sia confusione di termini di riferimento, e contro «l'ipertrofia del soggetto» verso una «psicologia dei percetti e dei valori oggettivi».

In ciò consiste lo «svanire della psicologia dell'arte» auspicato da Lucia assieme a Paolo Bozzi, al fine di reinterpretare la tradizione classica della Gestalt, per la quale l'ambito dell'arte è un oggetto come tutti gli altri, oppure è ciò che può perfezionare la nostra concezione dell'oggetto e della sua forma nell'esperienza "normale".

Lucia Pizzo Russo ha colto bene, nelle sue riflessioni su difficoltà contraddizioni e ostacoli della teoria già nel 1997 [7], come Arnheim abbia sviluppato una teoria dei processi cognitivi fedele alla Gestalt, ma con aspetti importanti di novità nel sottolineare le qualità formali nella percezione e nell'elaborazione della teoria dei concetti percettivi come organismi su cui insistono sia l'emotività sia la conoscenza, senza che vi siano processi distinti e quindi sovrapponibili.

Anche qui il confronto con Gombrich, se privilegia la ricerca di base sui processi cognitivi da parte dello psicologo, e affronta il problema cui si è accennato delle teorie contrapposte di Piaget e Arnheim, alternative nei confronti dell'immagine, riconduce al rapporto col dato inteso come prima articolazione percettivo-concettuale della realtà. L'arte offre quindi agli studi di psicologia della percezione di Arnheim la possibilità di un ampliamento verso la complessità (e quindi la completezza).

Sia lecito ora ipotizzare che Lucia Pizzo Russo non fosse persuasa del conflitto tra l'idea di Gombrich del "manico di scopa" come "sostituto" del cavallo a dondolo per il bambino, e l'oggettività dell'immagine come forma "autentica" della realtà in Arnheim, ma che piuttosto abbia visto in entrambi i pensatori la tensione verso una teoria dell'immagine che potesse essere in grado di superare sia il soggettivismo esasperato sia il concettualismo astratto.

Ciò che è interessante per noi infatti è l'idea di astrazione che emerge dall'esperienza di Arnheim, come di una necessità già in campo strettamente percettivo. L'ambito della cognizione esige da subito nell'atto percettivo un processo di astrazione, che elude – come del resto accade nella gnoseologia kantiana – la possibilità dell'immediatezza. È attraverso complesse mediazioni tra esterno e interno del nostro rapporto col mondo che si può arrivare a definire il processo conoscitivo.

In Gombrich Pizzo Russo coglieva non solo alcune affinità con Arnheim ma anche, e con grande curiosità, le differenze, e inoltre la vasta conoscenza della storia dell'arte e l'idea che l'oggetto artistico, diversamente da tutti gli altri oggetti che si presentano alla nostra rappresentazione, abbia la sua peculiarità nello stile e che gli stili rappresentino un'evoluzione nella storia di questa manifestazione umana e che siano frutto non solo della fantasia e dell'ingegno del singolo artista, ma della sua visione di tante altre opere d'arte con cui il suo genio è spinto a competere per superarle. Per questo Gombrich identifica lo stile con il significato, il che caratterizza la scelta iconologica in storia dell'arte, che continua a esercitare il suo fascino sulla cultura di oggi. Una grande idea, questa, per una studiosa dell'educazione estetica dell'umanità [8].

[1] L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolph Arnheim*, "Aesthetica Preprint", 2, 1983; rist. in Ead. (a cura di), *Rudolf Arnheim: Arte e Percezione visiva*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 14, Palermo, 2005, pp. 251-290.

[2] R. Arnheim, *Pensieri sull'educazione artistica*, a cura di Lucia Pizzo Russo, Palermo 1992, seconda edizione riveduta Palermo 2007.

[3] L. Pizzo Russo, *Genesi dell'immagine,* Palermo 1997, ora Milano 2015.

[4] R. Arnheim, *L'immagine e le parole*, a cura di L. Pizzo Russo e C. Calì, Milano 2007.

[5] L. Pizzo Russo, *Percezione e immagine* (2005); ora in Ead., *Psicologia delle Arti*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo, 2015.

[6] Ora in Appendice a *Psicologia delle Arti*, cit., p. 360 e ss.
[7] L. Pizzo Russo, *Genesi dell'immagine*, cit., p. 92.
[8] L. Pizzo Russo, "Da Schiller a Arnheim: educazione e arte", in *Rudolf Arnheim. Una visione dell'arte*, a cura di Gabriella Bartoli e Stefano Mastrandrea, Roma 2006; ora in L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, cit.

In caro ricordo della professoressa Lucia Pizzo Russo

di Carlo Maria Fossaluzza

Correva l'anno 2010 e, al secondo anno di Corso di Laurea Magistrale in Scienze Filosofiche a Padova, mi preparavo a partire per un semestre di studio in Germania, ad Halle am der Saale, con il Progetto Erasmus. All'epoca stavo iniziando la ricerca e l'analisi dei materiali necessari alla stesura della mia tesi di laurea, che, su vivace sollecitazione del mio relatore, il professore Giangiorgio Pasqualotto, avrebbe dovuto avere come oggetto il pensiero di Hermann von Keyserling, filosofo e naturalista estone-tedesco, interessato alle filosofie orientali. Spesi molto tempo a dimostrare al mio relatore l'impossibilità, per vari motivi, non ultimo il fatto che la bibliografia specifica fosse di fatto inesistente, a portare avanti tal tipo di ricerca, ma alla fine riuscii a convincerlo. Lui mi lasciò con la frase, concisa e lapidaria quasi come un haiku giapponese, e chi conosce Pasqualotto può ben immaginare a cosa mi riferisco: «Arnheim è una personalità interessante», indicazione curiosa in quanto completamente estranea agli interessi di studio che da anni impegnano il professore e impegnavano me da almeno tre anni. Non conoscevo ancora nulla di Arnheim, e mi affrettai ad andare in biblioteca di Dipartimento alla ricerca di qualcosa che potesse iniziarmi all'autore.

Il primo volume che mi capitò fra le mani, nonché uno dei pochi disponibili in biblioteca, fu *L'immagine e le parole*, una raccolta di brani scelti per introdurre il pensiero di Arnheim ai neofiti. Il libro migliore che potessi trovare in quel momento. Il volume, curato dalla professoressa Lucia Pizzo Russo e dal dottor Carmelo Calì, con un'introduzione scritta dalla professoressa stessa, fu il mio primo incontro con la sua penna e il suo pensiero. Quell'introduzione, intitolata *Rudolf Arnheim e la logica dell'immagine*, mi colpì immediatamente per alcuni aspetti che ho potuto poi riscontrare essere il sigillo di tutta la produzione intellettuale della professoressa, vale a dire la massima attenzione al dettaglio, l'accuratissima revisione dei testi, lo stile asciutto ma coinvolgente e piacevole, l'estremo rigore scientifico. Mi venne naturale scriverle una mail, chiedendo consigli bibliografici e indicazioni generali sull'impostazione della mia ricerca. Ricordo benissimo la sua risposta, nella quale si dichiarava lieta che qualcuno si appassionasse ad Arnheim, e mi indicava alcune letture. Ancor più significativamente, in quella mail mi suggeriva di rivolgermi a un esperto di primissimo rilievo nel panorama scientifico, docente a Padova nel Dipartimento di

Psicologia, vale a dire il professore Alberto Argenton, anch'egli recentemente e prematuramente scomparso in questo *annus horribilis*, tra il settembre 2014 e il maggio 2015, per la disciplina Psicologia delle Arti.

Seguii il suo consiglio e trovai in Argenton massima disponibilità, completando con lui il mio lavoro di tesi, mentre andavo intessendo un rapporto di enorme stima e amicizia sincera che durò fino alla fine della sua vita, pochi mesi dopo il pensionamento e la pubblicazione di un volume in suo onore che ho avuto il privilegio di curare con il professore Ian Verstegen. Studiare Arnheim mi segnò profondamente, portandomi, dopo la laurea, alla ferma determinazione di continuare ad approfondire il suo pensiero, e volevo farlo nell'unico Dottorato in cui avrei potuto trovare un esperto capace e preparato sull'Autore e sulla materia. Tentai così, con successo, di entrare nel Corso di Dottorato di Ricerca in "Estetica e Teoria delle Arti", qui a Palermo, coordinato dal professor Luigi Russo. Il mio desiderio era lavorare con la professoressa Pizzo Russo, con la quale avrei sicuramente potuto trarre il massimo da tre anni di ricerca specifica su un tema a lei caro e del quale era, assieme al professore Argenton, una dei pochi specialisti, e non solamente in Italia.

Dalla lettura e dallo studio dei suoi lavori pubblicati avevo ben compreso e apprezzato le doti di studioso e ricercatore, ma quello che dalle pagine di un libro non avevo potuto intuire, e che invece l'esperienza qui a Palermo mi diede modo di capire, furono le qualità della professoressa come persona, la sua grande delicatezza, la sua sottile e intelligente ironia, la dolcezza del suo sguardo e il suo sorriso con cui mi consolava dopo avermi tirato le orecchie, come spesso accedeva, per qualche carenza o superficialità nel mio lavoro di tesi. Purtroppo il momento particolare che la Scuola di Dottorato si trovava ad affrontare, così come il sopraggiungere del pensionamento della professoressa, prima, e della malattia poi, limitarono nell'arco di poco tempo il nostro rapporto a uno scambio prevalentemente epistolare, in cui i temi legati alla mia ricerca andavano man mano scivolando in secondo piano, fino a un livello da lei stessa definito «più di amicizia che insegnante-studente»; così voglio ricordarla, con reverenza, come un'amica.

Un rapporto di amicizia ebbe con lei anche Ian Verstegen, che ho citato prima, Vice Direttore Associato del dipartimento di Visual Studies dell'Università di Pennsylvania, che conobbe la professoressa (oltre che Arnheim personalmente) nei primi anni '80 e che oggi mi prega di portare in questa sede il suo saluto e il suo affettuoso ricordo.

Con l'occasione sono lieto di annunciare qui, in mezzo a tanti studiosi amici della professoressa, che il professor Verstegen ed io stiamo portando avanti il lavoro di traduzione in lingua inglese di un suo volumetto, di massima attualità ed importanza all'interno del dibattito contemporaneo sull'argomento, anche fuori dai confini nazionali; mi riferisco a *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*.

Psicologia, psicologia dell'arte e fenomenologia

di Elio Franzini

Il rapporto tra la fenomenologia e la tradizione psicologica non è sempre facile. E, senza dubbio, non è lineare, anche perché la psicologia ha attraversato, negli ultimi duecento anni, rivolgimenti, semantici e metodologici, che rendono persino difficile una sua definizione generale.

È in ogni caso noto che, pur attribuendo a tale espressione un significato molto esteso, e peraltro mutevole, Husserl parla dello "psicologismo" come dell'avversario da sconfiggere. Persino quando vuole criticare alcune sue opere dei primi anni, e in primo luogo le *Ricerche logiche*, non esita ad affermare che in esse vi è ancora un "residuo psicologico". Salvo poi, peraltro, concludere la sua vicenda filosofica recuperando nella *Crisi delle scienze europee* – anche se in una direzione trascendentale – proprio la psicologia, con un percorso che, a rigore, ripercorre tutte le tappe della tradizione psicologica "classica", criticando la psicologia empirica, avendo sospetto per la psicologia razionale per volgersi infine a una dimensione conoscitiva che ha nel trascendentale il suo presupposto.

È infatti evidente che quel che Husserl rigetta è proprio l'approccio "sperimentale" di una certa tradizione psicologica (peraltro a lui contemporanea), alla quale tuttavia contrappone un'altra "forma" di psicologia, con una svolta che Lucia Pizzo Russo non poteva apprezzare. Anche chi, come Merleau-Ponty, sembra avere, rispetto a Husserl, un atteggiamento meno dogmatico, finisce per porsi su un piano di ambiguità che rasenta l'ostilità. A prima vista, infatti, il punto di partenza di Merleau-Ponty è una "psicologia della percezione", nella convinzione che una volta dato il mondo oggettivo, «esso affida agli organi di senso messaggi che devono essere portati, poi decifrati, in modo da riprodurre il testo originale» [1]. E, in questa linea, si trovano affermazioni che Arnheim e Lucia Pizzo Russo non avrebbero rigettato: «il funzionamento normale deve essere inteso come un processo di integrazione in cui il testo del mondo esterno non è ricopiato, bensì costituito» [2]. La psicologia assume così una centralità essenziale nella determinazione della *Gestalt* percettiva, proprio a partire dagli studi di Wertheimer. È attraverso questi studi che Merleau-Ponty può affermare che «percepire non è esperire una moltitudine di impressioni

che condurrebbero con sé ricordi capaci di completarle, bensì veder scaturire da una costellazione di dati un senso immanente, senza il quale nessun appello ai ricordi è possibile» [3]. Merleau-Ponty attribuisce alla psicologia della *Gestalt* il merito di avere compreso, e descritto, le tensioni che attraversano il rapporto tra percezione e coscienza: ne ha intuito le linee di forza, quelle che «attraversano il campo visivo e il sistema corpo proprio-mondo e che l'animano di una vita sorda e magica imponendo qua e là torsioni, contrazioni e gonfiamenti» [4].

È d'altra parte chiaro che Merleau-Ponty, pur prendendo avvio da studi non lontani dalla tradizione della psicologia gestaltica, se ne distacca in modo molto chiaro, ponendosi nella scia di Husserl. Manca infatti a tale psicologia, osserva, «un rinnovamento delle categorie», per ottenere il quale è necessario cambiare piano: «se si vogliono tradurre esattamente i fenomeni è necessaria tutta una riforma dell'intelletto» e per realizzarla «si deve rimettere in questione il pensiero oggettivo della logica e della filosofia classiche, sospendere le categorie del mondo, mettere in dubbio, nel senso cartesiano, le pretese evidenze del realismo e procedere a un'autentica riduzione fenomenologica» [5].

Più esplicito di così non avrebbe potuto essere, affermando che i "temi" di una psicologia gestaltica della percezione sono, come in ogni psicologia, ancora prigionieri delle "evidenze" della scienza e del mondo, potendo scegliere unicamente tra la ragione e la causa: «nelle sue mani, ogni critica all'intellettualismo mette capo a una restaurazione del realismo e del pensiero causale» [6]. Ragion per cui bisogna spostarsi sul concetto fenomenologico di "motivazione" per "tornare ai fenomeni" con un atteggiamento nuovo, dove il "sentire" sia un campo rinnovato, che recupera le sue radici precategoriali.

In sintesi, dunque, il grande merito della psicologia della Gestalt (e si noti che i riferimenti bibliografici di Merleau-Ponty sono Wertheimer e Kohler, cioè coloro con i quali Arnheim si formò a Berlino) è di avere spezzato ogni psicologismo introspettivo, dal momento che, in questo atteggiamento, il senso del percepito non risulta da un incontro fortuito delle nostre sensazioni, bensì deriva da una strutturazione dei valori spaziali e qualitativi assumendo un'irriducibile configurazione. Tuttavia,«se la *Gestalt* può essere espressa con una legge interna, questa legge non deve venir considerata come un modello secondo il quale si realizzerebbero i fenomeni di struttura», dal momento che «la loro apparizione non è il dispiegarsi all'esterno di una ragione preesistente» [7]. La psicologia indica un territorio, che deve però essere portato all'interno di un "campo trascendentale": si doveva, dunque, ed è questa la funzione del gestaltismo, "frequentare" il campo fenomenico e «fare conoscenza con il soggetto dei fenomeni mediante descrizioni psicologiche» [8]. Ma, per entrare nel cuore dei problemi costitutivi, bisogna con evidenza "cambiare atteggiamento".

Qui il ritorno a Husserl è del tutto esplicito, e "giocato" proprio

per differenziarsi dall'atteggiamento "sperimentale" della psicologia della *Gestalt*. I fatti, sostiene Merleau-Ponty seguendo Husserl, non si affermano da sé, ma sono portati alla luce, con il loro senso e con le loro strutture, nel quadro di un processo, di un percorso, di una genesi, di operazioni soggettive che ne colgano le varie prospettive, prospettive che vengono alla luce solo se, corrispettivamente, mutano anche i punti di vista. Ridurre la logica, la teoria della conoscenza, l'estetica, l'etica, la psicologia stessa al solo punto di vista sperimentale significa non comprendere la complessità sia della natura sia del nostro rapporto con essa – quel rapporto che si può chiamare "esperienza", che si realizza in vari "atteggiamenti", che nei vari modi di guardare il mondo illustrano il lavoro della nostra vita conoscitiva: ogni tipo di oggetto che deve diventare oggetto di un discorso razionale, di una conoscenza scientifica, è il correlato di un atto conoscitivo, di un atto della nostra coscienza, divenendo un suo stesso "dato". La coscienza deve, a sua volta, essere indagata e descrittivamente chiarificata, non intesa come un fatto di natura, immutabile e "materiale".

Una concezione solo fattualistica, o tecnica, della coscienza finisce dunque per tornare in quel gran calderone che, come si è già osservato, Husserl chiama con il nome di «psicologismo»: qui la psicologia vuole essere soltanto la scienza dei "fenomeni psichici" e non della complessità delle operazioni che si svolgono nel nostro variegato rapporto con le cose. La psicologia non sempre ha considerato che cosa risieda nel 'senso' dell'esperienza psicologica e quali 'esigenze' l'essere, nel senso dell'essere psichico, ponga *da sé* al metodo. Seguire il modello delle scienze naturali nella psicologia significa reificare la coscienza, escludendone la qualità processuale.

Un'esperienza solo naturalistica (punto di vista ritornante, quasi luogo comune delle molteplici accezioni fenomenologiche) non può rivelare che cosa sia l'essere psichico, il soggetto conoscitivo, che deve essere inteso come "vissuto", come *Erlebnis*, con le sue specificità, come parte di un flusso, come fenomeno immanente alla vita della coscienza, che è poi la vita dell'esperienza stessa, la cui analisi permette di afferrare il senso qualitativo della trascendenza delle cose. La conclusione è semplice: la filosofia deve essere "ritematizzata" come psicologia, ma non psicologia empirica e naturalistica, bensì come psicologia trascendentale, cioè come ricerca delle condizioni di possibilità che muovono la coscienza al disvelamento delle qualità d'essere delle varie regioni delle cose. La vita è "esperienza vissuta", descrizione di questo flusso che mira al senso complesso e stratificato del mondo. Tale descrizione è "critica della ragione", cioè analisi del suo movimento, della sua "crisi", della sua sempre rinnovata capacità di "giudicare", di cogliere le "essenze" delle cose, le qualità che appartengono alle cose stesse e che rendono la cosa tale, così come essa appare ai molteplici punti di vista dei soggetti.

Allo stesso modo, per far comprendere che una psicologia dei fatti "culturali" (come potrebbe essere l'opera d'arte) non muta l'orizzonte della critica, la tradizione fenomenologica osserva che non è sufficiente il culto della storia, dei suoi fatti e dei suoi "tipi", per una fondazione generale del senso. Così come Hume riteneva la coscienza un flusso di sensazioni prive di connessione con le cose, così la scepsi storicistica attribuisce al relativo un significato assoluto, ritenendo che la filosofia sia riducibile a una sequela, in ultima analisi ugualmente fattualistica, di "visioni del mondo". Senza dubbio, afferma Husserl, noi «soffriamo della più radicale necessità di *vivere*, una necessità che non si arresta in nessun punto della nostra vita» [9]. Naturalisti e storicisti tendono tuttavia specularmente a travisare questo "compito" infinito trasformando le idee in meri fatti, facendo sì che la vita stessa sia un miscuglio di fattualità prive di idealità. Idealità che invece vanno progressivamente recuperate, guardando certo alla natura e alla storia, ma senza perdere *l'intenzione* che anima queste realtà e i significati in esse racchiuse. Non si diventerà filosofi, né si comprenderà la vita, grazie alle filosofie, alla storia delle idee: «non dalle filosofie, ma dalle cose e dai problemi deve provenire l'impulso alla ricerca» [10]. La filosofia, nelle sue motivazioni originarie, che hanno attraversato (e fondato) la storia, deve analizzare e descrivere non se stessa o i suoi metodi, ma il divenire vitale dell'esperienza, il senso e le intenzioni che la animano. Perdere questa "intenzione" significa cedere ai "fatti" e a una loro supposta "autonomia", privando la psicologia, cioè l'operatività conoscitiva dei soggetti, della loro capacità critica.

Per cui, anche le prime esperienze dell'estetica fenomenologica, quelle che sorgono a Monaco nei primi anni del Novecento a seguito del "distacco" da Lipps di alcuni autori che si appassionano ai primi lavori di Husserl, non perdono questo atteggiamento critico nei confronti della tradizione psicologica, pur avendo come oggetto di ricerca la "storicità" culturale dell'opera artistica. Anche in questo caso, come in Merleau-Ponbty trent'anni più tardi, si comprende con chiarezza che la funzione specifica, e forse esclusiva, della psicologia è quella di indicare gli "oggetti tematici". Per esempio, nel 1926, Max Dessoir sosteneva che l'estetica deve la sua fondazione a un nuovo modo di considerare la psicologia, che, seguendo il pensiero di Dilthey, pone il proprio oggetto non come coscienza separata dagli elementi, bensì in quanto «anima come complesso funzionale». Non si può dunque negare che, se non Dilthey, almeno Wundt costituisce un riferimento importante per la prima fenomenologia: Wundt che va in una direzione dove si vuole separare una «psicologia metafisica», che presta scarsa attenzione all'indagine empirica, e mira a determinare concettualmente solo «l'essenza dell'anima», da una «psicologia empirica», che nelle sue varie indagini procede, come scrive nel 1896 (*Grundrisse der Psychologie*), secondo metodi sperimentali capaci di produrre un'analisi esatta

dei processi psichici, che sia simile a quella esercitata dalle scienze naturali esplicative nei confronti dei fenomeni naturali.

Ancora una volta, allora, la psicologia, una psicologia attenta alla "forma" e alla sua esperienza complessa, "aiuta" la fenomenologia perché, anche opponendosi alla vaga *Einfuhlung* di Lipps e Volkelt, non offre alla teoria dell'arte un insieme di teorie già formate da applicare in modo estrinseco ai fenomeni particolari dell'artistico e dell'estetico, bensì una serie di proposte e problematiche – anche contrapposte – che si concretano nel confronto con tali fenomeni, di cui assumono le specificità solo nel momento in cui ne incontrano le intrinseche caratteristiche.

In estrema sintesi, i fenomeni artistici devono essere "utilizzati" per dimostrare come la psicologia non debba costruire i suoi modelli di conoscenza sulla base di quelli delle scienze naturali, cogliendo invece la specificità antropologica e spirituale dei propri oggetti. Il presupposto fondamentale, la vera "competenza", è dunque la necessità di superare il dogmatismo di una psicologia solo empirica: in costante dialogo con Wundt, Natorp, Avenarius, lo stesso Husserl, il problema è quello di collocare la psicologia al centro o alla base di ogni problema di fondazione filosofica delle scienze. Si tratta, dunque, di "risemantizzare" il vissuto. Alcune tradizioni della psicologia aiutano a farlo, come, per esempio, Dilthey, che nel 1894 afferma che l'apprensione degli strati psichici sorge dal vissuto e resta legata a esso poiché nel vissuto cooperano i processi dell'intero animo. La psicologia svolge così una funzione "esplicativa" e non fondativa. Di conseguenza è ritenuta una propedeutica a un sapere "intenzionale". L'attenzione per la "forma", per un *Wesen* non sottratto alle dimensioni dell'esperire, rendono la psicologia dell'arte un terreno non specifico, bensì, come ha sottolineato più volte Lucia Pizzo Russo, un campo quasi privilegiato della psicologia in generale, dal momento che, come sostiene Arnheim, le modalità percettive della vista, dell'udito, del tatto e della cinestesia, le forze motivazionali, i processi della memoria e del ragionamento, interessano il campo di studio della psicologia quanto il territorio delle arti.

L'arte è un modo per analizzare l'esperienza sensoriale, tutto ciò che in essa è implicato: «l'impatto diretto e la comprensibilità dell'esperienza sensoriale sono tanto più importanti che non ci dobbiamo lasciar distrarre da variazioni secondarie» [11]. Con l'avvertenza essenziale che l'operare dei sensi viene considerato mediante impatto diretto, ma non è preso in considerazione come operare autonomo. Arnheim aggiunge infatti, con parole che Merleau-Ponty avrebbe sottoscritto, che si deve tentare di arrivare a una comprensione dell'esperienza sensoriale: procede da psicologo, da studioso della mente e dell'esperienza che i sensi forniscono. Sensi che sono, per certi versi, come vengono definiti, testimoni della verità.

Si può allora tentare una prima conclusione. Sul piano tematico la psicologia della forma e alcuni orizzonti "percettologici" della tradizione fenomenologica affrontano il medesimo "campo". La differenza, come osserva implicitamente Merleau-Ponty, non è neppure, a rigore, "metodologica", bensì si riferisce alla "estensione" di tale campo tematico. Non va infatti dimenticato che le "basi" sia di Husserl sia di Merleau-Ponty sono "psicologiche", da Brentano sino, appunto, alla psicologia della *Gestalt*. Queste dimensioni psicologiche sono in grado di enucleare quei concetti rappresentativi che esigono la capacità di tradurre le idee, le sensazioni, i quadri sinottici offerti dai sensi e dalla mente nella forma in generale, ben esemplificata dal *medium* artistico. D'altra parte, e ne è prova Husserl sin dal 1911, quando critica Dilthey, la fenomenologia "rimprovera" a tali dimensioni psicologiche di non avere colto il senso "intenzionale" della psicologia, dunque la sua radicalità trascendentale. Husserl critica le psicologie – che divengono, come si è detto, "psicologismo" – nel momento in cui vogliono "spiegare" i fenomeni, non limitandosi a descriverli, descrivendo le loro stesse condizioni di possibilità.

Tuttavia, se si esce da questo orizzonte "intenzionale", e si riflette proprio sulle parole di Merleau-Ponty, il quadro muta nel momento in cui viene meno – prospettiva che invece era centrale negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso – l'esigenza metafisica e "fondazionale", ponendo invece al centro dell'indagine il rapporto, in senso lato "fenomenologico", tra concetto e percetto. Come insegna Lucia Pizzo Russo, le competenze di base della psicologia sono quelle che ci insegnano che i concetti di percezione e pensiero sono correlati, e il lavoro teorico o la revisione critica del loro reale funzionamento non può essere condotta considerando separatamente o l'una o l'altro [12]. L'arte, in questa direzione, serve a comprendere che il percetto non ha proprietà diverse dal concetto e il concetto consiste nell'afferrare strutture significanti. Se, per Arnheim, la percezione è fatta di concetti che sono percettivi (altrimenti la percezione sarebbe soltanto ricezione passiva e non una esplorazione attiva), tale concetto è afferramento di strutture significanti. In una direzione, come si può dedurre, non lontana dalle prospettive fenomenologiche. Si tratta, in definitiva, in entrambi i casi di ricercare l'essenza delle cose esperite senza entificarle, cogliendole come *nuclei di possibilità*, che superano il puro e semplice "porsi qui" della cosa rappresentata.

Si può allora comprendere – ed è questa la direzione in cui voglio leggere i lavori di Lucia Pizzo Russo – che si superano le istanze "trascendentali" o, meglio, se le si coglie in una direzione che esca dall'ossessione del fondamento, psicologia della forma e dimensione fenomenologica – anche sul piano della forma artistica – rivelano un fondamentale punto di incontro, dal quale è possibile ripartire. Infatti, per entrambi i punti di vista, non vi è discontinuità alcuna tra percezio-

ne e pensiero, dal momento che percepire significa giudicare. Si tratta comunque di "superare" Kant attraverso una filosofia dell'esperienza che colga il senso concreto delle "cose", nella loro dimensione intuitiva. È questa dimensione che, come suggerisce Arnheim, conduce verso il pensiero, all'interno del quale l'arte costituisce centrale processo psicologico.

Lucia Pizzo Russo afferma con chiarezza, nella stessa direzione contro la quale si muovevano Husserl e Merleau-Ponty, che l'universo percettivo non è riducibile alla dimensione fisiologica degli stimoli, dal momento che sempre di nuovo mostra – "fenomenologicamente" – il segno del costante operare del pensiero nell'esperienza. Per un fenomenologo, allo stesso modo, gli stati di cose che si esprimono nei giudizi di esperienza devono essere considerati come qualcosa prodotto nel pensiero: il pensiero ha a che fare con oggetti che sono "suoi".

L'esperienza ha dunque i "suoi" pensieri: vi è in essi, come direbbe Arnheim, una "pregnanza" che ricorda la costante creatività dell'esperienza stessa, che genera un orizzonte complesso di immagini possibili. Per un fenomenologo, per uno psicologo come Lucia Pizzo Russo, l'esperienza non può essere quella indicata in una pur ricca tradizione "empirista", che rischia di essere, per dirla con Husserl, la bancarotta di «ogni filosofia che intenda dare chiarimenti scientifici sul mondo mediante la scienza della natura o la metafisica» [13] , che finisce così per essere la bancarotta di *qualsiasi* conoscenza. Quel che dunque manca a tali punti di vista, empiristi o fisiologisti, è il concetto di *percezione*, che qualifica l'esperienza. Una percezione che non è "conoscenza del mondo esterno" (espressione che di per sé non significa proprio nulla, e che implica una strana dicotomia tra un occhio e un mondo, come se fossero realtà del tutto distinte), ma tentativo di cogliere le operazioni connesse *all'esperienza del percepire*, vederne l'essenza, che non è un dato immutabile da descrivere, bensì le strutture costanti che si rivelano nei suoi atti.

Esperienza è dunque, in prima istanza, e al di là dei molteplici giochi linguistici che intorno a essa possono instaurarsi, la percezione in quanto capacità «che ci pone alla presenza di oggetti, e proprio nei modi e nelle forme in cui essa si differenzia» [14]. Ma, in un accezione più ampia, è esperienza, sono esperienza, tutti quei "modi" che, "a loro modo", ci mettono alla presenza di oggetti. Per cui, per esempio, anche il ricordare è un'esperienza «di cui è possibile determinare i modi di operare» [15], come peraltro sono esperienza l'immaginare, il desiderare, gli stati emotivi e via dicendo. L'esperienza è «uno spazio aperto di problemi» [16]. Di conseguenza, l'esperienza che diciamo estetica (fermo restando che, nell'accezione sopra riportata, a rigore *tutte* le esperienze sono estetiche) è una modalità di questo spazio descrittivo che si apre, di cui si devono dispiegare le "funzioni intellettuali", nell'ovvia consapevolezza che l'intelletto non è un complesso di dispositivi predisposti

da proiettare sull'esperienza, ma ha le sue radici nell'esperienza stessa in quanto essa si auto-organizza nelle forme di correlazione necessaria tra i dati della sensibilità e la soggettività concreta che li riceve. Per cui alla via trascendentale-kantiana che procede *dal giudizio all'esperienza* si contrappone qui una via che procede *dall'esperienza al giudizio* – senza con ciò ricadere in forme di riduzionismo empirista.

In questa direzione, non si ha una definizione astratta o empirica delle rappresentazioni estetiche, ma esse si determinano in una "correlazione necessaria" che va indagata nelle sue specifiche modalità intenzionali. L'esperienza dell'arte è dunque un modo particolare di esperienza estetica, che determina una correlata esperienza giudicativa.

La correlazione che su questo piano Lucia Pizzo Russo, sulla scia di Arnheim, instaura tra "concetti visivi" e "concetti rappresentativi" va senza dubbio in una direzione diversa da quella della fenomenologia: ma le basi, e probabilmente le finalità, non appaiono distanti, dal momento che, in ogni caso, l'avversario è una forma di imbarazzante "cognitivismo ingenuo", che ha l'unica banale esigenza di "spiegare" i fenomeni, con quel medesimo atteggiamento "causalistico" che sia Husserl sia Merleau-Ponty rimproveravano a una sorta di fisiologia che si travestiva da psicologia e "scienza cognitiva". Un'opera non può essere "raccontata", non è un evento occasionale da narrare. Come osserva Lucia Pizzo Russo, dobbiamo invece farne un'esperienza diretta, dobbiamo percepirla, e percepirla attraverso i sensi [17].

Tale esperienza non è "astratta", bensì deve riferirsi a una "percezione specializzata": e tale percezione dimostra il senso di una "mediatezza" che è ben diversa da quella del pensiero discorsivo. Essa offre invece immagini, "rappresentazioni", che sono in grado di svelarne profondi significati formali: l'arte è un prodotto dell'attività cognitiva «volta alla comprensione, e non il luogo della creatività senza regole» [18]. La psicologia, dunque, come la fenomenologia, non vuole essere l'elogio (humeano) del senso comune, bensì un processo che mira alla sua distruzione o, meglio, "rielaborazione", che passa attraverso un "pensiero visivo".

Per questo, ricordando Calvino [19], Lucia Pizzo Russo ammonisce sempre a "salvare" il senso della visibilità: perché solo da qui è possibile sviluppare, seguendo Arnheim, una "logica dell'immagine", che mostri sino in fondo i pensieri che vivono nell'esperienza. In questo atteggiamento si coglie un'esigenza che, al di là delle ortodossie (o delle eterodossie), è difficile non definire "critica" e "fenomenologica": nella storia, infatti, la filosofia si è sedimentata come una disciplina *critica*, che sceglie cioè la strada del *giudizio*, ovvero di un pensiero che guarda le cose, le rappresenta criticamente e quindi le "giudica", cioè le inserisce in un sistema di conoscenze, attribuendo loro proprietà, contesto, dimensione, ecc. Una prospettiva critica è sempre in relazione con una teoria della conoscenza, determinando il campo tematico del pensiero.

Conoscere significa mettere in atto operazioni soggettive e intersoggettive in grado di comprendere e ordinare "immaginativamente" il mondo di cui abbiamo esperienza, così come si manifesta attraverso fenomeni. Non si tratta, allora, e qui aveva ben visto Merleau-Ponty, di ridurre l'esperienza al metodo, bensì di penetrare nel senso essenziale delle operazioni di esperienza, descrivendo la specificità delle operazioni di conoscenza, rispondendo alla domanda su come sia nata questa esigenza, che organizza il proprio sapere in un quadro che la tradizione ha chiamato "scienza". Le prime operazioni da chiarificare sono dunque quelle relative alla nostra esperienza, agli "atti pratici" con i quali entriamo in relazione con ciò che ci circonda. L'affermazione husserliana che la conoscenza scientifica è nata con l'agrimensura, cioè con la tecnica per misurare i campi, non è forse "autentica" sul piano storico, ma ha un fondamentale valore simbolico: la metafisica, cioè la scienza dei fondamenti, delle questione ultime e supreme, non sorge dal nulla, bensì dal costante contatto con l'attività concreta dell'esperienza, da esigenze pragmatiche e vitali, da una volontà di distinguere, misurare, valutare, di organizzare il proprio sapere nel quadro di nozioni condivise e riconosciute al di là dell'arbitrio individuale.

Le cose appaiono per aspetti progressivi, sono un senso stratificato che si svela attraverso atti d'esperienza, che mostrano la stratificazione del mondo del senso, in cui svelano le proprie qualità. Alcune rappresentazioni manifestano, per qualità intrinseche, la capacità di esibire, svelandone le possibilità, i processi conoscitivi dell'esperienza, i modi della loro interrogazione. Quelle "cose" che vengono chiamate opere d'arte hanno, per così dire, la funzione di uno svelamento: per i suoi spessori simbolici l'arte è un modello per descrivere ciò che appare nascosto e segreto, per portare a evidenza ciò che costituisce il mondo senza esaurirlo in singoli atti o descrizioni. L'arte non è, per Lucia Pizzo Russo, quella astratta generalità che tanto irrita (non senza ragioni) gli storici dell'arte, ma un insieme di forme dove la referenzialità rappresentazionale diviene un problema teorico in cui la critica della rappresentazione non è sciolta nella chiacchiera delle parole, bensì prende avvio da ciò che le cose sono, dalle rappresentazioni e dai loro stessi limiti, moltiplicando le possibilità dello sguardo. L'artista mette in campo l'essenza di un processo esperienziale svelando, come scrive anche Merleau-Ponty riferendosi a Cézanne, che egli «si sottopone ad ogni esperienza come se fosse il primo ad affrontarla» [20]. Il senso della sua opera, quindi, non può essere risolto semplicemente sul piano "pittorico" e rappresentazionale, esplicitando le influenze che pure vi sono state, ma cercando di penetrare nel possibile del suo lavoro, in quella apertura al dato naturalistico che ne vuole approfondire trame qualitative e potenzialità intrinseche.

"Ridurre" a un solo fattore, a un solo elemento, a un solo punto di vista, a un solo "pensiero", questa complessità di rapporto tra perce-

pire, immaginare e pensare significa dunque, come Lucia Pizzo Russo ha affermato nei suoi scritti degli ultimi anni, cogliere un pericolo che non è quello di un generico e "antico" "psicologismo", di cui ormai si è perduto il senso storico, bensì di un rinnovato "fisiologismo", che vuole solo spiegare, e non afferrare la complessità del senso, in primo luogo delle opere d'arte. Con ammirevole chiarezza, e parole davvero "fenomenologiche", Lucia Pizzo Russo osserva che «Il termine "psicologismo" – oggi non più epiteto negativo – è sorto proprio per stigmatizzare i ripetuti tentativi di ridurre prodotti culturali complessi alle leggi del funzionamento della mente. Nulla di nuovo, quindi, sotto il sole: lo si è fatto con la logica (le leggi del pensiero), lo si fa con l'arte». Ma quel che bisogna sostenere è che «allora come oggi», il pasticcio «è dovuto alla confusione tra processo e prodotto, e, specificamente alla fisiologia, tra fisico e fenomenico». E aggiunge che l'enorme rilievo che la stampa dà all'argomento «"arte e cervello" ne è la spia, manifestando che il "neurologismo" ha ormai effetti più dirompenti dello psicologismo, non foss'altro che per il credito incondizionato che siamo portati a dare alle scienze della natura, anche quando lo scienziato estende la portata significativa del dato scientifico oltre l'ambito di pertinenza circoscritto dall'apparato sperimentale» [21]. È questo, se ben si legge, il motivo portante della "critica" fenomenologica a quello "scientismo" che ha annullato il senso conoscitivo dell'esperienza del mondo e delle sue qualità.

Per cui, fedele al dettato di Arnheim, ma applicandone originalmente le indagini a un terreno nuovo, Lucia Pizzo Russo sostiene che il cervello visivo non genera nessuna immagine e all'artista stesso non basta la visione: «sebbene l'esperienza visiva sia una condizione necessaria, non vi è trasformazione diretta dell'esperienza in forma; vi è piuttosto una ricerca di qualche cosa che le equivalga». Questo equivalente dell'esperienza è dunque il "concetto rappresentativo" e «i concetti rappresentativi dipendono dal medium in funzione del quale esplorano la realtà» [22]. Arnheim, afferma Lucia Pizzo Russo, precisa che «nel disegno e nella pittura, le immagini non sono prese semplicemente da ciò che si osserva in natura ma hanno la loro origine sulla superficie piatta del foglio, della tela o del muro. La superficie impone dei vincoli che derivano dalle sue specifiche proprietà percettive: essa impone alcuni procedimenti e ne scoraggia altri. Quando queste idiosincrasie del medium vengono ignorate e il loro effetto viene attribuito a ciò che può essere osservato in natura, si producono dei fraintendimenti» [23].

Di conseguenza, conclude, con un'affermazione essenziale, che «non possiamo risalire *sic et simpliciter* dalla rappresentazione ai processi cognitivi, a meno di non confondere processo e prodotto, e dai processi cognitivi al cervello, a meno di non azzerare la differenza tra fisico e fenomenico, e, alla fine, anche l'arte che dell'infinita varietà del fenomenico si è sempre occupata». Poiché, aggiunge, non è possibile un

accesso diretto alla mente, e – si sia mentalisti, o "cerebralisti", o né l'uno e nell'altro – si ha sempre a che fare con concetti rappresentativi, «il non tenere presente la diversità dei media, le peculiarità intrinseche a ciascun medium, il carattere storico-culturale che tutti li contraddistingue, gli usi diversi che se ne possono fare (del medium disegno, ad esempio, si è enfatizzato l'uso artistico come se non avesse anche un uso scientifico), può portare facilmente a scambiare le caratteristiche del prodotto per le caratteristiche del processo, e a considerare la mente il ricettacolo delle rappresentazioni, o, quando si identifica la mente con il cervello, a considerare quest'ultimo "autore", che tanto ricorda l'"intelletto deiforme" della filosofia medievale, non certo per la sua discendenza da Dio, ma per la sua creatività come dio. *Ex nihilo*» [24].

Sono queste parole essenziali per comprendere che è qui, in questo ambito, nella comune critica all'uso improprio e generalizzante che viene operato del termine "empatia" che si possono superare antichi steccati e i discorsi possono produttivamente incrociarsi, nel recupero di un senso originario del percepire: nella convinzione, che più volte Lucia Pizzo Russo esprime, che il sapere non è un puro concetto, né l'esperienza una costruzione del mondo dal nulla, bensì una serie di concrete operazioni corporee. Il piano assiologico, la determinazione del valore dell'opera, e del suo senso espressivo e conoscitivo, ha infatti nell'empatia, come insegna Husserl, un momento solo iniziale, che non deve far dimenticare che il senso delle cose è in ciò che esse sono, e che il sentimento che generano è una condizione necessaria, ma non certo sufficiente, per la determinazione dei loro complessi strati di senso. Anche in relazione alla costituzione dell'intersoggettività, l'empatia è un piano corporeo che è soltanto base per più complesse relazioni motivazionali e spirituali. Va poi considerato che Husserl dedica la sua attenzione al problema proprio per contestare il peso che esso aveva avuto nello psicologismo di Lipps, che, come ogni concezione psicologica non adeguatamente ridotta, apriva la strada soltanto alle ingenuità obiettivanti di un attualismo empirista, incapace di cogliere la stratificazione del senso del mondo, che solo un atteggiamento intenzionale poteva dischiudere. Senza dimenticare infine che, non nei suoi principali protagonisti, ma in molti recenti divulgatori poco attenti, come Lucia Pizzo Russo sottolinea, il termine empatia viene generalizzato e sostanzialmente ricondotto, con poca consapevolezza, proprio alla definizione di Lipps.

Ridurre quindi l'empatia ai neuroni specchio significa operare una "obiettivizzazione", con conseguente assolutizzazione, di un processo che è una funzione del *Leib* come soggetto intenzionale, e non come realtà fisica. Il *Leib*, il corpo vivo della tradizione fenomenologica, non è, anche se a volte si tende a dimenticarlo, una generica realtà corporea, bensì un *soggetto intenzionale*, un io posso come condizione di possibilità, a partire dal quale vanno colte le connessioni tra il corpo fisico e il corpo psichico. In sintesi, al di là del dibattito sulla "esisten-

za" di tali neuroni, non è convincente collegare a essi quel fenomeno di "simpatia simbolica" che permette di "riconoscere" sul piano emotivo l'altro o l'espressività di un oggetto. Non è infatti qui che si "gioca" ciò che per un fenomenologo è essenziale per la relazione empatica, cioè la considerazione del "valore" dell'oggetto, il significato che riveste per un'intersoggettività estetica, culturale, spirituale. Porre quindi la questione dell'empatia all'interno di un atteggiamento "sperimentale" ha in sé il pericolo di "mancare" il tema epistemologico stesso delle ricerche che si riferiscono agli oggetti culturali complessi, che non possono certo venire "ridotti" a meccanismi cerebrali (peraltro incapaci di "riconoscere" il valore, e dunque impossibilitati a passare dal movimento neuronale alla instaurazione di quel processo assiologico essenziale per un suo corretto riconoscimento affettivo ed espressivo).

Per cui, per evitare questi pericoli "riduzionistici", l'invito "fenomenologico" di Lucia Pizzo Russo è proprio quello di "tornare alle cose stesse". Ed è significativo che tale invito si verifichi attraverso un autore che, da Merleau-Ponty in avanti, è molto amato dalla tradizione fenomenologica, cioè Paul Valéry. Lucia Pizzo Russo, ricordando il discorso che Valéry tenne nel 1936 agli studiosi di estetica, afferma, ed è il vero incontro tra psicologia e fenomenologia, che «il punto fondamentale da capire è che l'arte è un fenomeno che può essere rappresentato da due trasformazioni: quella che porta dall'autore all'opera, e quella che dall'opera porta al fruitore» [25]. Se comprendiamo questo punto, riusciremo ad afferrare il senso fondamentale che la psicologia di Lucia Pizzo Russo ha posto in essere: occuparsi di arte – occuparsi del mondo – può e deve essere fatto solo partendo dalle "cose", dalle "opere", analizzando queste due trasformazioni distinte e congiunte, andando quindi sempre di nuovo alla ricerca sia delle costanti "essenziali" dei processi cognitivi sia della specializzazione della percezione estetica e delle sue connessioni di senso.

[1] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1972, p. 40.

[2] Ivi, p. 41.

[3] Ivi, p. 58.

[4] Ivi, p. 86.

[5] *Ibidem*.

[6] Ivi, p. 87.

[7] Ivi, p. 105.

[8] Ivi, p. 108.

[9] E. Husserl, *Filosofia come scienza rigorosa*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 97.

[10] Ivi, p. 105.

[11] R. Arnheim, *La dinamica percettiva nell'espressione musicale,* in R. Arnheim, *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 258.

[12] Si veda a questo proposito L. Pizzo Russo, *Genesi dell'immagine*, opera del 1997, pubblicata in seconda edizione nel 2015, Milano, Mimesis.

[13] E. Husserl, *Storia critica delle idee*, a cura di G. Piana, Guerini, Milano 1989, p. 193.

[14] G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 19.

[15] Ivi, p. 20.

[16] *Ibidem.*

[17] Si veda L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo, 2015, p. 31 ss. In questo volume sono raccolti vari scritti di Lucia Pizzo Russo dal 2005 al 2014.

[18] Ivi, p. 49.

[19] Ivi, p. 133.

[20] M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne,* in *Segni*, a cura di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 43.

[21] L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, cit., p. 280. Il saggio da cui si cita è uno degli ultimi importanti lavori dell'autrice, ovvero *Contro la neuroestetica*, dove ben si colgono molte assonanze tematiche con alcune prospettive fenomenologiche.

[22] R. Arnheim, *Astrazione percettiva ed arte*, in R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1969, p. 48.

[23] R. Arnheim, *La prospettiva invertita e l'assioma del realismo*, in R. Arnheim, *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Feltrinelli, Milano, 1987, pp. 191-192.

[24] L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti,* cit., p. 319.

[25] Ivi, p. 14.

Sento quel che (non) sai. Una divagazione sull'empatia

di Giovanni Lombardo

Riguardati oggi nel loro insieme, i libri di Lucia Pizzo Russo ci restituiscono il profilo di una studiosa che, avendo assunto in termini non già di opposizione ma di integrazione il rapporto tra i sensi e l'intelletto, poté garantire alle sue riflessioni sulla dimensione estetica della psicologia quella speciale pronuncia umanistica che, attenta alle esperienze dell'arte, si rifiutava di considerare la mente alla stregua di un freddo e meccanico "elaboratore di informazioni". Una pronuncia che, peraltro, nelle pagine di Lucia, si arricchiva d'una rara capacità di conciliare rigore analitico e chiarezza espositiva: sí che chi ebbe il privilegio di conoscerla e di frequentarla vi sente ancora la sua voce, vi ritrova la passione e l'ironia della sua conversazione, vi riconosce la suadente e insieme decisa affabilità della sua argomentazione.

Lucia intese sempre contestare l'esercizio della psicologia come disciplina rigidamente scientifica, volta a depurare da ogni interferenza emotiva i processi mentali per osservarli nell'asettico recinto delle esperienze misurabili con criterî oggettivi. Perciò, contro l'egemonia del cognitivismo, la sua opera rivendicò il contributo che l'arte poteva dare a una concezione meno settoriale della psicologia ovvero a una visione in cui il momento intellettualistico della cognizione, quello emotivo della motivazione e quello pratico dell'azione (esaurita l'eventuale funzionalità euristica di una loro preliminare separazione teorica) venissero considerati nella loro simultaneità, ai fini di una piú autentica e completa comprensione del confronto tra il soggetto e il mondo.

L'arte non va perciò intesa solo come un'attività circoscritta a una privilegiata minoranza di ingegni "creativi", ma va assunta, secondo l'insegnamento di Rudolf Arnheim, come la dinamica espressiva delle cose, come quella loro intima qualità che, intatta dalle astrazioni deindividualizzanti della scienza, ce ne dischiude la natura originaria e autentica. Proprio per questa forza rivelativa dell'arte, per questa sua capacità di un approccio integrale alle cose, nell'espressione "psicologia dell'arte" va sentito non già un genitivo oggettivo (quasi che l'arte sia soltanto uno dei campi d'applicazione o, per l'appunto, uno degli oggetti della psicologia scientifica); ma va colto un forte genitivo soggettivo che dichiari come l'arte metta in moto processi mentali suoi proprî e tali da contribuire al perfezionamento della scienza psicologica in generale.

Si capisce allora perché, soprattutto nei suoi ultimi scritti, Lucia si impegnasse in un'affilatissima critica delle riformulazioni neuroscientifiche del rapporto tra estetica e psicologia e, in ispecie, del tentativo di ripensare il meccanismo psichico dell'empatia alla luce della recente scoperta dei cosiddetti "neuroni specchio" – ciò che la indusse a un'impietosa condanna di quella che (con un invenusto neologismo) suole oggi chiamarsi "neuroestetica". Ricalcato – com'è noto – sul tedesco *Einfühlung*, il termine *empatia* designava nell'Ottocento quella forma di compartecipazione emotiva per cui un individuo può "entrare" nei pensieri del suo interlocutore. I neuroni specchio sembrano un aggiornamento scientifico di questa possibilità: essi infatti si attivano in noi quando ci sentiamo indotti a imitare un movimento che vediamo compiere da un'altra persona. Come accade nell'empatia, i neuroni specchio del soggetto osservante riflettono quindi i processi mentali del soggetto osservato e ci permettono, in qualche modo, di sentire ciò che gli altri sentono. Donde il titolo di uno dei libri piú brillanti di Lucia: *So quel che senti*.

Contro la pretesa di sostituire all'oggettività delle cose percepite la soggettività del modo di "sentirle", sí da provocare una fuga dall'esperienza che compromette l'affidabilità della percezione, Lucia obiettava: «Non c'è bisogno di presupporre i complicati meccanismi messi in campo dal cognitivismo e accolti dalle neuroscienze, per le menti altrui, semplicemente per il fatto che non accediamo alle menti altrui. Non siamo un pezzo di materia studiato dalla fisica, giustapposto a una mente studiata dalla psicologia. Semmai menti incarnate o corpi animati. E l'evoluzione ci ha predisposto non già, come si sostiene, all'empatia ma a interagire. L'altro è animato come e quanto noi. Perciò ci capita di imitarci. Grazie però alla percezione, non solo al movimento» [1].

La pertinenza di queste perplessità di Lucia riesce ancora piú clamante se si guarda alla cultura antica e, soprattutto, al contributo della retorica a una definizione "pre-(neuro)scientifica" dei processi empatici. Proprio perché si volge all'interagire (e, in ispecie, all'interagire argomentativo) auspicato da Lucia, la retorica – è stato recentemente notato – permette di contestare il modello d'indagine che induce gli attuali studî sull'empatia a osservare l'uomo dall'esterno per spiegarne i comportamenti come conseguenze dei processi cerebrali: «Il reste que le paradigme scientifique dans lequel s'inscrit la recherche contemporaine sur l'empathie est un paradigme du point de vue *en troisième personne*: l'homme est saisi de l'extérieur, il s'agit d'expliquer comment son comportement est *déterminé* par ses états cérébraux. Une telle perspective est difficilement compatible avec une véritable réflexion sur l'*exercice* de l'empathie. En comparaison, la rhétorique se situe dans un paradigme de l'homme acteur, en ce qu'il est susceptible d'acquérir une plus grande maîtrise de ses compétences» [2].

Perciò non è forse superfluo ricordare brevemente come la cultura

antica avesse già riflettuto sugl'ingranaggi psicologici dell'immedesimazione (e sulla loro importanza per l'esperienza estetica). Aristotele, per esempio, sapeva che il primo impulso alla conoscenza è di tipo mimetico e, quanto all'arte poetica, mostrava come la tragedia, mettendo sulla scena il repentino capovolgimento delle sorti, sollecitasse appunto l'empatia (il termine aristotelico è però *philanthropía*) degli spettatori, il loro spirito di solidarietà umana, di modo che essi si sentissero moralmente e psicologicamente vicini (e anzi: «uguali», *homoioi*) ai personaggi (Aristot. *Poet.* 15.7, 1454b 10). Un poeta abile a descrivere le tristi vicende di un personaggio ingiustamente colpito dalla sventura avrebbe infatti suscitato nello spettatore sentimenti di paura (*phóbos*) e di pietà (*éleos*) – le due emozioni piú specifiche dell'esperienza tragica – perché appunto lo avrebbe immesso in un circolo empatico, inducendolo a immaginarsi vittima innocente (donde la compassione) di un destino altrettanto efferato (donde la paura). Attraverso la commossa e trepida percezione della vulnerabilità umana, la platea si sarebbe cosí potuta liberare catarticamente da questi *pathemata*. Non solo in senso omeopatico: perché le tribolazioni della scena giovavano a lenire le tribolazioni della vita. Ma anche in senso allopatico: perché l'*éleos* e il *phóbos* provocati dalle vicissitudini dei personaggi tragici avrebbero investito lo spettatore con un urto emotivo tale da farlo riflettere sulla propria fralezza, liberandolo da ogni impulso aggressivo ovvero distogliendolo dalla tentazione di assumere comportamenti spavaldi (privi di *phóbos*) o sfrontati (privi di *éleos*). Piú in generale, la "terapia" che lo spettatore avrebbe tratto dalla simulazione scenica era la consapevolezza di essere estraneo ai terribili eventi rappresentati: egli cominciava a "sapere quello che sentiva" e provava non soltanto il trasporto empatico di chi s'identifica senz'altro con i luttuosi casi dei personaggi ma anche l'egocentrico compiacimento di chi, dopo una fase di sofferta immedesimazione, constata con sollievo lo scarto tra il dolore vero e la sua mimèsi drammatica [3].

Sulla scia di Aristotele, anche Orazio raccomandava al poeta drammatico di *homopatheîn*, cioè di «soffrire insieme» ai suoi personaggi attivando il suo talento "empatico" e saggiando anzitutto su sé stesso i sentimenti che intendeva descrivere (*ad Pis.* 102-103): *si vis me flere, dolendum est* | *primum ipsi tibi*, «se vuoi che io pianga devi prima | commuoverti tu stesso». Perché solo mettendo alla prova la forza psicagogica del suo testo egli avrebbe potuto plasmare personaggi autenticamente umani: capaci, per l'appunto, di *agere animum*, di «trascinare l'animo» degli spettatori in un processo di grande e intensa immedesimazione simpatetica: *ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt* | *humani voltus*, «il volto dell'uomo ride davanti a chi ride, cosí come è vicino a chi piange» (*ad. Pis.* 101-102).

Non so se questa reazione mimetica possa essere oggi spiegata con il meccanismo dei neuroni specchio, ma mi sembra che Orazio – come

già Aristotele e come tutta l'antica riflessione sugli effetti psicacogici dell'arte – avesse ben chiaro il problema dell'empatia. Eppure leggendo gli scritti dei neuroscienziati o conversando con alcuni di loro si ha spesso l'impressione che la profondità storica di queste problematiche non sia loro ben presente o sia un po' sottovalutata. «Sento quel che non sai», verrebbe talvolta da dire. Sento cioè che un confronto più assiduo tra gli studiosi del pensiero antico e i neuroscienziati potrebbe produrre risultati molto interessanti e potrebbe evitare di produrre certe ingenuità come quelle che, per esempio, si sorprendono nelle pagine di un neurobiologo che, sottolineando l'importanza dei tropi dell'antica retorica per lo studio dei meccanismi cognitivi del linguaggio comune, afferma – con l'aria di chi enuncia un'ipotesi innovativa – che la *parabola* (in quanto attitudine alla narrazione) è la forma elementare della mente umana e che la struttura logica e grammaticale del linguaggio non è che la proiezione di questa forma: «Parable creates structure for voice by projecting structure from story: the story it creates is grammar. Grammar results from the projection of story structure: sentences from stories by way of parable»[4]. Ma per formulare una tale ipotesi è sufficiente conoscere un po' di greco e un po' di filosofia antica. E ricordare ciò che tutti i principianti nello studio del greco antico sanno bene: il greco *lógos* significava, nello stesso tempo, *story* e *grammar*, linguaggio nel senso di "storia" o di "racconto" e linguaggio nel senso di "ragione" o di "sistema logico".

Certo, riserve cosiffatte possono sembrare dettate dai pregiudizî del *laudator temporis acti*, fedele a un classicismo incapace di scorgere i progressi delle scienze e sempre pronto a raccendere la polemica fra gli antichi e i moderni. Ma forse questa situazione paradossale non dipende tanto dalla supponenza di certi cognitivisti quanto dalla crisi dell'umanesimo e dall'ignoranza, sempre più generalizzata, delle lingue classiche. Non si tratta infatti di negare le novità che gli studî sui processi cognitivi del sistema nervoso dell'uomo hanno portato alla conoscenza del linguaggio. E del resto se, da una parte, esiste anche una corrente "anticomputazionale" della neurobiologia che rifiuta di assimilare il cervello al *computer* e che denuncia il dommatismo delle scienze cognitive [5], dall'altra parte, qualche libro recente, studiando i processi mimetici delle antiche arti figurative, ha tentato di procacciare una ratifica neurofisiologica alle intuizioni platoniche e aristoteliche in fatto di risposte empatiche e corporee all'opera d'arte [6].

Conviene dunque impegnarsi – soprattutto nell'insegnamento – a restaurare un sentimento di continuità con le tradizioni classiche. Ma, nello stesso tempo, conviene diffidare di quella ricerca dell'aspetto naturale delle cose in cui un certo atteggiamento neopositivista presume di ritrovare un supplemento di scientificità con l'aggiunta del prefisso *bio-*: gli eccessi della "biocultura" non riescono talvolta meno grotteschi degli eccessi della "bioagricoltura". Giacché, come ammoniva

Lucia Pizzo Russo, «non siamo un pezzo di materia studiato dalla fisica, giustapposto a una mente studiata dalla psicologia». D'altra parte, all'alba del mondo, nel giardino dell'Eden, l'albero della conoscenza del bene e del male, benché creato da una – come dire? – "teoagricoltura" assolutamente naturale e genuina ha prodotto frutti, non meno proibiti che seducenti, il cui rischioso sapore ci obbliga, ancora oggi, a interrogarci sui fondamenti e sui limiti del pensiero umano, traendo eventualmente profitto dal vecchio monito di Eraclito: (45 DK): «I limiti dell'anima non potresti mai trovarli, neanche se ne percoressi l'intera strada: talmente profondo è il suo *logos*».

[1] L. Pizzo Russo, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte, empatia*, Pisa 2009, pp. 96-97.

[2] Cosí V. Ferry, *Exercer l'empathie: étude de cas et perspectives didactiques*, "Exercices de rhétorique", 5, 2015, *http://rhetorique.revues.org/411; DOI: 10.4000/rhetorique.411.*

[3] Per una piú ampia illustrazione di questa problematica, mi permetto di rinviare a G. Lombardo, *L'estetica antica*, Bologna 2002, pp. 85-133.

[4] M. Turner, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, New York and Oxford 1996, p. 141.

[5] Vedansi, per es., le riserve espresse da J. Vion-Dury, *Peut-il exister une interprétation neurobiologique de l'expérience esthétique du sublime?*, in M. Borrillo, (cur.), *Dans l'atelier de l'art. Expériences cognitives*, Seyssel 2010, pp. 91-106.

[6] M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli* schemata *nella danza, nell'arte, nella vita*, Introd. di S. Settis, Torino 2008[2] [Pisa 2005[1]], pp. 11-15.

La percezione come atto e come pratica

di Giovanni Matteucci

L'intensa riflessione di Lucia Pizzo Russo offre numerosi argomenti per attribuire all'estetica un ruolo di primo piano nella riconsiderazione complessiva dell'esperienza secondo alcune direzioni a cui si guarda con crescente interesse negli ultimi decenni. Bussola di questa riconsiderazione è il ripudio di principî a lungo invalsi nelle teorie della percezione: «La non veridicità della percezione, la soggettività dei *qualia*, il mondo come rappresentazione, la falsità del realismo ingenuo, e in definitiva la perdita di valore del mondo della comune esperienza si originano all'interno e per effetto dell'"ideale moderno di scienza". Le contraddizioni sorte con la fisica moderna tra esperienza e scienza, misconosciute o ritenute risolte riducendo in formato-scienza i vari modi in cui si declinano la sensibilità e la razionalità umana – come se l'unico modo di fare esperienza fosse quello scientifico – hanno rivoluzionato il concetto stesso di esperienza» (Pizzo Russo 2015, p. 38).

Stigmatizzare le riduzioni cognitiviste è, peraltro, premessa indispensabile per valorizzare lo specifico portato della percezione anche per quel che concerne l'impostazione dell'analisi estetica relativa all'arte. A tal proposito, è esemplare il confronto di Lucia Pizzo Russo con Arthur Danto (Pizzo Russo 2015, pp. 197-244), che si conclude mettendo lucidamente a fuoco il senso dell'intreccio tra teoria della mente e teoria dell'arte, indicando l'esigenza di un approccio in grado di dar ragione propriamente all'esteticità: «la Filosofia dell'arte non può non essere Estetica, e […] 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 cosi "al di la dell'arte"».

È il debito nei confronti della matrice cognitivista a rendere, dunque, nel suo complesso insoddisfacente la posizione di Danto, come viene precisato subito dopo: «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"» (Pizzo Russo 2015, p. 229).

Il "disagio" qui confessato affiora già se si legge il saggio con cui Danto inaugura la propria filosofia dell'arte, ossia *The Artworld* del 1964, lasciandosi orientare dal passo di Shakespeare che vi viene citato in exergo e che sollecita a riflettere su portata, estensione ed estensibilità del dominio dell'*aisthesis*. L'aspettativa che la soluzione del quesito relativo allo statuto del "mondo dell'arte" passi per Danto attraverso l'esame della componente percettiva dell'esperienza artistica è, infatti, destinata ad andare frustrata. All'opposto, l'intenzione di Danto è di smarcare la filosofia dell'arte dal riferimento al piano percettivo, destituendo l'estetico da ogni ruolo essenziale in rapporto all'esperienza artistica.

Condividendo con Lucia Pizzo Russo i motivi fondamentali della sua critica a Danto (Matteucci 2008), si cercherà di approfondire il senso dell'exergo di *The Artworld* per poi sondare alcuni momenti del pensiero contemporaneo in cui si potrebbe dire che tale senso riaffiora nella prospettiva di una teoria della mente utile all'estetica anche in rapporto all'arte.

1. *Il teatro dello sguardo (Shakespeare)*

Il passo shakespeariano in questione è tratto dall'*Amleto*, precisamente dalla quarta scena del terzo atto. Nel suo complesso, questa scena è un passaggio cruciale della tragedia, poiché vi si svolge il confronto tra Amleto e la madre, la regina Gertrude, che il figlio incalza per suscitarne il senso di colpa. Amleto è preda di un furore assoluto, sottolineato dall'uccisione di Polonio che avviene con sconcertante rapidità all'inizio della scena. Segue un primo violento atto di accusa di Amleto contro la madre, al termine del quale appare lo spettro del padre, la cui figura (*figure*) sprona Amleto a dirigere lo sguardo (*look*) verso lo sbigottimento della madre. E quando Amleto torna a rivolgersi alla madre, quest'ultima gli chiede conto di uno sguardo che non comprende: gli occhi di Amleto le appaiono infatti indirizzati verso il vuoto (*you do bend your eye on vacancy*) tanto da dovergli chiedere dove stia dirigendo lo sguardo (*Whereon do you look?*). Amleto si rivolge quindi prima alla madre per invitarla a dirigere lo sguardo verso il pallore che si irradia dal volto del padre (*Look you, how pale he glares*), e in seguito allo spettro, il cui aspetto (*form*) è ammonimento terribile e il cui sguardo gli riesce insostenibile (*Do not look upon me*). E quando Gertrude chiede ad Amleto a chi si stia rivolgendo in quest'ultimo frangente, si arriva al punto:

Hamlet: Do you see nothing there?
Queen: Nothing at all. Yet all that is I see.

Questo scambio di battute tra Amleto e sua madre racchiude in qualche modo il succo di una questione estremamente delicata per una teoria filosofica dell'esperienza estetica in generale e dell'arte visiva in particolare. Nello specifico della scena shakespeariana, Amleto allude allo spettro del padre che lo inquieta e che tuttavia l'occhio realista, meramente retinico, della madre non scorge. Più in generale, tuttavia, sapere se e in quale maniera circoscrivere quanto è sotto gli occhi, ossia sapere come e a cosa dirigere lo sguardo quando si vede, è una competenza di base per gestire l'insieme di eventi che popolano il mondo dell'arte visiva. Per avere piena cittadinanza in tale mondo si dovrà ben intendere la domanda secca di Amleto "Vedi niente là?" e darvi plausibile risposta.

La risposta che fornisce la regina è davvero singolare. Per un verso Gertrude dice di non vedere "assolutamente nulla"; al tempo stesso, però, essa asserisce di vedere addirittura "tutto ciò che è". Dunque, qualcosa vede; vede anzi al punto da credere di *vedere tutto*, solo che in questo tutto *non riconosce nulla*, nulla a cui dirigere lo sguardo, nulla che abbia consistenza ontologica. Cos'è che sfugge qui a un occhio che presume di dominare tutto il contenuto della visione? Di certo non si tratta del sintomo di un difetto organico, fisiologico, della regina. Forse, però, non si deve necessariamente pensare nemmeno che al diabolico o folle Amleto vengano attribuite doti sensoriali sovrumane, poteri magici o deliranti che eccedano i confini dell'umanità media.

Si presti bene attenzione alla domanda di Amleto, al contesto in cui essa viene posta e a come essa viene formulata. Nelle battute precedenti il tema della visione viene esposto attraverso la messa in scena di un intreccio dinamico di attività del guardare. Il verbo percettivo delle battute che precedono è "to look (on)", non "to see", e anche nella replica immediatamente successiva di Amleto si torna a questo campo semantico, poiché Amleto sollecita di nuovo Gertrude invitandola a inseguire con lo sguardo l'uscita di scena dello spettro (*look you there! look how it steals away!*). È come se Amleto esortasse la regina con un "Ma guarda bene!". Il verbo usato da Shakespeare è decisivo; esso cambia nelle due battute cruciali, ove il verbo diventa "to see", ponendo la questione non più del dirigere lo sguardo, ma dell'afferrare con lo sguardo qualcosa che consegue dal quel volgere gli occhi in una certa direzione e maniera. Intenta a cercare qualcosa fino a esplorare il vuoto (la regina vede gli occhi di Amleto vagare senza meta, *on vacancy*), la visione amletica ha dunque per contenuto primario non un elemento constatabile che viene afferrato da uno sguardo capace di mero riconoscimento, bensì una dinamica dell'apparenza che si istituisce nel dirigere dinamicamente l'occhio verso l'ambiente, anche se e

quando non c'è nulla da afferrare con lo sguardo medesimo, perché ci si può mettere a guardare anche quando non c'è nulla da vedere, ovvero si può percepire anche quando non c'è nulla da riconoscere. È una *pratica* del vedere e del percepire, più che non il semplice *atto* di vedere e percepire; e l'*atto* del percepire come riconoscimento è solo conseguenza (eventuale) della *pratica* del percepire. Quando Amleto chiede a sua madre che cosa vede, non sta solo interrogandola su che cosa essa riconosce in quel che vede. Sta piuttosto chiedendole di indirizzare lo sguardo in un certo modo. Si potrebbe allora dire che la domanda di Amleto, posta dopo una selva di incroci di sguardi, implica che la visione possa avere a che fare con una competente attività di discernimento complesso che non sempre giunge a soluzioni positive dal punto di vista del riconoscimento. Tale attività concerne la componente residuale del vedere rispetto al riconoscere, e costituisce la ragione della divaricazione tra gli sguardi di Amleto e sua madre.

Gertrude risponde attestandosi sulla sola funzione del riconoscimento dell'ente poiché si attiene a un semplice atto percettivo, e dal momento che non riconosce nulla in quel che ha davanti agli occhi, cioè dal momento in cui il suo sguardo non ha nulla da afferrare, non sa nemmeno dove volgere lo sguardo. Così si sente giustificata a presumere di "vedere tutto ciò che è". Quest'ultima è, però, un'affermazione curiosa: questo "tutto" assorbe indistintamente ciò che lo sguardo non ritiene meritevole di afferramento e di riconoscimento, poiché certo agli occhi di Gertrude dovrebbero apparire almeno anche sfondi, arredi, pareti, mobili – insomma, il contesto olistico della scena percettiva. Altrimenti la regina non avrebbe motivo di dire di non vedere nulla *malgrado* veda "tutto ciò che è". Il punto è che quando si compiono tali affermazioni perentorie si mette tra parentesi quanto non è finalizzabile al contenuto univocamente determinabile e statico del riconoscimento di qualcosa. Ma in questa sospesa e soppressa porzione del contenuto della visione si annidano elementi decisivi per una fenomenologia della percezione. Vi sono depositati quei vettori che connotano la percezione in quanto elementi dinamici del campo percettivo. Al vedere in quanto atto che riconosce sfuggono non solo gli spettri di Amleto (che poi incarnano la fisionomia emotiva, ancorché forse patologica, della realtà), ma anche le dinamiche della percezione che affiorano con la sua pratica: le relazioni (come l'adiacenza tra due elementi), i valori espressivi (come la tristezza in un volto), le tensioni (come uno sbilanciamento a destra) ecc., che allora rischiano di venir relegati a supplementi di un percetto statico che, in mancanza d'altra giustificazione, si ritengono aggiunti per il tramite del pensiero, dell'immaginazione o del delirio.

Amleto e Gertrude incarnano due diverse tipologie di sguardo, due diverse fenomenologie della visione e della percezione, che sono fatalmente in conflitto tra loro. È un conflitto di potere, poiché in palio c'è la determinazione dei confini di legittimità della percezione in ge-

nerale. Il loro confronto si può quindi leggere come una formidabile teatralizzazione dello sguardo mediante cui si mette in scena il tema dei confini della percezione umana. Anzi, il passo citato assume tanta più forza proprio se lo si legge come esito di una sorta di dramma della visione. Lo schema duale e oppositivo è molto chiaro. Nel corso della scena Amleto cerca di comunicare alla madre non già un insieme di contenuti fattuali, ma il peculiare senso (direzione) degli eventi che egli ricava dall'abitare la soglia che divide il mondo della concreta esistenza quotidiana e l'universo degli spettri che lo agitano e ne affollano sogni e deliri, ossia il sonno e la veglia turbata in cui trascorre la vita di chi ha acuta consapevolezza dei limiti del finito. Sospeso su tale soglia tipicamente barocca, lo sguardo amletico percepisce la fisionomia espressiva della realtà circostante. Vige per esso un senso che è non da pensare o immaginare, ma appunto da far emergere nel corso di pratiche percettive, anche contraddicendo l'atto del mero riconoscimento che è incapace di rilevarlo.

Restando entro il perimetro della visione, i tentativi con cui Amleto cerca di far partecipare al proprio regno quasi ipnotico la madre, suo ultimo ancoraggio al reale, sono inviti a che la regina estenda le proprie capacità visive restituendo dinamicità al proprio sguardo. Questo dramma barocco della visione si snoda infatti in una progressione a tre stadi che rappresentano altrettante tappe di una ricerca di ampliamento del dominio della percezione. Il primo stadio, che sarà fallimentare in virtù della vigilanza della ragione sulla capacità estetica della madre, è descritto attraverso la metafora dello specchio, assai congeniale all'epoca. Amleto invita la madre a vedersi attraverso lo specchio dei discorsi che lui le propone *Where you may see the inmost part of you*. Il primo movimento di ampliamento della percezione è cioè rivolto all'interno, comportando una pratica che spinge lo sguardo ben al di là della mera constatazione passiva. Anche la "parte più intima" di una persona viene propriamente *vista*, purché la visione sia esito di un percorso che esce dai confini del riscontro fattuale e che è motivato da determinate sollecitazioni problematiche.

A questo primo ampliamento della visione Gertrude in realtà non si sottrae esplicitamente. Difficile farlo, stante il timore di venir considerati ipocriti o superficiali. D'altro canto, aggiungere al mondo esterno qualche altro mondo a cui volgere lo sguardo non rischia certo, in sé, di sovvertire il quadro epistemologico dell'atto del vedere. Si potrà sempre confidare sul fatto che, così come si riscontrano dati sensoriali esterni, si potrà in qualche modo riuscire a riscontrare "dati sensoriali interni", magari dati immediati della coscienza. L'universo nascosto nelle profondità dell'animo, per quanta paura possa anche suscitare, di per sé *potrebbe* lasciare in una situazione di olimpica trasparenza colui che fa esperienza, come accade appunto nel caso del soggetto conoscitivo moderno. Sarà Descartes, pochi decenni dopo l'*Amleto*, a cercare di

realizzare proprio questo programma, canonizzando la staticità dell'atto del vedere impersonato da Gertrude e liquidando perentoriamente la pratica dinamica dello sguardo.

Il secondo stadio della progressione amletica relativa all'*aisthesis* è di altra natura, non più estensionale. Amleto percepisce "di più" della madre non tanto perché vi sia una regione ontologica ulteriore che solo lui sa considerare, quanto perché vede qualcosa di diverso nei medesimi contenuti percettivi. Quello che Gertrude non sa scorgere è la differenza qualitativa tra enti eterogenei. Il secondo passaggio si esprime, infatti, laddove Amleto mostra alla madre i ritratti del padre e dello zio per evidenziare le qualità che tali dipinti rivelano attraverso i volti raffigurati. Il lungo passo è introdotto con la sollecitazione decisa a una pratica dello sguardo (*Look here, upon this picture, and on this, / The counterfeit presentment of two brothers. / …*) che conduce a un atto del vedere comunque eccedente il rilievo retinico (*… / See, what a grace was seated on this brow…*): si tratta di indagare, all'interno dell'esteticità, i valori espressivi riposti nei lineamenti dipinti, elemento che assume ancor più valore dal momento che il confronto concerne due fratelli, ossia volti presumibilmente anche vicini per quel che attiene alla dimensione empirica del fattuale. Non a caso la distanza tra i volti viene esplicitata attraverso una sequenza insistita di somiglianze con entità mitologiche. Anzi, è a tale reticolo non fattuale del sembiante che si affida la determinazione medesima dell'essente in ogni determinazione temporale (*This was your husband…*; *…Here is your husband…*), anteponendo in tal modo l'estetica all'ontologia. Ecco perché la colpa che Amleto imputa alla regina Gertrude non consiste anzitutto nella carenza di determinazioni categoriali o di gerarchie morali. La colpa è in prima istanza estetica, come ribadisce l'incalzare angoscioso della domanda cruciale iterata in due versi connessi: *Have you eyes?… Ha! have you eyes?*

Se il demone cartesiano sarà interamente cognitivo-cerebrale nella stessa misura in cui risolve l'esperienza in conoscenza, il pensiero in logica e la fenomenologia in ontologia, i demoni che Amleto paventa nella madre sono di altra natura. L'incapacità di gestire le modalità esperienziali, di discernere i profili qualitativi dei volti, di seguire le reti analogiche e di assecondare le apparenze, testimonia un'insipienza estetica che riduce la visione a riconoscimento oculare (riscontro retinico autoptico) e che ha nella negazione della sinestesia il suo sintomo più eclatante. Shakespeare lo registra puntualmente quando, nello sviluppo del monologo accusatorio, fa chiedere ad Amleto quale *demonio* abbia reso Gertrude qualitativamente cieca (*What devil was't / That thus hath cozen'd you at hoodman-blind?*), ossia inabile all'esperienza alla stessa stregua di chi ha in sé disgiunti gli ordini sensoriali: *Eyes without feeling, feeling without sight, / Ears without hands or eyes, smelling sans all.*

È al compimento del terzo momento di questa drammatizzazione della visione che si incontra il passaggio ripreso da Danto come exergo. Volta in positivo, la progressione amletica sembra attestare che chi riesce a non mutilare l'esperienza della visione sia (primo stadio) in senso quantitativo, ricomprendendovi un accesso al mondo interno, sia (secondo stadio) in senso qualitativo, preservandola nella sua afferenza al dominio dell'espressivo, può (terzo stadio) *scorgere* anche "cose" che gli organi sensoriali in senso proprio non *riscontrano*. Per questo Amleto chiede alla madre di dirigere lo sguardo verso uno spettro, quello del padre, benché ovviamente agli occhi di Gertrude, disabituati alla considerazione del non-fattuale, si presenti un "tutto" in cui l'extra-fattuale è ontologicamente inconsistente, ossia semplicemente non è. La differente abilità di Amleto nella pratica percettiva condanna quest'ultimo al congedo esistenziale dalla madre; al tempo stesso gli mantiene familiare la soglia che invece l'uomo moderno, proprio in quel tempo, si appresta ad abbandonare. La visione amletica è ancora esente dall'inesorabile verdetto di condanna che Descartes è sul punto di emettere contro tutto ciò che si sottrae al principio della conservazione della quantità di moto. Per Amleto è ancora intatta, cioè, la stessa pregnanza esperienziale che contraddistingue un'altra coeva follia, quella di Don Quijote, campione di esercizi pratici della percezione in contraddizione con semplici atti constatativi.

Traslato in un contesto già cartesiano, lo scambio fulmineo tra Amleto e Gertrude su contenuto e portata dello sguardo si trasforma in un paradossale gioco di parole. Poco di più fa Danto, che trova una via d'uscita dall'enigma amletico semplicemente sovrapponendo al contenuto estetico del riconoscimento visivo una determinazione meramente concettuale. Egli impone al corpo (estetico) un'anima (noetica) invece di cercare l'anima nel corpo. Asseconda così la logica che conduce alla destituzione filosofica dell'arte come fatale «conseguenza della svalutazione filosofica prima e scientifica poi dei sensi», convinto che la migliore «strategia per ottenere la "liberazione" dell'arte parrebbe quella di liberarla dai sensi» (Pizzo Russo 2015, p. 199).

2. *La complessità estetica della percezione (Scheler)*

È noto quanto sia dipeso dall'esito della contesa tra lo sguardo di Amleto (perdente) e quello sguardo riconoscitivo di Gertrude (vincente) a cui è stato ancorato il rigore della conoscenza propriamente scientifica. Sotto il magistero di Descartes, lo sguardo amletico è stato recluso nel mondo delle allucinazioni e delle follie. Il paradigma vincente del cognitivismo ha variamente ispirato le teorie della percezione che dominano in posizioni come quella di Danto. Eppure non sono mancati tentativi di riscattare la tessitura dinamica del sensibile e, con esso, dell'estetico. Nella psicologia delle arti ciò è accaduto anzitutto con la *Gestaltpsychologie*, da Arnheim a Pizzo Russo, appunto. Ma anche la fenomenologia

ha fornito un significativo apporto a questa linea di ricerca. Esempio ne è un saggio di Max Scheler che risale al periodo di maggiore vicinanza di quest'ultimo alla fenomenologia: *Die Idole der Selbsterkenntnis* del 1915 (Scheler 1999, pp. 47-154).

In maniera diretta ed esplicita, bersaglio polemico di Scheler è l'ipotesi cartesiana della trasparenza del mondo interno. L'obiettivo del saggio è, cioè, di mostrare l'inconsistenza del «pregio di evidenza [*Evidenzvorzug*] della percezione interna» (Scheler 1999, p. 49) su cui Descartes ha basato la propria metafisica e la propria teoria della conoscenza. Tuttavia, come peraltro accade in Descartes, l'analisi di questo "Evidenzvorzug" comporta una precisa presa di posizione nei confronti di una più generale concezione del percepire, non solo e non in prima istanza della percezione interna. Anzi, è proprio sulla base del modo in cui viene descritto il percepire in generale, e anzitutto il percepire esterno, che si decide anche lo statuto d'evidenza del percetto interno.

Com'è noto, la prima mossa teoretica di Descartes è di sospendere ogni riferimento alla pregnanza del contenuto mediato dai sensi, così da ridurre qualunque elemento d'esperienza a mera immagine, a mera rappresentazione, a mera idea (nell'accezione semplificata invalsa poi nella modernità). Nel compiere questa sospensione, la percezione viene contratta ad atto di riconoscimento. A causa di tale contrazione sfuma la differenza tra le consistenze ontologiche di contenuti percepiti in carne e ossa, contenuti percepiti nella raffigurazione, contenuti sognati e contenuti dovuti ad allucinazioni. Sono infatti poste tra parentesi le pratiche del percepire, le quali si indirizzano verso un contenuto sognato, ad esempio, in un modo e in un senso ben diverso rispetto a quando lo sguardo è rivolto a un contenuto percepito in carne e ossa o a un contenuto raffigurato. In sintesi, viene messa fuori gioco l'esperienza dinamica che con Amleto era attestata dal vedere in quanto dirigere lo sguardo (*to look [on]*), non assimilabile all'afferrare con lo sguardo (*to see*) che sopravvive nell'argomentazione cartesiana. Solo di conseguenza il *cogito* cartesiano eleva pretese di dominio assoluto sull'intero regno dell'esperito, prescindendo dalle forme e dalle modalità in cui emergono i contenuti dell'esperienza. Il regno cartesiano dell'evidenza è popolato dai residui spettrali della percezione, e il *cogito* è signore e padrone di questo regno nell'esatta misura in cui è esso stesso disincarnato, come solo può essere quell'occhio assoluto in cui si installa il soggetto cartesiano. E una volta neutralizzata l'incidenza dei vettori modali, ossia delle pratiche attraverso le quali il mondo diviene esperienza, tutti i contenuti appaiono egualmente disponibili alle ricognizioni "obiettive" del soggetto e, al tempo stesso, egualmente neutri rispetto al valore di verità che può produrre l'interazione con essi. Non a caso nella *Prima Meditazione Metafisica* Descartes dissolve (come Gertrude) l'intreccio sinestetico del percetto, e addirittura com-

pie una sostanziale equiparazione della percepibilità all'ocularità. Un'ocularità a tal punto disincarnata, però, da non saper più distinguere tra percezione effettiva, allucinazione, processo onirico, raffigurazione pittorica. Di conseguenza, viene meno ogni criterio che consenta di evitare confusioni tra scene percettive reali e scene meramente immaginate o raffigurate.

Contro tutto questo Scheler rivaluta i vettori modali e pratici della percezione, a cui ascrive la radice della distinzione tra psichico e fisico, prima ancora che tra interno ed esterno. Essi emergono se si assume un atteggiamento di tipo «teoretico-funzionale» piuttosto che «teoretico-contenutistico» (Scheler 1999, p. 57), in cui diventa determinante «non il contenuto, ma *ciò che* noi percepiamo *di esso*, *come* lo percepiamo, insomma l'entrare in gioco delle funzioni» (Scheler 1999, p. 58). Parlare di modalità e funzionalità significa appuntare la propria attenzione sulla soglia di relazione che si stabilisce tra essere umano e ambiente, distogliendola dalla ricerca di ipotetiche mappe ontologiche che determinino l'ipostatizzazione di presunti domini contrapposti come sono *res cogitans* e *res extensa*. In questa soglia relazionale il percetto vive nell'intreccio di ordini sensoriali che affiora in primo luogo come complesso olistico.

Per Scheler, il fatto che Descartes non abbia rispettato l'integrità fenomenologica del percetto ha indebolito la sua stessa argomentazione sull'illusione percettiva. Infatti, solo questo carattere olistico e pregnante può giustificare e spiegare il presentarsi dell'illusione, originata da un inganno che è indipendente dal giudizio. Essa si deve a un'indebita gestione, sui singoli livelli sensoriali, dell'eterogeneità con cui un contenuto dei sensi si mostra fenomenologicamente. L'illusione si verifica non già quando si giudica erroneamente un contenuto rappresentato, ma quando si asseconda l'apparenza di un percetto attribuendole uno statuto ontologico non pertinente, inscrivendola in uno «strato d'essere» incongruo. Contro Descartes, che fa collassare il percepire nel giudicare (*Atque ita id quod putabam me videre oculis, sola judicandi facultate quæ in mente mea est comprehendo*; Descartes 1997, p. 52), scrive dunque Scheler: «nel vissuto [*Erlebnis*] dell'illusione ciò che conduce alla proposizione falsa non viene da "me"; non sono io che *mi* sento "attivo" nell'illusione, bensì "un'apparizione *si spaccia* per qualcosa" che non è. Nell'errore [*ossia*: nel giudizio] sono *io* che intendo, interpreto ecc. […] Nell'illusione, al contrario, un'apparizione "pretende" di valere per qualcosa che essa non è. È come un "mentire" che non abbia il suo punto di partenza in me, ma nell'*oggetto*» (Scheler 1999, p. 64).

Mentre per correggere un errore occorre modificare un elemento che è presente in chi giudica, per uscire da un'illusione percettiva occorre intervenire sulle condizioni di apparenza dello stato di cose a cui ci si relaziona. In altri termini, l'esperienza dell'illusione è guidata dalle

pieghe del reale e non è affatto caratterizzata da individualità o soggettività. Rispetto all'errore e al giudizio fallace, essa è cioè «di norma molto *meno individuale* [...], nonché molto *meno soggettiva*» (Scheler 1999, p. 64). Lo conferma il fatto che alle illusioni è impossibile sottrarsi per decreto – a tutto vantaggio del lavoro dei prestigiatori, come ha osservato John Austin (2001, pp. 40-41). Ottimo indizio, questo, per sostenere che la percezione va emancipata dalla servitù rispetto alla conoscenza.

A riscontro di questa distinzione di livello, Scheler sottolinea come, a differenza che nell'ambito conoscitivo, nell'ambito percettivo la totalità del percetto sia elemento di partenza piuttosto che orizzonte di arrivo: «in ogni atto della percezione esterna [...] non è come se ci fossero dati solo contenuti spezzettati di diverse funzioni sensoriali, come il rosso, il duro, l'aspro e il forte, da "collegare" solo in virtù di un'"attività aggiuntiva di ordinamento" e connessione; al contrario, è immediatamente la medesima unità materiale, quella che noi tocchiamo e vediamo, quando per esempio tocchiamo e vediamo una superficie dura rossa» (Scheler 1999, p. 85).

In tal senso, è sempre l'"unità di significato" (*Bedeutungseinheit*) del percepito (unità dunque estetica anziché noetica) che *deve* «in qualche modo già prescrivere quali elementi del dato devono essere afferrati dall'attività di sintesi e quali trascurati» (Scheler 1999, p. 101; e cfr. p. 99). Il percepire va allora distinto dal subire un'impressione. Quando si percepisce, si corrisponde con varie strategie a ciò che viene dettato da una particolare scena del mondo in cui il soggetto si trova immerso, così da farne un contenuto d'esperienza nel seguirne i ritmi e i criteri di legittimità. Sarebbe assurdo chiedere di guardare una sala in cui ci si trova con "gli stessi occhi" con cui si guarda un arcobaleno, così come sarebbe assurdo pretendere di convincere un interlocutore che solo in uno dei due casi l'esperienza è consistente mentre nell'altro non si sarebbe che preda di un'allucinazione dato il carattere effimero degli arcobaleni. Nei due casi a variare è la pratica del percepire piuttosto che l'atto percettivo in sé.

Essendo intreccio di pratiche, la percezione è anche progressivamente modificabile ed emendabile. Per questo, al contrario di quel che crede Descartes, nemmeno sapere di incorrere in una serie infinita di illusioni farebbe dubitare del fatto che in esse qualcosa si è fatto incontro al percipiente proprio così come quest'ultimo l'ha percepito. Ciò perché il principio di innesco della percezione non è la constatazione di uno stato di cose, bensì un'esperienza della resistenza (estranea allo spazio del *cogito* cartesiano) che si misura complessivamente con le diverse articolazioni interne al percetto e che pertanto interessa contemporaneamente tutti i registri attraverso i quali si è protesi verso ciò che circonda. Deriva da qui lo statuto essenzialmente e ineludibilmente sinestetico che Scheler attribuisce al percetto e che comporta il con-

gedo definitivo da uno dei capisaldi della metafisica post-cartesiana: la dottrina dei dati sensoriali. I percetti svincolati da una mera funzione rappresentativo-conoscitiva, anziché segni che rinviano a un'ineffabile realtà trascendente della cosa, sono i modi, i *soli* modi, in cui la cosa si dà al soggetto che percepisce. E – come chiarisce Austin (2001, p. 56) – si tratta di qualcosa di altrettanto reale e pubblico quanto lo è un ente epistemicamente determinato: «il modo in cui le cose paiono, in generale, è un fatto che riguarda il mondo ed è aperto a pubblica conferma o smentita né più né meno che il loro modo d'essere. Non rivelo un fatto su *me stesso*, ma sulla benzina, quando dico che la benzina assomiglia all'acqua». È l'aver trascurato la dimensione pratico-modale e reale del percetto in quanto sembiante che ha determinato buona parte delle ipotesi su cui si regge il pensiero moderno e a cui è rimasto tenacemente avvinto il paradigma cognitivista.

Scheler estende la portata di queste componenti anche all'ambito della percezione interna, che dunque risulta egualmente basata su una relazione modale. Essa viene mediata da un «senso interno» che rende contenuto accessibile all'osservazione non il vissuto in una sua ipotetica datità diretta, bensì le maniere di apparire di ciascun vissuto (Scheler 1999, pp. 87-88). In altri termini, il mondo interno si sottrae al dogma dell'evidenza assoluta e va invece descritto nei suoi caratteri di opacità. Cambiano allora le metafore con cui ci si riferisce alla coscienza. Se l'argomentazione di Descartes implica un'immagine dell'io come superficie o teatro, Scheler invita piuttosto a perlustrare l'io come un paesaggio, con primi piani e sfondi, con ciò che si nasconde allo sguardo da un particolare punto di vista senza per questo venir ritenuto inesistente, come si celasse dietro colline o sotto un'incolta sterpaglia.

I contenuti psichici, poiché mediati nell'esperienza effettiva dalle maniere in cui si è contingentemente in grado di coglierli, sono esposti anch'essi al rischio dell'illusione prima che dell'errore. Di più: sottratti alla trasparenza dell'*ego cogito*, essi mostrano di poter essere talvolta anche impersonali, imperscrutabili, indeterminati, estranei, indifferenti all'io (Scheler 1999, p. 66). E qui si aprirebbe un capitolo ulteriore che però non è questo il luogo di affrontare, ossia quello della complessità del sé, a cui in fondo mira il saggio di Scheler, che scardina la dicotomia cartesiana tra mondo esterno e mondo interno e pone la questione ben più radicale della differenza tra l'esperienza di sé e l'esperienza dell'altro.

In conclusione, da un lato Scheler mostra che l'esperienza dell'illusione del mondo esterno è meno tragica di quel che crede Descartes; si tratta di una modalità feconda, e in alcuni casi assolutamente positiva, del rapporto con il mondo, se è vero che non sapremmo come servirci di finestre che non apparissero sbilenche ma "idealmente" ortogonali in una concreta scena percettiva. Dall'altro, egli rivela che dal punto di

vista epistemologico in sé l'esperienza psichica è molto meno affidabile di quel che crede Descartes. Il punto è, però, che in tal modo si rende chiaro non già un difetto epistemologico del percepire, quanto invece il fatto che la percezione, compresa quella sua particolare declinazione che è l'illusione, non è anzitutto un titolo epistemologico.

3. *Prospettive*

Come è accaduto alle origini della modernità con Shakespeare, anche nella fase matura e critica della stessa modernità si è dunque talvolta esplorato il sensibile in modi che eccedono di gran lunga lo schema riduttivo che trova ancora udienza nella filosofia dell'arte di Danto. Il riscatto di questa pregnanza pratica del sentire è appunto al centro della "psicologia delle arti" di Lucia Pizzo Russo, ribelle al fatto che lo stato di cose instaurato nella modernità «ha comportato, da un lato, che il tema della percezione, ridotto per lo più a quello dei "dati sensoriali", nell'agenda filosofica passò in secondo piano – in quella psicologica vi fu addirittura chi ritenne di poterlo depennare – e dall'altro, che laddove lo si è preso in considerazione, è sembrato ovvio intellettualizzare il percetto, cioè sacrificare la sensibilità e lasciare libero campo all'intelletto, persino da parte dei teorici dell'arte» (Pizzo Russo 2015, p. 34).

Si aprono qui due prospettive, complementari e non divergenti. Da una parte, il compito diventa quello di sondare la possibilità di un "pensiero sensibile", ossia di accedere alla compaginazione riflessiva – e conoscitiva *sui generis* – che innerva la percezione nelle sue pratiche effettive, elusive quando il percepire viene assimilato all'atto del riconoscimento. È quanto la *Gestaltpsychologie* ha cercato di sviluppare, con Arnheim, attraverso l'indagine sui "concetti percettivi" e l'analisi delle strutture dinamiche dei *media* rappresentativi, evidenziando forme di pensiero che non rientrano nel perimetro della determinazione intellettualistica. Il caso esemplare della "rotondità" mostra bene che cosa ciò significhi: «la rotondità, come tutti i concetti percettivi, è una proprietà strutturale colta immediatamente nella percezione come pattern del singolo oggetto, e rintracciata in tutti gli oggetti che posseggono la proprietà di essere circolari o tondi in maniera più o meno pura, secondo la serie di gradienti che conducono da incorporazioni relativamente ottimali a manifestazioni sempre più deboli, fino ad avvicinarsi a casi limite in cui è difficile tracciare una linea di confine netta rispetto ad altri concetti percettivi» (Pizzo Russo 2015, p. 186).

Dall'altra parte, il compito diventa di ricostruire le pratiche percettive al di fuori degli schemi dettati dalla dottrina empiristica dei dati sensoriali, come fanno non solo fenomenologi come Scheler, ma ad esempio anche filosofi che guardano proficuamente a Austin e al pragmatismo (come Putnam 2003, a cui rinvia anche Pizzo Russo 2015, pp. 34, 38 e 124). In entrambi i casi la percezione rivela di essere

«un'attività di esplorazione intelligente in cui si esercita il pensiero nella comprensione dell'ordine e delle relazioni in cui ci appare il mondo» (Pizzo Russo 2015, p. 187).

I due versanti si incrociano in vari punti, a partire dalla contestazione condivisa di quel principio della separazione tra fatto e valore che prelude alla contrapposizione ontologica tra soggettivo e oggettivo, mondo interno e mondo esterno, ignorando il tessuto di pratiche nel quale questi elementi interagiscono, anzitutto proprio nel campo della percezione. Notevole punto di convergenza è però anche il considerare l'esperienza percettiva accesso diretto a proprietà genuine degli oggetti invece che un'interfaccia con il mondo che costituirebbe «una sorta di schermo cinematografico dentro le nostre teste o menti che esperiamo direttamente *invece* delle tazze, delle porte, dei gatti, delle persone, delle montagne e degli alberi» (Putnam 2003, p. 259). Come già per Scheler (e per Austin), i modi di apparire vengono allora considerati vettori irriducibili che connotano intrinsecamente la realtà, benché siano sfuggenti dal punto di vista ontologico nella loro natura prospettica e nella loro ricca dotazione di aspetti. Solo se la percezione viene intesa come pratica dei sensi, anziché come mero atto di constatazione sensibile, si giustificano due sue caratteristiche peculiari e precipue: «In primo luogo deve essere finalizzata, vale a dire deve essere diretta a cogliere le qualità degli oggetti che li rendono salienti per determinati scopi in determinate circostanze; e selettiva, vale a dire deve essere in grado di individuare i tratti essenziali degli oggetti rispetto al contesto in cui essi si trovano» (Pizzo Russo 2015, p. 186).

È così che prende rilievo una teoria della mente davvero alternativa a quella che ancora costituisce la matrice essenziale della filosofia dell'arte di Danto. Essa appare in grado di favorire l'emancipazione dell'estetica dalla sudditanza rispetto alla risoluzione moderna dell'esperienza nella conoscenza scientifica, poiché rilegge la questione dei *qualia* all'interno di una concezione della mente intesa come sistema di «capacità che coinvolgono il mondo» estrinsecandosi in «attività in cui ci impegniamo» (Putnam 2003, p. 261) con l'intreccio indistricabile del nostro corpo e dunque con l'esercizio delle prassi sensoriali. In tal senso, come scrive Putnam, indagare la mente significa «descrivere l'esercizio di certe capacità che possediamo, capacità che, pur sopravvenendo sull'attività dei nostri cervelli e sulle nostre varie transazioni con l'ambiente, non possono essere spiegate riduttivamente usando il vocabolario della fisica e della biologia, e neppure quello dell'informatica» (Putnam 2003, p. 66), con buona pace del riduzionismo neuroestetico.

Forte di queste premesse, l'estetica è asse portante di una visione antropologica che riscatta l'integralità dell'essere umano nel suo rapporto concreto con il mondo, naturale e culturale, che lo avvolge. Un mondo rispettato nelle sue qualità espressive, particolarmente manifeste in forme che, come quelle artistiche, "incorporano" significati non

perché ne siano meri veicoli estrinseci (come sembrerebbe accadere secondo la filosofia di Danto e la sua metaforica agostiniana), ma in virtù di una «felice corrispondenza» intrinsecamente estetica «tra le caratteristiche dell'espressione percettuale e le proprietà strutturali del contenuto» (Pizzo Russo 2015, p. 219). Ma dovessero anche essere delle semplici allucinazioni a mostrare un senso, è di esso che lo sguardo deve continuare ad andare in cerca esplorando lo spazio in cui forse – come afferma la regina Gertrude – tutto è dato, ma solo qualcosa assume profilo, come sa Amleto anche nell'abisso della sua tragedia.

Riferimenti bibliografici

Austin, J., 2001: *Senso e sensibilia*, ed. it., Marietti, Genova.

Descartes, R., 1997: *Meditazioni metafisiche*, ed. it. a cura di S. Landucci, con testo latino a fronte, Laterza, Roma-Bari.

Matteucci, G., 2008: *Ciò che Testadura non sa*, "Rivista di estetica", 38 (2/2008), pp. 71-84.

Pizzo Russo, L., 2015: *Psicologia delle Arti*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo.

Putnam, H., 2003: *Mente, corpo, mondo*, ed. it. a cura di E. Picardi, Il Mulino, Bologna.

Scheler, M., 1999: *Il valore della vita emotiva*, ed. it. a cura di L. Boella, Guerini, Milano.

Espressività, percezione e immagine nel pensiero di Lucia Pizzo Russo

di Maria Barbara Ponti

Un'accentuata impronta filosofica non consueta nell'ambito delle discipline psicologiche anima il pensiero di Lucia Pizzo Russo. La possibilità di conciliare nell'attività di ricerca la passione per l'arte e il rigore scientifico mai eluso maturava in lei grazie alla lettura attenta e più volte rimeditata degli scritti di Rudolf Arnheim che «si occupava della mente, di percezione, di pensiero. Uno psicologo dei processi cognitivi a partire dall'arte, non dei processi cognitivi dell'arte. Del resto, quando l'oggetto non è l'arte qual è l'oggetto della psicologia? L'oggetto in generale si è detto. Ma che natura avrebbe? Gli oggetti non sono mai "in generale" ma sono sempre tangibili, visibili, a base percettiva» [1]. Se, come sostiene la teoria della Gestalt, gli oggetti si colgono con la percezione non c'è motivo di concepire una psicologia settoriale per le arti che diventano invece terreno esemplare di indagine in quanto, più immediatamente e intuitivamente che in altre attività dello spirito o della cultura dell'uomo, in esse emerge «il sinolo percezione-pensiero». L'attività artistica non è né più né meno emotiva dell'attività scientifica o di ciò che ci impegna, nel quotidiano, nelle dinamiche del riconoscimento di oggetti o eventi. E se all'arte, tradizionalmente ed erroneamente, è stata assegnata la sfera dell'emotività per eccellenza è perché gli elementi espressivi, comuni peraltro a tutti gli oggetti, sono in essa maggiormente enfatizzati [2].

La nozione di espressività legata alla percezione, e in particolare alla percezione visiva, dato il costante punto di riferimento costituito dalla teoria di Arnheim, è uno dei nodi che attraversano la riflessione di Lucia Pizzo Russo e che coinvolgono più da vicino gli estetologi. Intanto il concetto stesso di percezione non è senza problemi: «con Galilei nasce il problema della percezione perché la sua scienza che è fisica, ma anche teoria dell'esperienza in generale "costruisce un'immagine del mondo che non coincide con quella descritta dal linguaggio comune"» [3]. A partire da qui si profila nell'ideale della scienza moderna l'opposizione cognitivo/non cognitivo. I cognitivisti dividono artificialmente l'uomo «in uomo sapiente e uomo affettivo» [4]. Insomma la psicologia continua a usare cognizione, motivazione ed emozione come processi indipendenti, ma ciò è da attribuirsi «all'abitudine di definire un atto mentale mediante una sola delle sue dimensioni» [5].

Il punto di riferimento fondamentale per la modernità non sarà l'empirismo galileiano, ma lo schema kantiano che, *trait d'union* fra le categorie e il dato sensibile, consente la tematizzazione dell'intuizione e della percezione come attività mentali in grado di cogliere il sensibile nel suo insieme, presupposto fondamentale della teoria della Gestalt. Quindi «il sinolo percezione-pensiero – invisibile se si è dentro la logica del pensiero linguaggio – non è specifico delle arti bensì del funzionamento reale della mente, qualunque sia l'attività in cui è impegnata, compresa la scienza il cui atto di fondazione nella modernità è proprio nell'esperire» [6].

Nell'orizzonte filosofico la teoria della Gestalt, come la fenomenologia, vede la percezione a metà strada fra io e mondo. In quest'ottica Lucia Pizzo Russo sottolinea la falsità scientifica della «concezione soggettivistica della percezione nelle sue varie declinazioni, presente fin dalla nascita della psicologia scientifica e ritornata d'attualità col cognitivismo» [7]. E rileva come Arnheim abbia individuato nella sfera dell'esperienza la necessità vitale del distinguere «le proprietà che esistono indipendentemente dalle manipolazioni mentali dell'osservatore». Questa capacità «è di una importanza fondamentale per cavarsela nel nostro ambiente» [8]. La precisazione di Arnheim pone l'accento sulla realtà oggettiva della natura degli oggetti che non viene influenzata dal nostro sguardo. E non tenere conto di questo è fuorviante e rischioso sul piano della sopravvivenza, in vista della quale dobbiamo riconoscere ai sensi, e prima di tutto ai sensi, una loro capacità di discernimento che ci indica i pericoli da evitare. I sensi non registrano meccanicamente e passivamente ostacoli o condizioni favorevoli, di fatto scelgono il modo in cui agire. Ma nel testo di Arnheim, che Lucia Pizzo Russo prende in esame, emerge un ulteriore aspetto della sfera sensoriale che delinea altre fondanti implicazioni: uomini e animali incontrano solo individui e non classi di oggetti: ciò costituirebbe un problema irrisolvibile senza la capacità di astrazione che consente di riconoscere gli oggetti stessi nelle loro variazioni. Di fatto «anche gli istinti e gli apprendimenti degli animali privi di linguaggio sono adeguati a tipi di cose, e solo raramente a individualità uniche. Gli animali come gli uomini non sarebbero sopravvissuti se le loro menti fossero state in grado di distinguere solo individualità» [9]. I sensi percepiscono e «percepire un oggetto significa coglierne i caratteri salienti o astrarne la struttura, sì da riconoscerlo nelle variazioni che presenta e riconoscerlo nei vari contesti. Poiché quando si analizzano le funzioni da esse svolte i percetti rivelano i caratteri tradizionalmente assegnati al concetto, Arnheim sostiene che i percetti sono "concetti percettivi" e parla dell'intelligenza della percezione» [10]. Come si vede, alle teorie ancora diffuse che attribuiscono solo al linguaggio o all'intelletto la capacità astrattiva di formulare concetti, la studiosa oppone una teoria che si fonda su motivazioni biologiche e intuitive. Non si tratta quindi del contenuto

concettuale della logica, e nemmeno di un concetto intellettualizzato: la percezione unifica i sensi stessi che colgono direttamente la struttura delle cose. Sia le affermazioni di Arnheim, sia il commento di Lucia Pizzo Russo sembrano riprendere, anche senza dichiararlo, la verità aristotelica secondo la quale i sensi non mentono; mentre è da rilevare che il ricorso alla sfera biologica, per la quale si afferma una sorta di conoscenza istintiva e immediata anche negli animali, e la precisazione sulla natura della percezione hanno, oltre che profonde implicazioni di carattere artistico ed estetico, anche fondamentali conseguenze etiche: poiché i sensi, in quanto strumenti di sopravvivenza, sono in grado, di fronte alle cose, di valutarne «il positivo e il negativo, cioè sono intrinsecamente "selettivi" e "finalistici", consentono di fondare il "valore nel mondo dei fatti" e non "i fatti in un mondo di valori"» [11].

Arnheim rifiuta «l'accettazione indiscriminata e diffusa del principio che una cosa equivale all'altra, arte o non arte, rara o triviale, profonda o superficiale, meccanica o creativa» [12]. In realtà la giustificazione gnoseologica che dovrebbe legittimare giudizi così poco fondati risiede nella confusione, già individuata da Köhler, fra soggettività genetica e soggettività psicologica [13]. Il fatto che la percezione dipenda dai processi dei singoli organismi nulla toglie al suo carattere oggettivo, che si fonda, come si è visto, sul rapporto fra i sensi e l'ambiente circostante. In questo orizzonte, poiché nella percezione si intrecciano sensi e intelletto e la percezione è pensiero, si costituisce lo statuto dell'arte che non va confusa con la scienza, e alla quale va lasciato il suo carattere che «resiste alle pretese di "precisione" che provengono dalla scienza» [14].

È da notare che Arnheim non cerca soltanto di stabilire un criterio estetico artistico in base al quale giudicare, ma anche di vedere se l'opera possa avere valore sul piano sociale. Infatti per Arnheim «non c'è arte senza funzione» [15]. Il rilievo dato da Lucia Pizzo Russo alla funzione sociale dell'arte in Arnheim fa luce sull'apertura dello studioso verso i vari modi del configurarsi dell'arte visiva nella contemporaneità, e quindi su un'angolazione antiaccademica, in grado di andare oltre la tradizione che, per quanto da lui apprezzata, non considera vincolante per gli stili e le forme. E questo è anche uno dei motivi di divergenza da Gombrich che, a detta di Arnheim, «attribuisce un peso determinante alla tradizione mentre l'apporto all'esperienza diretta è quasi nullo» [16]. In ultima analisi la percezione diventa non solo fondamentale per la fruizione dell'opera d'arte ma anche per la formulazione del giudizio sul suo valore estetico, in base agli elementi che compongono l'opera d'arte stessa che andrebbe valutata tenendo conto di ciò che le nostre qualità percettive ricavano. Si deve anche osservare che Arnheim, nonostante il registro antiaccademico, nutre perplessità su alcune manifestazioni dell'arte contemporanea: Duchamp è stato sopravvalutato [17]; *Number 1* di Pollock dimostra un indeboli-

mento della capacità formativa e costruttiva [18]. Lucia Pizzo Russo dal canto suo riconosce valore di artisticità, al di là dell'estetico, al *ready made* in virtù della sua produttività percettiva. Scrive: «Valutare arte un oggetto significa per ciò stesso consegnarlo alla contemplazione, ovvero farne un oggetto per una attenta analisi percettiva» [19].

A dire la verità, il nesso tra percezione e giudizio o valutazione estetica e artistica risulterebbe poco convincente e del tutto astratto se non si tenesse conto del fatto che per Arnheim, come risulta dalla conversazione con Lucia Pizzo Russo, «l'arte non è una categoria, ma una qualità delle cose» [20]. E ancora: «l'arte non è una collezione di oggetti, è una qualità appartenente a tutte le cose del mondo» [21]. Ciò non deve portarci a confondere arte e scienza, arte e esperienza quotidiana. Se nella scienza i meccanismi mentali messi in atto sono gli stessi di cui si serve l'artista per comporre la sua opera, i dati che provengono dai sensi vengono trattati in modo diverso: «nella scienza gli aspetti delle cose sono puri indicatori, che alludono al di là di se stessi a costellazioni nascoste» [22], mentre l'immagine artistica è il campo dove si dispiegano le forze degli oggetti cui si riferisce. Queste forze dispiegantesi non sono se non le qualità espressive che da un lato accomunano oggetti artistici, fenomeni naturali e oggetti non artistici, dall'altro lato distinguono l'immagine artistica nella sua specificità. A questo punto Lucia Pizzo Russo sintetizza la posizione di Arnheim che è anche la sua: poiché, come abbiamo visto, i sensi sono dotati di intelligenza e quindi non possiamo mai prescindere dal "sinolo percezione-pensiero", «il nucleo comune a tutte le arti, caratteristica non surrogabile da altre attività della mente, è proprio l'espressione sensoriale» [23].

Leggiamo in *Arte e percezione visiva:* «Si definisce dunque l'espressione come l'insieme di quelle modalità del comportamento organico e inorganico che appaiono nell'aspetto dinamico degli oggetti e degli eventi percettivi» [24]. L'espressione è insita nella struttura degli oggetti, tanto che si può parlare di una fisiognomica anche per essi, e non solo in senso metaforico per analogia col mondo umano, anzi «se l'espressione è il contenuto primario della visione nella vita giornaliera, lo stesso dovrebbe valere per la maniera in cui l'artista osserva il mondo. Le qualità espressive sono i suoi mezzi di comunicazione; esse attraggono la sua attenzione, attraverso di esse egli comprende e interpreta le sue esperienze e sono esse a determinare i pattern formali che egli crea» [25]. Ma l'artista, al di là della pura e semplice percezione di una configurazione fisiognomica, deve trasformare la sua esperienza diretta in immagine artistica.

I concetti percettivi, alla base di ogni attività umana, non sono sufficienti ai fini della realizzazione dell'immagine artistica. L'arte infatti non è solo percezione, l'arte è rappresentazione. Il concetto percettivo deve essere seguito da un ulteriore passaggio in cui l'immagine mentale della rappresentazione si confronta con il medium nel quale l'opera

deve essere realizzata. Con le parole di Lucia Pizzo Russo: «rappresentare un oggetto significherà elaborare un equivalente che mantenga invariante la proprietà strutturale selezionata. La rappresentazione consiste nella creazione di "concetti rappresentativi", vale a dire *forme* rese tramite le proprietà di un determinato medium, altrettanto generali dei concetti percettivi con i quali mantengono una corrispondenza strutturale» [26].

Ogni immagine è un concetto rappresentativo. Quest'ultimo però è già il risultato di un processo di astrazione che non costituisce una copia degli oggetti in relazione fra loro o delle componenti dello stesso oggetto, ma ne ricostruisce le proprietà dinamiche, a loro volta veicolo di significato. «Nelle immagini, poi, la forza delle qualità dinamiche e la significatività dei valori espressivi di cui esse si fanno portatrici è ulteriormente aumentata dal fatto che sono vissute come artefatti» [27]. Sono viste, cioè, come il prodotto dell'intenzionalità umana che, seguendo le regole della individuazione strutturale di ciò che si vuole presentare, opera in modo tale da dare carattere espressivo agli oggetti. Ma poiché tutti gli artefatti hanno una loro espressività funzionale, ciò che distingue l'opera d'arte dagli oggetti d'uso non è il fare in sé: per Arnheim non si tratta di alterità totale, ma del risultato di un'azione che, ponendosi nella stessa sfera, quella della percezione, realizza oggetti di cui, in modo più intenso che negli oggetti d'uso pratico o dei fenomeni naturali, si rende maggiormente visibile il loro registro espressivo in virtù del medium. Scrive Lucia Pizzo Russo: «l'opera d'arte si distinguerà sempre da oggetti comuni che possono essere valutati esteticamente. Essa condensa il valore delle qualità espressive e si propone come caso esemplare di comprensione intuitiva di un significato reso nella dinamica delle sue forme proprio perché è un oggetto consapevolmente prodotto solo per un senso percettivo, sia esso la vista o l'udito, e che presenta gli equivalenti delle qualità strutturali selezionate entro le possibilità di combinazioni permesse dal medium impiegato» [28]. Gli oggetti d'arte sono, appunto, ciò che, già visibile, è reso maggiormente visibile, «in un senso anche più concentrato, più puro» [29]. Resta però il fatto che Arnheim non condivide la netta distinzione fra belle arti e arti applicate perché «il mondo degli oggetti pratici si rivela come un mondo di simboli vitali che promuovono il vivere significativo» [30].

Dal punto di vista del fruitore l'operazione astrattiva, funzionale alla comprensione del mondo dell'esperienza comune o della scienza, è in grado di comprendere l'arte allo stesso modo in cui intuitivamente comprende gli altri fenomeni: «le stesse capacità mentali che fanno della percezione un'attività intelligente strettamente intrecciata con il pensiero sono responsabili della capacità di fare e di fruire arte» [31]. Ma Lucia Pizzo Russo sembra qui introdurre la necessità di una sorta di competenza specifica, o almeno di intenzionalità diversa nello sguardo rivolto all'opera d'arte rispetto a quello rivolto, per esempio, a un

paesaggio. «Le immagini infatti sono oggetti prodotti appositamente per sollecitare solo la percezione visiva e solo una forma specializzata di percezione visiva. L'osservatore ne è in qualche modo consapevole» [32]. Dal punto di vista estetologico non si può non intravedere nella sottolineatura dell'intensità del rafforzamento espressivo di certi elementi, il carattere singolare dell'opera d'arte: in essa gli oggetti non sono rappresentati per essere riconosciuti, ma per essere visti *nelle loro proprietà* che la distrazione quotidiana non permette di vedere. Se una delle caratteristiche dell'arte tematizzata soprattutto nella modernità è quella di fermare l'effimero, qui è lo spettatore ad essere invitato a soffermarsi su ciò che di solito è sotto i suoi occhi, ma sfugge alla sua attenzione. Nella "dichiarazione visiva", come Arnheim ama definire l'immagine artistica, vediamo di più le qualità visive degli oggetti del mondo.

L'espressività, come si è visto, è data dalla messa in opera delle forze dinamiche che si fondano su *pattern* comuni a noi e alla natura, e dati i caratteri di intelligenza della percezione, non abbiamo dubbi che essa sia perfettamente in grado di permetterci di cogliere i momenti salienti della espressività naturale dal momento che «sebbene il corpo e la mente siano *media* differenti – l'uno essendo fisico, l'altro no – essi possono tuttavia assomigliarsi tra di loro per alcune proprietà strutturali» [33]. Tema approfondito dalla Gestalt e in particolare da Wertheimer per il quale nelle parole di Arnheim «la percezione è troppo immediata e *coercitiva* per poter venir spiegata come il prodotto dell'apprendimento» [34]. È però più problematico vedere nella sola percezione lo strumento per capire l'opera d'arte, nonostante l'operazione astrattiva comune a rappresentazione e percezione. A questo punto entrano in gioco le proprietà strutturali dell'immagine artistica che dovrebbero guidare il fruitore nella comprensione dell'opera, e con esse la consapevolezza dell'incidenza del medium, vincolante nel lavoro dell'artista e con il quale anche il fruitore deve fare i conti. Se l'artista ha bisogno di un concetto rappresentativo qualcosa di analogo deve agire anche nel fruitore. Nell'artista «il riconoscimento delle esigenze del medium – che *sebbene molto intuitive non sono immediate* – e le capacità di rispettarle e sfruttarle come vincoli per la soluzione del problema si manifestano e si sviluppano solo attraverso l'esperienza» [35]. Anche il fruitore deve essere educato all'arte visiva, cioè all'adeguata considerazione non solo della struttura, ma anche delle relazioni di forme e colori contenuti nell'opera che «si caricano di significato dinamico» [36]. Insomma, anche il fruitore deve apprendere una qualche forma di «competenza del codice della rappresentazione visiva» [37].

Come si è già visto le arti visive, ma vale per tutte le arti, sono destinate ad un tipo di percezione altamente specializzata e inoltre «dal lato del soggetto *la percezione opera come pensiero*» [38]. La percezione, in altri termini, va oltre se stessa: il concetto percettivo si trasforma

in concetto rappresentativo nel momento in cui l'artista fa i conti col medium, ma la realizzazione avviene per l'artista attraverso la "mano abile e sapiente" [39] che crea forme. Infatti il concetto percettivo è privo di forma e la forma è solo quella che l'artista mette concretamente in opera. Nel delineare la specificità dell'espressività artistica rispetto a quella di altri oggetti Lucia Pizzo Russo ci dice che l'arte «è avverbiale». Le caratteristiche di qualcosa di valido artisticamente designano «un modo di essere fatti, un modo di interagire con l'osservatore» [40]. È un modo forte per sottolineare il passaggio dal concetto percettivo alle esigenze della rappresentazione vera e propria in immagine che è risultato di un'azione. L'autrice fa riferimento nello stesso contesto anche all'elogio della mano di Focillon: è un richiamo a riflettere sul fatto che l'uomo non "abita" solo "poeticamente" ma anche *manualmente.* E l'azione della mano non è soltanto risultato del pensiero ma può esserne all'origine.

In *Media e processi cognitivi* il linguaggio della psicologia della Gestalt viene coniugato con quello dell'estetica: per illustrare la rilevanza del medium, l'autrice ci rimanda a Virginia Woolf che cercava "la frase adatta" per dare l'idea delle cornacchie in volo [41]. La scrittrice vuole rappresentare un'esperienza che per quanto intensa, o forse tanto più per questo, non può trasmettere direttamente alla penna. E se la critica delle varianti d'autore ci ha illuminato da tempo sul fatto che la creazione artistica letteraria non avviene nella immediata coincidenza di intuizione ed espressione, anche per l'arte visiva la concezione dell'artista «gradualmente prende forma nel medium» che «offre sorprese e suggestioni. Perciò l'opera non è tanto una replica del concetto mentale quanto una continuazione dell'invenzione formatrice dell'artista» [42]. Questa invenzione non diventa concreta, non appare se non realizzata nel medium e, attraverso di esso, nella "carne del mondo" e non in una semplice rappresentazione o immagine mentale. La concretezza vale anche per l'arte astratta perché come dice Arnheim «non c'è nulla di più concreto, del colore, della configurazione, del movimento» [43]. Questa affermazione sembra riprendere il titolo di un brevissimo ma incisivo testo di Kojève dal titolo *Le pitture concrete di Kandinskij* [44] e forse non è un caso, perché spesso il linguaggio di Arnheim è molto vicino a quello di Kandinskji.

«Il non tenere presente la diversità dei media, le peculiarità intrinseche a ciascun medium, il carattere storico-culturale che tutti li distingue, gli usi diversi che se ne possono fare, può portare facilmente a scambiare le caratteristiche del prodotto per le caratteristiche del processo, e a considerare la mente il ricettacolo delle rappresentazioni» [45]. La distinzione fra il prodotto della mente e i processi mentali che ne sono il risultato è uno dei punti fermi intorno ai quali si articola la riflessione di Lucia Pizzo Russo che vede nella loro confusione uno degli equivoci fondamentali della scienza a partire dal misconoscimento dei media.

Data la "verità" gestaltica della percezione, «che è molto prossima all'arte» [46], e la valenza del concetto rappresentativo che consente la creazione di immagini e la possibilità di realizzare l'immagine artistica in cui convivono la libertà dell'artista e le leggi della struttura delle forme, l'immagine artistica non può essere letta e interpretata "al primo sguardo". Il medium non solo è alla base del fare artistico, pervade il pensare artistico: a seconda dei mezzi usati non solo si mettono in forma gli elementi dell'opera in modo diverso e più adeguato secondo la lezione di Lessing, ma si dicono anche *cose diverse*. Lucia Pizzo Russo ricorda Isadora Duncan che era solita dire: «se potessi esprimerlo a parole non avrei bisogno di danzarlo»; Gregory Bateson commenta: «Isadora Duncan diceva una cosa senza senso, poiché la sua danza riguardava combinazioni di parole e movimento» [47]. Ma non è vero: in realtà la danzatrice dimostrava una raffinata sensibilità percettiva: la danza è fatta di movimento del corpo «e ciò che conta nell'esecuzione artistica è la dinamica trasmessa visualmente al pubblico, perché soltanto la dinamica produce l'espressione e il significato» [48]. Il fatto è che «le parole non riflettono alcun tratto dell'oggetto che descrivono. Il linguaggio visivo, viceversa, rende la peculiare struttura dell'oggetto che vuole rappresentare» [49]. Quindi non «bisogna assimilare l'immagine alle logiche del linguaggio» [50]: il linguaggio è portatore di significati, mentre l'arte è l'espressione di essi. Posizioni come quelle di Bateson non tengono conto delle implicazioni del "complesso cognitivo": il percetto essendo concetto è anche pensiero [51]. Scriveva Dewey: «Pensare direttamente in termini di colori, suoni o immagini è un'operazione tecnicamente differente dal pensare in parole. [...] Se tutti i significati potessero essere espressi adeguatamente da parole, le arti della pittura e della musica non esisterebbero. Ci sono valori e significati che possono essere espressi solamente da qualità immediatamente visibili e udibili, e chiedere che cosa significhino nel senso di qualcosa che possa essere messo in parole è negare la loro esistenza peculiare» [52]. Per quanto riguarda il medium sulla stessa linea è anche Merleau-Ponty: Cézanne «secondo le sue proprie parole "scrive da pittore quel che non è ancora dipinto e lo rende pittura assolutamente. [...] E ancora: l'artista è colui che fissa e rende accessibile ai più "umani" fra gli uomini lo spettacolo di cui fanno parte senza vederlo» [53].

Se l'opera d'arte non può essere decifrata al primo sguardo deve anche essere rispettata la sua oggettività. È frequente nel mondo della cultura la pretesa di un di più di riflessione che traduce l'opera d'arte visiva in parole, mettendo in ombra o travisando il suo specifico significato di simbolo artistico in quanto visivo, negando quindi il valore intuitivo della percezione. E qui l'angolazione di Lucia Pizzo Russo non si discosta da quella di Susan Langer, anche se le due studiose hanno una diversa formazione. Scrive Susanne Langer: «Il contenuto di senso di un'opera d'arte non si può mai enunciare in un linguaggio

discorsivo. Un'opera d'arte è una forma espressiva, e pertanto un simbolo, ma non un simbolo che indica al di là di se stesso di modo che il pensiero di qualcuno proceda oltre, verso il concetto simbolizzato. […] Le grandi differenze fra contenuto artistico di senso e significato rigorosamente inteso risiedono nella disparità fra le modalità simboliche a cui l'uno e l'altro appartengono» [54]. E quando la studiosa italiana parla del "valore simbolico" dell'arte intende la sua capacità di esprimere «una qualità generale esemplificata in un caso particolare» per usare le parole di Arnheim a proposito di un quadro di Picasso e che, come si vede immediatamente, riprendono il senso del simbolo in Goethe [55]. Ma si veda ancora Langer: «un'opera d'arte benché possa essere detta un simbolo (forse per mancanza di un termine più preciso) non è il prodotto di un simbolismo, ovvero di un sistema convenzionale di simboli» [56]. In sintesi, se l'immagine artistica può essere definita simbolo non si tratta di simbolo linguistico, e nemmeno di una possibile trasformazione dell'immagine in un insieme di proposizioni linguistiche, dato il registro percettivo della forma stessa; più esattamente, «la forma artistica è un'unità percettiva di qualcosa visto, udito o immaginato, ossia la configurazione o Gestalt di un'esperienza» [57].

«Assimilare l'opera d'arte alle logiche del linguaggio» ha come conseguenza lo slittamento verso un livello di arbitraria inferenza intellettuale che, superando l'aspetto percettivo intuitivo, si situa su un piano solo cognitivo o radicalmente relativistico. Da qui muove la critica di Lucia Pizzo Russo a Goodman che per rivendicare all'arte, anche all'arte, un suo carattere cognitivo «e la sua importanza per la teoria della conoscenza, su cui non si può non concordare, ha ritenuto necessario sostenere che "la ricezione e l'interpretazione non sono attività separabili"» [58].

Goodman, partendo dichiaratamente dall'«analogia tra la rappresentazione pittorica e la descrizione verbale» [59], prosegue in un percorso argomentativo che vede la ricezione come aspetto sensoriale e passivo, e solo l'interpretazione come frutto di attività intellettuale che getta la sua luce su quanto i sensi registrano. E così, per abolire quella che definisce «la dispotica dicotomia fra cognitivo ed emotivo» [60], finisce per abolire la realtà a vantaggio delle nostre libere operazioni mentali. Scrive: «Che la natura imiti l'arte è una massima troppo prudente. La natura è il prodotto dell'arte e del discorso». Commenta Lucia Pizzo Russo che così il mondo si riduce alle sue rappresentazioni e che la validità delle descrizioni date dalle arti «è ottenuta a caro prezzo». Infatti «Il relativismo pluralistico che Goodman oppone al realismo monistico della fisica […] sconfina nel relativismo ontologico» [61]. Relativismo che la studiosa contesta e sul piano ontologico e sul piano etico, in particolare nel saggio in cui confronta le posizioni di Schiller e Arnheim sul tema dell'educazione in rapporto all'arte. E, a questo proposito, non si può non sottolineare il fatto che alla vulgata della teoria della

relatività come giustificazione del relativismo a oltranza, Lucia Pizzo Russo contrapponga ancora una volta un'incisiva osservazione di Arnheim: «lo scopo principale di Albert Einstein, campione e portabandiera della relatività, era quello di dimostrare non che "tutto è relativo" bensì che le leggi della natura hanno una validità assoluta, nonostante la relatività introdotta dai sistemi individuali dell'osservatore» [62]. Qui siamo su un piano più specificamente teoretico in cui si sta affermando la validità oggettiva dei percetti, sulla base del fatto che essi hanno il loro valore «al di là delle esperienze individuali degli osservatori, o di gruppi di essi». Se così non fosse «ogni verifica obiettiva dei valori dei percetti sarebbe esclusa *a fortiori*» [63]. E a questo punto entra in gioco il concetto di contesto gestaltico su cui si fonda «il realismo critico di Arnheim lontano dagli estremi di un'oggettività senza soggetto e di una soggettività senza oggetto» [64].

Nel momento in cui si chiarisce il significato e la funzione della percezione in relazione al suo contesto [65], con grande originalità teoretica, Lucia Pizzo Russo mette in discussione la nozione di gusto che ha dominato la teoria estetica a partire dal Seicento in poi e che si rivela, di fronte alla psicologia della Gestalt, ormai superata. Scrive: «la necessità teorica del gusto e del connesso piacere estetico deriva dal non aver tenuto presente tutte le capacità dei sensi e tutte le qualità del mondo» [66]. D'altro canto, lo stesso Kant pur mantenendo la nozione di gusto lo ha sottratto al soggettivismo pur lasciandolo alla soggettività.

Ma si può aggiungere che il contesto gestaltico è declinato nel Novecento sia nella scienza che, col principio di indeterminazione di Heisenberg pone in relazione di dipendenza reciproca lo scienziato e la natura; sia nella filosofia, soprattutto attraverso Husserl, nell'interrelazione fra soggetto e oggetto nell'atto percettivo. E la percezione nelle sue modalità rimanda alla funzione e al valore della temporalità nelle forme espressive.

L'assimilazione dell'immagine artistica alle logiche del linguaggio e della scienza può condurre ad uno svuotamento totale dell'immagine stessa in una sorta di furia interpretativa. «Se "il mondo è una mia rappresentazione" qual è lo statuto dell'immagine? A partire dall'immagine retinica e a finire nell'immagine mentale come distinguere il mondo e le rappresentazioni del mondo?» [67]. In chiave filosofica ha già risposto Merleau-Ponty: «Il reale ha un tessuto solido, non attende i nostri giudizi per annettersi i fenomeni più sorprendenti e per respingere le nostre immaginazioni più verosimili. La percezione non è una scienza del mondo […] ma è lo sfondo sul quale si staccano tutti gli atti ed è da questi presupposta» [68].

Nel raffronto con l'arte Lucia Pizzo Russo prende l'avvio da Magritte e dal suo "questo non è una pipa". Come è noto, Magritte con atto geniale rende arte e rende *in* arte uno dei presupposti della riflessione antropologica ed estetica contemporanee: la consapevolezza

di un fare artistico che riflette su di sé. Lo stesso Magritte precisa nei suoi scritti «Perché non è una pipa? [...] perché è una pipa dipinta, non una pipa vera» [69]. Un chiaro esempio di palese distinzione fra realtà e rappresentazione che mantiene saldo il «proprio dell'immagine» [70]. Magritte dichiara più volte nei suoi scritti di puntare alla somiglianza con gli oggetti che presenta nei suoi quadri, ma «un oggetto non svolge mai lo stesso ufficio del suo nome e della sua immagine» [71]: un conto è la realtà artistica che è *rappresentazione* e un conto è la realtà. E se, come Lucia Pizzo Russo ricorda, Magritte si definisce «un uomo che comunica il suo pensiero per mezzo della pittura» [72], più volte ripete di non aver voluto dire (o dipingere) nulla di più o di diverso da ciò che ha dipinto. E quanto alle interpretazioni che si vogliono dare dei suoi quadri afferma: «Per lo più si tenta di distruggere le immagini che dipingo pretendendo di "interpretarle" [...] quasi a significare che l'immagine non presenta alcun interesse di per sé e che le occorre il soccorso di una interpretazione, che è affetta da un'indigenza che fa la felicità dell'interprete» [73]. Con un linguaggio diverso Magritte conferma l'oggettività dell'immagine nel senso della Gestalt: l'immagine è, prima e indipendentemente dall'osservatore; parla di per sé ed è da essa che si deve partire nella interrelazione percettiva. Ma come detto altrove: «la percezione dell'immagine non è la percezione del mondo» [74].

L'accenno alla somiglianza in Magritte ci riporta in modo ellittico ad un altro tema che è tipico di Magritte ma anche della riflessione di Lucia Pizzo Russo attenta ai processi della produzione artistica. Quando Magritte insiste sulla somiglianza, e nella teoria e nella realizzazione artistica in cui alcuni oggetti sembrano veramente una riproduzione esatta degli oggetti reali, lo fa per mettere in evidenza la loro insita espressività. Scrive Lucia Pizzo Russo: «Le qualità dell'esperienza isolate e trattate tramite un particolare medium possono raggiungere nell'immagine un grado di evidenza superiore a quello che hanno nella realtà» [75]. È il carattere dell'immagine artistica come luogo in cui la rielaborazione dell'esperienza diventa forma visibile e la cui verità non va interpretata in un libero gioco mentale, ma nell'esercizio della percezione che comincia dal vedere: «un vedere intelligente e un pensiero visivo – non il pensiero tradizionalmente inteso, ovvero il pensiero linguistico» [76].

D'altro canto «la comunicazione grafica per immagini è possibile solo perché non si fonda sugli aspetti squisitamente e quantitativamente geometrici delle tracce utilizzate, ma si fonda sulle condizioni del loro apparire» [77]. La percezione non è scienza, come afferma Merleau-Ponty, «cosicché se tra righello e segmenti isolati e analiticamente considerati, viene a perdersi proprio la particolare struttura della figura di Müller-Lyer, più in generale è il mondo della comune esperienza e la percezione che ce ne dà l'accesso a perdere di valore» [78]. Anche

le immagini che non possono essere ascritte all'arte hanno una loro fisionomia e sono offerte allo sguardo e alla contemplazione in quanto elementi che accrescono in noi un'esperienza che si fonda non sulla scienza ma sull'intuizione.

L'apparire è la caratteristica più immediata dell'arte visiva. Scrive Susanne Langer: «la forma nel senso in cui gli artisti parlano di "forma significante" o di "forma espressiva" non è una struttura astratta ma un'apparizione; e i processi vitali di senso e di emozione che una buona opera d'arte esprime sembrano all'osservatore direttamente contenuti in essa, non simbolizzati, ma realmente presentati» [79]. Anche per Lucia Pizzo Russo il simbolo artistico non è quello che rimanda oltre come nella scienza o nel linguaggio, ma quello che *si compie* interamente nell'opera. Ma condividerebbe anche l'osservazione di Langer sul posto in arte dei "processi vitali" che hanno dato adito a tante discussioni e confusioni fra arte e vita. Leggiamo infatti in una sua nota un significativo passo di Arnheim: «mai nelle arti salvo in qualche episodio di illusionismo estremo, "essere vivo" ha significato essere simile agli esseri viventi: sempre deve essere stata ovvia la differenza fra natura e simulacro. […] Esser vivo per un'opera significava manifestare la qualità percettiva della vita» [80]. Commenta Lucia Pizzo Russo: «Per Arnheim come per la psicologia della Gestalt la "qualità percettiva della vita" è data dalle qualità espressive» [81].

Se si tengono presenti i due poli fondamentali per l'opera d'arte e cioè il suo carattere di apparizione e il suo essere portatrice della qualità percettiva della vita si può considerare, con Lucia Pizzo Russo, la psicologia della *Gestalt* come il fondamento scientifico per il congedo definitivo ai fini della comprensione dell'arte non solo delle teorie cognitiviste, ma anche «dalla nozione otto-novecentesca di *Einfühlung*, un costrutto elaborato per supplire a una teoria inadeguata della percezione» [82]. La teoria dell'empatia è tutta tesa a dare all'arte «un supplemento di vita da parte del fruitore». Dalle analisi teoriche dei testi di Lucia Pizzo Russo emerge un disegno etico teso a includere in modo più consapevole l'arte alla nostra vita.

[1] T. Andina e C. Calì, *Una vita contro. Conversazione con Lucia Pizzo Russo*, in "Rivista di Estetica", n.s. 48 (3 /2011), fascicolo monografico dal titolo *Arte, psicologia e realismo. Saggi in onore di Lucia Pizzo Russo*, a cura di T. Andina e C. Calì; ora in L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo, 2015, pp. 355-363; la citazione è a p. 359.

[2] Cfr. L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, Il Castoro, Milano 2004, pp. 7-8.

[3] Ivi, p. 38. La frase citata è di D. F. Romano, *Psicologia tra ideologia e scienza*, Mazzotta, Milano 1974, p. 41.

[4] R. Droz, voce *Cognizione*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1978, vol. III, p. 378.

[5] R. Arnheim, *Emozione e sentimento nella psicologia dell'arte*, (1958) tr. it. in *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazioni*, Torino, Einaudi 1969, p. 376.

[6] L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit., pp. 6/7.

[7] L. Pizzo Russo, *Da Schiller ad Arnheim: educazione e arte*; ora in Ead., *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 117-140; il passo riportato è a p. 126.

[8] R. Arnheim, *Per la salvezza dell'arte. Venti saggi*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1994, p. 44; cfr. L. Pizzo Russo, cit., p. 126.

[9] R. Arnheim, *Per la salvezza dell'arte*, cit., p. 11; cfr. L. Pizzo Russo, cit., p. 126. Nel richiamo alla sfera biologica non si può non ricordare la riflessione di Dewey sulla "creatura vivente". E, d'altro canto, Dewey compare spesso negli scritti di Lucia Pizzo Russo per l'atteggiamento fortemente critico nei confronti di teorie che non tengono conto del carattere unitario dell'esperienza e separano nell'uomo il lato sensibile, specificamente emotivo, dal lato intellettuale, privo di emozioni.

[10] L. Pizzo Russo, *Da Schiller ad Arnheim: educazione e arte*, cit., p. 127.

[11] *Ibidem*. Le frasi poste tra virgolette dall'autrice fanno riferimento rispettivamente a W Köhler, *Il posto del valore in un mondo di fatti* (1938), tr. it. Giunti-Barbera, Firenze 1969, e al titolo del decimo capitolo di N. H. Putnam, *Realismo dal volto umano* (1995), tr. it. Il Mulino, Bologna 1995.

[12] R. Arnheim, *Per la salvezza dell'arte*, cit., p. 19.

[13] Cfr. W. Köhler, cit., pp. 99-109.

[14] L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit., p. 38.

[15] R. Arnheim, *Pensieri sull'educazione artistica* (1989), tr. it. Aesthetica, Palermo 1992, p. 103.

[16] L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, "Aesthetica Preprint", 2, Palermo, 1983; rist. in Ead. (a cura di), *Rudolf Arnheim: Arte e Percezione visiva*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 14, Palermo, 2005, pp. 251-290; la frase riportata è a p. 269. Per un confronto fra Gombrich e Arnheim rimando all'illuminante saggio di Silvia Ferretti, *Illusione e percezione visiva in Gombrich e Arnheim*, in L. Pizzo Russo (a cura di), *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, cit., pp. 213-222.

[17] Cfr. L. Pizzo Russo (a cura di), *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, cit., p. 260.

[18] Cfr, L. Pizzo Russo e C. Calì (a cura di), Rudolf Arnheim, *L'immagine e le parole,* Mimesis, Milano 2007, p. 158.

[19] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi. Sulla filosofia di Arthur. C. Danto*, "Rivista di Estetica", n. s. 38 (2/2008), pp. 85-132; ora in Ead., *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 197-244; p. 211.

[20] L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, cit., p. 261.

[21] Ivi, p. 260.

[22] R. Arnheim, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Feltrinelli, Milano 1974, p. 353.

[23] L. Pizzo Russo, cit., p. 131.

[24] R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), tr. it. di Gillo Dorfles, Feltrinelli, Milano 2006, p. 362.

[25] Ivi, p. 370.

[26] L. Pizzo Russo, *Rudolf Arnheim e la logica dell'immagine*, pubblicato come *Introduzione* a Rudolf Arnheim, *L'immagine e le parole*, Mimesis, Milano 2007, pp. 7-21; ora in L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 183-195; la citazione è a p. 187; il corsivo è mio.

[27] Ivi, p. 188.

[28] Ivi, p. 190.

[29] Ivi, p. 263.

[30] Cfr. ivi, pp. 188-189. Arnheim ribadisce più volte nelle sue opere la radice unica del fare e del fare artistico. Scrive: «In fondo funzioni come il ricevere, il contenere e il dispensare o il sorreggere e il proteggere, sono attività umane essenziali, per cui, la

particolare forma che il designer dà al suo edificio o alla sua sedia o alla sua ciotola ritrae un modo particolare di far fronte a quelle funzioni umane. Il mondo degli oggetti pratici si rivela come un mondo di simboli vitali che promuovono il vivere significativo. Questa visione più ampia favorisce un necessario riavvicinamento tra arti applicate e belle arti. [...] Se l'arte non è applicata non è per davvero arte», R. Anheim, *Pensieri sull'educazione artistica* (1992), tr. it. a cura di L. Pizzo Russo, Aesthetica, Palermo 2007, pp. 106-107. Qui. come in altri luoghi, si rivela lo stesso orizzonte deweyano che vede la vita quotidiana vivificata dal senso del decoro.

[31] L. Pizzo Russo, *Rudolf Arnheim e la logica dell'immagine*, cit., p. 189.

[32] Ivi, p. 188.

[33] R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 365.

[34] *Ibidem*. Il corsivo è mio.

[35] Ivi, p. 194.

[36] Ivi, p. 187.

[37] L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, cit., p. 265.

[38] L. Pizzo Russo, *Rudolf Arnheim e la logica dell'immagine*, cit., p. 194.

[39] L. Pizzo Russo, *Al di qua dell'immagine*, in "Fieri. Annali del dipartimento di Filosofia, Storia e critica dei saperi", 4 (dicembre 2006), pp. 311-336; ora in *Psicologia delle Arti*, cit., p. 61 e nota 11, p. 82. Questa espressione è in realtà «l'incipit di un recente libro dal significativo sottotitolo *Preistoria delle immagini*»; si veda G. Brusa Zappellini, *Arte delle origini, origine delle arti*, Arcipelago, Milano 2002.

[40] L. Pizzo Russo, *Rudolf Arnheim e la logica dell'immagine*, cit., p. 189.

[41] Cfr. Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice* (12-10-1928); citato da R. Arnheim in *Per la salvezza dell'arte*, cit., p. 79.

[42] R. Arnheim, *Sulla duplicazione,* in Id., *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte,* Feltrinelli, Milano 1987, p. 317.

[43] R. Arnheim, *Il potere del centro*, tr. it. Einaudi, Torino 1994, p. 181.

[44] A. Kojève, *Les Peintures concrètes de Kandinskij*, scritto nel 1936 fu pubblicato originariamente con il titolo *Porquoi concret* in "XX Siècle", n. 27, dicembre 1966; tr. it. *Le pitture concrete di Kandinskij*, Abscondita, Milano 2004.

[45] L. Pizzo Russo, *Media e processi cognitivi*, in Ead., *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 7-16, la citazione è a p. 14.

[46] La percezione «è la sorgente elementare e di base della conoscenza. La percezione è molto prossima all'arte, perché in entrambi i casi si tratta di capire cos'è il mondo, di rendersi conto delle sue proprietà e del loro valore, offrendo così all'osservatore l'opportunità di apportare chiarezza cogliendo un'organizzazione, un ordine che faciliti la comprensione», ivi, p. 190.

[47] G. Bateson, V*erso un'ecologia della men*te, Adelphi, Milano 1976, p. 483.

[48] R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 329.

[49] L. Pizzo Russo, *Rudolf Arnheim e la formazione dell'uomo*, cit., p. 165.

[50] L. Pizzo Russo, *Rudolf Arnheim e la logica dell'immagine*, cit., p. 195.

[51] L. Pizzo Russo, *Rudolf Arnheim e la formazione dell'uomo*, cit., p. 163.

[52] J. Dewey, *Arte come esperienza,* Aesthetica, Palermo 2007, p. 94.

[53] M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso* (1948), tr. it. a cura di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 36.

[54] S. K. Langer, *Problemi dell'arte*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2013, pp. 75-76.

[55] «Quando Picasso in un suo dipinto ci trasmette la tenerezza con cui la madre guida i primi passi instabili del bambino, noi vediamo la tenerezza come una qualità generale esemplificata in un caso particolare. In questo senso è valido dire che il dipinto di Picasso simbolizza la tenerezza. Ai nostri fini, anzi, i termini espressione e simbolizzazione si possono usare in modo interscambiabile», R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 372.

[56] S. K. Langer, *Problemi dell'arte*, cit., p. 76.

[57] Ivi, p. 140. Sul rapporto tra forma e simbolo anche in rapporto a Cassirer si veda

L. Demartis, *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, "Aesthetica Preprint", 70, Palermo, 2004, in particolare le pp. 41-51.

[58] L. Pizzo Russo, *Da Schiller ad Arnheim: educazione e arte*, cit., p. 124; per la citazione da Goodman: N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 15.

[59] N. Goodman, cit., p. 42.

[60] Ivi, p. 213.

[61] L. Pizzo Russo, *Da Schiller ad Arnheim*, cit., p. 124.

[62] R. Arnheim, *Intuizione e intelletto*, cit., pp. 369-370; cfr. L. Pizzo Russo, *Rudolf Arnheim e la formazione dell'uomo*, cit., p. 149.

[63] Ivi, pp. 363-364.

[64] L. Pizzo Russo, *Rudolf Arnheim e la formazione dell'uomo*, cit., p. 149.

[65] Scrive Arnheim: «Ogni cosa nel mondo si presenta in un contesto e da tale contesto è modulata», R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino 1974, p. 46; cfr. L. Pizzo Russo, cit., p. 149.

[66] L. Pizzo Russo, *Da Schiller ad Arnheim*, cit., p. 130.

[67] L. Pizzo Russo, *Percezione e immagine*, in Ead., *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 87-115; la citazione è a p. 90.

[68] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. Il Saggiatore Milano 1965, p. 19.

[69] R. Magritte, *Intervista rilasciata a Life*, in Id., *Scritti* (a cura di A. Blavier), voll. I e II, Abscondita, Milano 2001, vol. II, p. 240.

[70] L. Pizzo Russo, *Percezione e immagine*, cit., p. 90.

[71] R. Magritte, *Le parole e le immagini*, in Id., *Scritti*, cit., vol. I, p. 59.

[72] Ivi, pp. 124-125.

[73] R. Magritte, *Scritti*, cit., vol. II, pp. 226-227.

[74] L. Pizzo Russo, *Percezione e immagine nella rappresentazione artistica*, "Rivista di estetica", n.s. 30 (3/2005), pp. 245-268; ora in Ead., *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 31-50; la citazione è a p. 50.

[75] *Ibidem*.

[76] L. Pizzo Russo, *Percezione e immagine*, "Rivista di Estetica" , n.s. 33 (3-2006), pp. 211-236; ora in Id., *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 87-106; la citazione è a p. 106.

[77] M. Massironi, *Comunicare per immagini: Introduzione alla geometria delle apparenze*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 37.

[78] L. Pizzo Russo, *Percezione e immagine nella rappresentazione artistica* cit., p. 37.

[79] S. K. Langer, *Problemi dell'arte*, cit., p. 47.

[80] R. Arnheim, *La storia dell'arte e il dio partigiano* (1966), in Id., *Verso una psicologia dell'arte*, cit., p. 191.

[81] L. Pizzo Russo, *L'immagine dell'immagine,* già in G. Bordi, I. Carlettini, M. L. Fobelli, M. R. Menna, P. Pogliani (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro,* Roma, Gangemi 2014, vol. II, pp. 13-19; ora in Ead., *Psicologia delle Arti,* cit., pp. 343-352, p. 352.

[82] Ivi, p. 350.

Lúcia e io. In ricordo di una studiosa e di un'amica

di Giuseppe Pucci

1. (Ri)leggendo i lavori di Lucia Pizzo Russo, mi sono chiesto quale potrebbe essere un aggettivo appropriato per definire la sua personalità scientifica. E dato che sono un antichista, mi è venuto in mente un aggettivo del greco antico: *methórios*. È una parola che designa colui che sta sull'*hóros*, sul confine, e quindi presidia il proprio territorio, ma che è attento anche a ciò che sta *metá,* al di là di quello.

Lucia padroneggiava un'area di ricerca specialistica – la psicologia delle arti, che peraltro lei stessa aveva, si può dire, fondato – e nello stesso tempo stava di vedetta, curiosa di sapere cosa succedeva un po' più in là, in casa d'altri. La interessavano perciò anche le cose di cui mi occupo io – la storia dell'arte antica e la sua presenza nella cultura europea, non solo dal punto di vista dell'estetica – e mi chiedeva sempre i files dei miei lavori, anche di quei seminari non destinati alla pubblicazione (che poi leggeva davvero!).

Ed essendo anch'io renitente agli specialismi, a mia volta trovavo e trovo nei lavori di Lucia una quantità di spunti per il mio lavoro. Credo che il modo più appropriato per ricordarla sia proprio rendere testimonianza di ciò, brevemente, *per exempla*.

2. Comincio dal caso più recente. Per un convegno che si è tenuto a Parigi nell'ottobre 2015 [1] mi sono occupato del topos del *naturam ipsam provocare* [2], ossia di quegli aneddoti – abbondanti nella letteratura artistica, dall'antichità in avanti – relativi a opere che entrano in competizione con il vero di natura per mezzo di un illusionismo pittorico estremo.

Sono partito ovviamente dal celebre episodio di Zeusi che dipinge dell'uva tanto perfetta da ingannare gli uccelli che vengono a beccarla, e di Parrasio, che dipinge una tenda che Zeusi stesso scambia per vera [3]. Ho ripreso in mano tutta la bibliografia, compresa l'acuta analisi di Lacan, che vede nel quadro di Zeusi un semplice inganno dei sensi, l'equivalente illusorio dell'oggetto e in quello di Parrasio, invece, una esemplificazione del suo *objet a*, vale a dire di ciò che mette in moto il desiderio per qualcosa che manca (in questo caso, il quadro che Zeusi si aspettava di vedere dietro la tenda) [4]. Però nel saggio di Lucia *Percezione e immagine nella rappresentazione artistica* [5] ho trovato

qualcosa che non sapevo e che mi parso molto interessante. Se, per dirla con Schopenauer, «"il mondo è una mia rappresentazione" che fine fa – si domanda Lucia – ciò che chiamiamo "rappresentazione artistica"? Come distinguere il mondo come rappresentazione e le rappresentazioni del mondo? Zeusi alza la tenda di Parrasio e gli uccelli beccano l'uva dipinta! Dell'intelletto di Zeusi non possiamo dubitare; attribuiamo l'intelletto anche agli uccelli?».

La risposta a questa domanda ci riporta alla questione dell'"occhio innocente", quell'occhio innocente di cui Gombrich, proprio partendo dall'episodio di Zeusi e Parrasio, nega l'esistenza, come peraltro fa anche Goodman, che pure per altre cose critica Gombrich [6]. Lucia parte invece da una citazione di Danto: «Si dice che non si dia un occhio innocente, ma in realtà l'occhio è molto innocente: 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» [7].

E allora ecco entrare in ballo il famoso *Test dell'occhio innocente*, il quadro di Mark Tansey del 1981 che rappresenta la galleria di un museo con una vacca davanti al quadro di Paulus Potter *Il giovane toro* (1647) e dei ricercatori pronti a prendere nota delle reazioni dell'animale. Risponderà la mucca al toro dipinto?

Goodman risponderebbe che, essendo la realtà accessibile solo per mezzo di categorizzazioni concettuali (*schemata*) che derivano dalla nostra esperienza e dalla nostra cultura [8], è poco probabile che l'esperienza e la cultura della vacca le permetteranno di riconoscere nei pigmenti che coprono la tela un maschio della sua stessa specie.

Danto, invece – sostiene Lucia – è certo del contrario (ma forse sarebbe più opportuno dire che ritiene la cosa possibile [9]).

La verità è che non conosciamo la reazione della vacca, per il semplice fatto che quel test non è mai stato fatto nella realtà. Però sappiamo – ed è un'altra cosa che ho appreso grazie a Lucia – che altri animali, per esempio i piccioni, sono in grado di categorizzare le immagini per soggetto, come dimostrano gli studi dell'americano Herrnstein e del giapponese Watanabe. Quindi grazie a Lucia ho imparato che se gli uccelli di Zeusi erano piccioni, avrebbero potuto davvero beccare la sua uva dipinta [10], perché ormai sappiamo che la competenza percettiva e degli oggetti e delle immagini degli oggetti ce l'hanno anche gli animali (anche se – avverte Danto – la competenza artistica, che è storico-culturale, resta solo umana).

3. Farò ora un altro esempio di come i miei lavori abbiano incrociato quelli di Lucia. Da un po' di tempo mi occupo del problema della copia, sia dal punto di vista storico artistico ed estetico che epistemologico [11]. Ebbene, quando Lucia approfondisce l'affermazione di Arnheim secondo cui "alto/basso, puro/applicato, arte/non arte,

originale/ copia, ecc., sono "perniciose distinzioni" prive di significato, e che «l'arte non è una categoria, è una qualità delle cose» [12], l'archeologo si sente confortato, perché per gli antichi l'originalità non era un valore primario. L'unico metro per valutare una pittura o una scultura era quello della *téchne*, dell'abilità artigianale. Il copista non faceva un lavoro diverso da quello dell'artista da cui copiava, e dunque firmava la copia col suo nome, aggiungendo *epóiei, epóiesen (*"faceva', "fece"), esattamente come lo scultore che aveva realizzato il cosiddetto originale. E la cosa rimase in questi termini fino alle soglie dell'età romantica. Ancora nei primi dell'Ottocento il grande antiquario inglese Richard Payne Knight, quando scoprì che un cammeo che aveva acquistato a caro prezzo era una replica moderna del famoso intagliatore Pistrucci, disse che non gliene importava niente, perché la bellezza dell'oggetto rimaneva tale, chiunque ne fosse l'autore [13].

E se Ruskin sosteneva che l'imitazione è spregevole perché è facile, Lucia invece sottolinea giustamente che imitare una forma non è solo una questione di atti motori [14]. Copiare è un'attività intellettuale complessa che significa in ogni caso invenzione di equivalenti o sostituti.

Ciò si accorda molto bene con la situazione che abbiamo nell'antichità, dove l'*imitatio* non è – nel lessico della critica letteraria – la traduzione pedissequa ma una versione libera che poteva contaminarsi anche con altre fonti, mentre con l'æ*mulatio* si arriva a una vera e propria ricreazione del modello (e qui viene in mente il paradosso borgesiano del *Don Chisciotte* rifatto da Pierre Menard).

Non a caso Lucia cita Nelson Goodman, che estende al copiare il carattere cognitivo quando afferma che «la ricezione e l'interpretazione non sono separabili» [15]. Una volta gli archeologi collocavano le copie romane di originali greci nell'ordine di somiglianza con il modello: solo le copie più fedeli venivano reputate degne di considerazione, le rimanenti venivano scartate come inutili per la storia dell'arte. Invece da pochissimo tempo si va facendo strada l'idea che queste ultime non sono frutto di incapacità o di incomprensione o di cattivo gusto, ma rappresentano delle interpretazioni, delle variazioni sul tema a volte decisamente più intriganti dell'originale.

Torna perciò assai utile la distinzione di Arnheim, che Lucia richiama, tra copia del percetto e copia del concetto [16]. Dal modello il copista – continuiamo a chiamarlo così – ricava un'immagine mentale, e l'immagine mentale è – citando sempre Arnheim attraverso Lucia - «una configurazione di forze», «uno scheletro visivo» che, perciò, può essere rivestito da una grande varietà di forme [17]. Se ci mettiamo da questo punto di vista, allora tutta la tradizione di studi archeologici che va sotto il nome di *Kopienkritik* va, se non capovolta, certamente rivista.

4. Da Lucia ho avuto preziosi suggerimenti anche a proposito della

questione degli indiscernibili. Mi sono occupato in passato di questo problema in relazione alle repliche sempre più perfette di opere d'arte che le tecnologie moderne consentono, e in particolare specialmente in relazione al problema della scomparsa dell'aura [18].

La conclusione a cui arriva Lucia, dopo un esame critico delle posizioni di Danto al riguardo [19], mi sembra condivisibile. È vero che c'è un piccione dentro di noi, ossia che c'è un'esperienza visiva minimale che ci accomuna agli animali, ma esiste anche un'esperienza estesa della visione che non lo è perché è pensiero.

Due oggetti indiscernibili dal punto di vista della mera percezione, sono «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». In campo estetico *esse est interpretari, non percipi*.

Così, lo schema del ritratto di Madame Cézanne di Loran e quello di Lichtenstein, tanto simili che l'autore del primo ha fatto causa per plagio all'autore del secondo – un'altra cosa che, confesso, ignoravo prima di leggere Lucia – sono in realtà diversi: uno è "diagramma" (non-arte) l'altro è "immagine" (arte) perché tali sono nella formulazione e nella destinazione. Sono segni identici a cui diversi destinatori hanno affidato un messaggio diverso e che il destinatario decifra in modo diverso a seconda del suo punto di osservazione, ossia a seconda del contesto e dell'*enciclopedia*, come si direbbe in termini semiotici.

5. Era inevitabile che Lucia prendesse prima o poi posizione sulla neuroestetica, disciplina che, come il mal di fegato del dottor Dulcamara, «in moda diventò». E lo fece, con la consueta chiarezza e onestà intellettuale, in uno dei suoi ultimi lavori [20].

La lettura di quel testo mi fu molto utile per preparare un intervento al seminario "Estetica e Biologia" organizzato dall'Osservatorio di Estetica e Storia dell'Arte della Società Italiana di Estetica, che si tenne all'Università di Roma - La Sapienza nel 2013 [21]. E mi confermò nei dubbi che – come storico dell'arte ed estetologo "di complemento" – già avevo.

Ciò che meno convince Lucia è il ruolo di assoluta preminenza che i neuroestetici – ma di fatto il bersaglio polemico è qui il loro capofila, Semir Zeki – danno al cervello, riducendo in questo modo l'arte a un prodotto di quest'ultimo. Volere «ritrovare le leggi dell'arte nelle leggi del cervello» è la conseguenza di un equivoco: quello di identificare il cervello con la mente, che invece «è tutt'altra cosa». Lucia è a tratti sferzante nello stigmatizzare il peccato originale della neuroestetica, ossia la pretesa – piuttosto ingenua, in fin dei conti – di equiparare l'artista al suo cervello e di cancellare la «la distinzione fondamentale tra un'esperienza e la sua rappresentazione». Insomma Lucia, mettendo

in campo competenze che io non possiedo, ha dato conforto scientifico al mio scetticismo, che nasce principalmente dalla difficoltà di intravedere oggi una risposta alla domanda: posto che la neuroestetica ci aiuta a capire i meccanismi di percezione dell'oggetto artistico, possiamo dire che ci è di altrettanto aiuto per scrivere la storia dell'arte? Ovvero, è possibile quella neurostoria dell'arte che ci viene promessa [22]?

Cosa hanno prodotto – a ormai un quarto di secolo dalle scoperte seminali di Rizzolatti e compagni – gli storici dell'arte che hanno abbracciato le neuroscienze? La mia impressione è i loro lavori ruotino sostanzialmente intorno alle emozioni che certi atteggiamenti corporei generano empaticamente nell'osservatore. Non mi sembra francamente che si sia andati finora molto oltre Warburg e le sue *pathosformeln* (lo riconosce con onestà intellettuale anche Vittorio Gallese, continuatore di Rizzolatti che ha collaborato con David Freedberg [23]).

Nel mio ambito specialistico, la storia dell'arte classica, si fatica a trovare contributi di qualche rilevanza [24].

Come intuivo, e come il saggio di Lucia mi ha confermato, le neuroscienze fanno luce sul funzionamento del cervello in relazione all'*aistheis*, e dunque anche sulla percezione dell'oggetto artistico; ma al momento non sembra che lo studio del cervello possa far luce sull'arte, e meno ancora – aggiungo io – sulla storia dell'arte.

È certamente possibile che la neuroestetica ci spieghi un giorno perché, per esempio, gli abitanti delle foreste e i nomadi del deserto abbiano modi diversi di percepire la realtà circostante, e di conseguenza perché trovino belle o brutte cose diverse. O perché gli antichi Greci vedevano in modo diverso da noi (il "mare color del vino", etc.). Ma come ha detto un recensore del libro di Onians sopra citato, una storia della visione non assomiglierà a una storia delle arti visive più di quanto una storia dell'udito assomiglierà a una storia della musica [25].

6. C'è un tema sul quale non ho ancora avuto occasione di mettere a frutto la lezione di Lucia, ma so già che non potrò farne a meno. Ogni tanto un collega estetologo torna a propormi di curare una nuova edizione del libro di Emanuel Loewy, *Die Naturwiedergabe in der alteren griechischen Kunst* (1900). Vari motivi ci hanno trattenuto finora dal dare il via al progetto, ma non è detto che uno di questi giorni non ci si riesca.

Ne varrebbe la pena. Loewy (1857-1938) fu il primo professore ordinario di Archeologia Classica dell'università di Roma (fu chiamato nel 1889). Si era formato a Vienna, ed era tra i più cari amici di Sigmund Freud, cui dava consigli per la sua collezione di antichità. Pur essendo un autorevole rappresentante della *Altertumswissenschaft* germanica, di cui introdusse il rigore metodologico nell'archeologia italiana, fu aperto ad altri saperi [26]. Lo dimostra l'opera prima ricordata, la sua più nota, che ebbe anche un'edizione italiana, oggi introvabile [27] .

Il titolo è un po' fuorviante, perché con "resa della natura" non si intende in effetti il modo in cui gli artisti greci hanno rappresentato il mondo naturale (il paesaggio, l'ambiente) bensì il processo mentale seguito da essi nel tradurre in immagini la realtà sensibile. Loewy imposta il problema non tanto in termini di imitazione quanto di selezione e tipizzazione: l'artista arcaico non replica le forme visibili delle cose, ma restituisce un'immagine mnemonica, depurata di ciò che è puramente contingente. La cosa interessante è che Loewy – primo tra gli storici dell'arte antica – costruisce il suo modello a partire dall'arte dei "primitivi" e dal disegno infantile. Ed è appunto su questo terreno che, se e quando scriverò su Loewy, mi appoggerò a Lucia, autorità indiscussa in materia.

Lucia è arrivata a Loewy attraverso Gombrich, che ne fu allievo a Vienna e ne serbò sempre un grato ricordo. Menziona brevemente Loewy nel suo libro su *Il disegno infantile. Storia, teoria, pratiche* [28] e ne tratta più ampiamente in *Genesi dell'immagine* [29]. Qui riconduce correttamente l'origine del concetto loewiano di *Erinnerungsbild* a Hildebrand, il quale aveva spiegato come primitivi e bambini disegnino gli oggetti nella forma più caratteristica e nella piena visibilità (l'uomo frontalmente, gli animali di profilo, ma la lucertola dell'alto) e prende posizione rispetto alla critica di Gombrich. Quest'ultimo non contesta l'esistenza delle immagini mentali, ma il fatto che tali immagini esistano quasi *a priori* nella testa di chi poi le esteriorizza in immagini. «Per l'arte – puntualizza efficacemente Lucia – e per qualsiasi tipo di immagine, non si tratta di copia dell'esperienza visiva o dell'immagine concettuale, bensì della "costruzione di un modello relazionale", vale a dire del "concetto rappresentativo" che già abbiamo incontrato in Arnheim».

In effetti credo si possa assolvere Loewy dall'accusa di idealismo platonico. Il suo concetto di immagine mnemonica non si riferisce a un *a priori*, ma deriva piuttosto, oltre che da Hildebrand, dallo psicologismo positivista del danese Julius Lange, di Sigmund Exner, di Gustav Fechner e, soprattutto, di Ernst Brücke. Gombrich peraltro era consapevole dell'origine psicologica della nozione di immagine mnemonica e dell'influenza di Brücke su Loewy [30], ma in *Arte e illusione* e in altri suoi scritti sorvolò su questo collegamento. Oggi un serio riesame di Loewy dovrebbe partire proprio dall'approfondimento delle radici psicologiche del suo lavoro [31].

Meritevole di approfondimento è sicuramente anche il suo rapporto con Corrado Ricci, che egli cita più volte. Nella sua *L'arte dei bambini* (1887) Ricci propone una teoria della memoria selettiva che combacia in larga misura con quella di Loewy, e qualunque approccio a questo tema non potrà prescindere, ancora una volta, dalle penetranti osservazioni di Lucia, che rivede Ricci alla luce della *Gestalttheorie*, secondo la quale il percetto non è mai una copia fotostatica dell'oggetto [32].

7. Ho ricordato all'inizio che con Lucia dialogavamo intensamente attraverso la lettura dei nostri scritti. Di persona, invece, abbiamo parlato relativamente poco di argomenti scientifici e molto d'altro. Lucia era davvero, come ha giustamente ricordato Luigi Russo, una brava psicologa, oltre che un'eccellente studiosa. Ed era straordinariamente empatica. Intuiva i problemi degli altri, ci entrava dentro – con grande discrezione – e se ne faceva carico. Da quando ci siamo conosciuti, nel 1994, posso dire che è stata costantemente vicina – a dispetto della distanza geografica – a me e a tutta la mia famiglia. Aiutò mia moglie in una difficile situazione accademica, la confortò in un momento di crisi personale e fu prodiga di consigli a entrambi quando adottammo un ragazzo e dovemmo imparare – in un'età ormai avanzata – il duro mestiere di genitori. Il tutto sempre con grande leggerezza, più da saggia zia che da autorevole professionista.

Sit tibi terra levis.

[1] *Topoi et anecdotes artistiques: fortune, forme, fonction, de l'Antiquité au XVIIIe siècle* (Paris, École Normale Supérieure, 15-17 octobre 2015), i cui atti sono in corso di stampa.

[2] È l'espressione che usa Plinio il Vecchio (35, 94) a proposito di Apelle, riportando che «p*inxit et heroa nudum eaque pictura naturam ipsam provocavit*».

[3] Plinio il Vecchio, 35, 65.

[4] J. Lacan, *Séminaire XI – Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, pp. 95, 102 ss.

[5] In L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo, 2015 – d'ora in avanti: Pizzo Russo 2015 – , pp. 31-58 (orig. in "Rivista di Estetica", n.s., 30 (3/2005), pp. 245-268).

[6] Su l'occhio innocente in Gombrich e Goodman vedi B. Mitrović, *A defence of light: Ernst Gombrich, the Innocent Eye and seeing in perspective*, "Journal of Art Historiography", 3/2010, pp. 1-30, spec. Appendix One, con tutti i riferimenti testuali. L'espressione si trova comunque già in Ruskin, *The Elements of Drawing* (1856-1857).

[7] Pizzo Russo 2015, pp. 220-221 (citazione tratta da A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 199).

[8] Vedi la sua recensione a *Art and Illusion* di Gombrich in "The Journal of Philosophy", 57, 1960), p. 595 ss.

[9] Vedi A. C. Danto, *Animals as Art Historians: Reflections on the Innocent Eye*, in Id., *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1992, pp. 15-31.

[10] Per gli antichi questa capacità dei piccioni doveva essere cosa nota, se un favola esopica narra di un piccione assetato che andò a schiantarsi su un'anfora dipinta su una parete che aveva creduto contenere dell'acqua (vedi B. E. Perry, *Aesopica*, Urbana, University of Illinois Press, 1952, n. 201).

[11] In occasione del VI Convegno nazionale della SIE (Roma, 2-3 aprile 2008), che ebbe per tema la "Verità dell'Estetica", tenni una relazione introduttiva dal titolo *Verità della copia nell'estetica antica*, ora disponibile on line sul sito della Società. Con Giuseppe Di Giacomo abbiamo in programma di scrivere un libro a quattro mani sull'argomento.

[12] *Da Schiller ad Arnheim: educazione e arte* (Pizzo Russo 2015, pp. 117-140, orig.

in G. Bartoli e S. Mastandrea (a cura di), *Rudolf Arnheim: una visione dell'arte,* Roma, Anicia, 2006, pp. 81-108).

[13] Vedi M. Jones (ed.), *Fake? The Art of deception*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 149.

[14] *Al di qua dell'immagine* (Pizzo Russo 2015, pp. 59-85, orig. in "Fieri. Annali del Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi", 4 (2006), pp. 311-336).

[15] *Percezione e immagine nella rappresentazione artistica* (Pizzo Russo 2015, pp. 31-58, orig. in "Rivista di estetica", n.s., 30 (3/2005), pp. 245-268).

[16] *Media e processi cognitivi* (Pizzo Russo 2015, pp. 7-16, orig. in L. Pizzo Russo (a cura di), *Rudolf Arnheim: Arte e Percezione visiva*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 14, Palermo, 2015, pp. 15-24).

[17] *Rudolf Arnheim e la formazione dell'uomo* (Pizzo Russo 2015, pp. 141-182, orig. *Presentazione* alla seconda edizione del volume di Rudolf Arnheim, *Pensieri sull'educazione artistica*, Palermo, Aesthetica, 2007, pp. 7-49).

[18] G. Pucci, *Dall'*hic et nunc *all'*ubique et semper ?, "Rivista di Estetica" n.s., 52 (1/2013), pp. 179-189.

[19] *La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto* (Pizzo Russo 2015, pp. 197-244, orig. in "Rivista di estetica", n.s., 38 (2/2008), pp. 85-132).

[20] *Contro la neuroestetica* (Pizzo Russo 2015, pp. 279-330, orig. in "Studi di estetica", 41 (2011), pp. 7-86).

[21] Gli atti non sono stati pubblicati, ma il mio intervento è disponibile on line sul sito Academia.edu, a questo link: https://www.academia.edu/12632737/Neuroscienze_e_storia_dell_arte_un_rapporto_problematico_2013_.

[22] Il libro di John Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven, Yale University Press, 2008, vorrebbe dimostrare – spesso in modo superficiale, se non ingenuo – che ciascuno dei 25 autori antichi e moderni presi in esame ha anticipato in qualche modo la neuroestetica. Ma la storia dell'arte latita.

[23] V. Gallese, *Aby Warburg e il dialogo tra estetica, biologia e fisiologia*, «pH», 2 (2012), pp. 48-62.

[24] J. Skoyles*, Motor perception and anatomical realism in Classical Greek art,* "Medical Hypotheses" 51 (1998), pp. 69-70, ha sostenuto che mentre gli artisti greci dell'età arcaica nel rappresentare il corpo umano si accontentavano di stimolare la corteccia visiva, quelli di età classica cercarono di stimolare la corteccia motoria, per dare la sensazione di un corpo vivo. E quindi impararono a rendere non solo il contorno e la superficie dei corpi ma anche la struttura anatomica – compresi muscoli tesi e/o rilassati – ossia il ritmo del corpo. L'idea potrebbe essere interessante, ma andrebbe argomentata meglio di quanto fa questo articolo di appena una pagina e mezza.

[25] J. Rée, "College Art Association Reviews", Jul 01, 2009 = http://www.caareviews.org/reviews/1293.

[26] Vedi da ultimo M. G. Picozzi (a cura di), *Ripensare Emanuel Löwy, professore di Archeologia e Storia dell'arte nella R. Università e Direttore del Museo dei Gessi*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013.

[27] *La natura nell'Arte Greca Una teoria sulla genesi della espressione figurativa*, a cura di C. Anti, Padova, Le tre Venezie, 1946. La prefazione di Carlo Anti, cattedratico di Archeologia a Padova, fa luce sull'ampio retroterra culturale di Loewy. Molto utile anche A.A. Donahue, *New looks at old books: Emanuel Löwy, Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst,* "Journal of Art Historiography", 5 (2011), 1-16.

[28] A p. 115, n. 55 della ristampa del 2015 (la prima edizione, sempre per la collana Aesthetica, Palermo, è del 1988).

[29] A p. 160 della ristampa edita da Mimesis, Milano nel 2015 (la prima edizione è del 1997).

[30] E. Gombrich, *Art History and Psychology in Vienna fifty years ago*, "Art Journal", 44 (1984), p. 162.

[31] Un importante passo in questa direzione è costituito dal bel saggio di M. Galli, *'Immagini della memoria'. Teoria della visione in Emanuel Löwy*, in Picozzi, cit., pp.

141-188. In esso l'autore analizza anche l'influenza esercitata su Loewy dall'amico Freud e i rapporti dell'archeologo austriaco con Sante De Sanctis, uno dei primi cattedratici italiani di psicologia sperimentale.

[32] *Il disegno infantile*, cit., p. 30 ss.

Le regard qu'on a
Une reflexion sur l'empathie photographique

di Baldine Saint Girons

En tant qu'admiratrice et amie personnelle de Lucia, je suis profondément émue d'être associée aux journées du *Ricordo* concernant son œuvre: l'œuvre d'un grand Professeur et d'une *studiosa* de premier ordre. Et je remercie de tout cœur Luigi Russo de m'y avoir invitée.

Je voudrais parler d'un de ses livres qui a connu un grand succès: *So quel che senti* [1]. L'appel à la pensée y est immédiatement lancé: Sais-je ce que tu sens? Ou bien ne fais-je que sentir ce que tu sens, ainsi qu'il en va dans ces phénomènes de contagion affective si bien observés chez les jeunes enfants avant la découverte du miroir. La primauté est donnée à l'impersonnel, au "On", comme en témoigne déjà le titre français du texte de Sigmund Freud, *On bat un enfant* (= *Ein Kind wird geschlagen*) [2]. Que se passe-t-il donc avec l'émergence du "Je" et du "Tu"? Le sentiment fait-il ou non l'objet d'un savoir? Il faut bien qu'il le fasse, telle est l'option courageuse. Mais, pour ce faire, encore doit-on tirer des fils très différents et essayer de montrer les modes de nouages d'au moins trois dimensions: imaginaire, réelle et symbolique.

À cette fin, Lucia Pizzo Russo met au centre de son analyse le rôle de l'expression dans l'empathie, telle que la conçoit la tradition esthétique à partir de Robert Vischer (créateur du mot) et Theodor Lipps; et elle remarque que «con i neuroni specchio abbiamo solo l'empatia senza più l'espressione», giacché «per le neuroscienze siamo tutti sinestetici ed empatici» [3].

L'expression était le grand concept de la fin du XIXe siècle, chez Freud, comme chez Charles Darwin (dont l'ouvrage *The Expression of the Emotions in Man and Animals* date de 1872) [4]. L'homme s'exprimait en *produisant de lui-même des images* qu'il importait d'observer et d'analyser en utilisant toutes les ressources de l'art et des sciences humaines. Frederik J. J. Buytendjik et Adolf Portman sont bien sur la même lancée de pensée en parlant d'«autoprésentation» en éthologie. Et l'anthropologie contemporaine de l'image en est l'héritière, tout en distinguant de façon plus rigoureuse avec Hans Belting les trois paramètres de l'image (image, *medium* et corps) et en cherchant à les articuler [5].

On oublie, en effet, trop souvent que le corps regardant n'est pas seulement livré aux images, mais qu'il en constitue le lieu de pro-

duction; et on oublie aussi la spécificité du *medium*, du dispositif, de l'écran, en croyant que l'image est soit externe, soit interne, alors qu'elle se situe nécessairement dans l'entre-deux, qu'elle suppose une triangulation.

Comme, ces derniers temps, j'essaie de plus en plus de partir d'images singulières pour comprendre ce qui s'y joue, je voudrais tenter aujourd'hui d'analyser les photographies du petit Aylan Kurdi, l'enfant syrien de trois ans retrouvé inanimé sur la plage de Bodrum, en Turquie, le 3 septembre 2015. Ces images renvoient à d'autres drames, dont elles se font les porte-paroles, et elles constituent un ensemble narratif. Un regard et une main sont derrière elles: ceux de la photographe turque Nilüfer Demir.

Faut-il céder à l'interdit de regard dont certaines personnes ont frappé ces photographies? Elles seraient insoutenables, favoriseraient le voyeurisme, participeraient de notre mise sous influence, enrichiraient indûment leur auteur, etc. Je comprends fort bien qu'on ne puisse pas les regarder pour des raisons personnelles, lorsqu'on a un enfant en bas âge ou même lorsqu'on n'a pas encore fait la complexe expérience d'une intimité *post mortem*.

Mais ma conviction reste que ne pas analyser ces images nous expose à une manipulation radicale. Il nous faut comprendre pourquoi et comment nous sommes touchés par elles. À cette fin, il importe de bien distinguer deux problèmes. D'un côté, le problème de la photographie comme vérité venue du monde et ne relevant pas de la simple fantaisie. De l'autre côté, le problème général de la fabrication des images et de leur diffusion.

Du point de vue de la vérité venue du monde, l'étonnant est qu'Aylan semble *presque* plongé dans le sommeil. La mort n'est pas certaine pour le spectateur non prévenu, mais son idée rôde. Notre imagination est alors *obligée de travailler entre deux sentiments opposés*: l'horreur choquante du trépas que nous devinons, et l'attendrissement devant la charmante figure du bambin, échoué sur l'estran, face contre le sable, vêtu comme un vivant, avec son tee-shirt rouge, son bermuda bleu, ses chaussures. Sans le moindre gilet de sauvetage, sans trace de danger encouru.

Qu'est-ce qui est le plus poignant dans cette image? Quel en est le *punctum*, pour reprendre le terme de Roland Barthes, la piqûre du réel qui nous «dérange» et nous met en cause, nous donne un choc qui ne s'amortit pas aisément [6]? Ce *punctum*, pour moi, ce sont des chaussures bien fermées de citadin, témoignage de l'attention dont l'enfant était entouré, de l'espoir qu'il portait: la mer n'a pas pu les arracher. Et puis le poignet si joliment potelé de la petite enfance, simple pli ou bracelet, qui saille sur le sable.

Toute image forte présente un élément qui met l'imagination en

mouvement, de manière qui déborde l'interprétation; et elle oblige, de surcroît, à prendre conscience de la violence symbolique. Nous exigeons certes du symbole; mais ici, nous arrivons aux limites du supportable. Trop de symbole anéantit.

Le père d'Aylan s'est dit entièrement responsable de la mort de sa famille. C'est un honnête homme. Il doit en avoir assez de "symboliser" et aspire à se recueillir sur sa souffrance. Le concept détruit la chose, l'écrase dans ce qu'elle a de plus vrai, de plus émouvant.

A cet égard, l'image d'Aylan a quelque parenté avec celle de Joseph Bara, tué à quatorze ans, et représenté par Louis David, puis par David d'Angers, à même le sol, pressant la cocarde tricolore. Sommé par les royalistes de proclamer sa fidélité à la monarchie, il se serait écrié «Vive la république!» et serait tombé sous leurs coups, en pressant sur sa poitrine la cocarde tricolore. Sa panthéonisation ne fut manquée que d'un jour: elle avait été programmée le 10 thermidor, date à laquelle Robespierre fut guillotiné! Peu nous importe que Joseph Bara ait sans doute été tué par de simples voleurs de chevaux qu'il défendait pour son maître. Le symbole était magnifique: la République à l'état naissant pouvait s'y reconnaître. Les peintres et les sculpteurs remplissaient leur vocation en fournissant des emblèmes à la Révolution.

Mais un peintre peut aussi s'employer à tuer les symboles. C'est ce que fit Caravage dans *L'Amour endormi*, exposé cet été (2015) au musée Jacquemart-André de Paris, en même temps que le *Couronnement d'épines.* Célébré dès l'époque de sa création à Malte, c'est un tableau qui gêne par sa laideur et son caractère morbide. Atteint de jaunisse et d'œdème, l'Amour a les lèvres cyanisées et l'abdomen gonflé. Comment expliquer un aussi terrible "réalisme"?

Songeons à l'enfant Jésus abandonné à même le sol dans la fameuse *Natività con Santi* de Palerme, volée par la Mafia, mais dont on possède heureusement une copie du début du XVIIe siècle, réalisée par Paolo Geraci. Pourquoi ne repose-t-il pas dans les bras de sa mère ou sur ses genoux? Pourquoi Caravage a-t-il peint la mère endormie et insisté sur le grotesque ciseau des jambes de Joseph au premier plan? La naissance devient une mort négative. Cet enfant est un gisant; et l'anticipation du Calvaire est patente.

Alors que, dans la *Nativité*, Caravage approfondit le mystère de l'incarnation en joignant le thème de l'humble naissance à celui de la mort ignominieuse, il s'en prend avec virulence au paganisme dans *L'amour endormi* pour démolir le mythe du bel Eros: dans ce cas aussi, la maladie et la mort sont imminentes.

Aylan est habillé, très habillé, certes, avec ses chaussures de citadin prévues pour un long voyage; mais il repose sur le sol comme Joseph Bara, comme l'enfant Jésus, comme l'Amour. Il est de dos ou de profil; mais il semble encore vivre ou vivre d'une nouvelle vie à leur instar. L'histoire et le mythe sont convoqués, la référence au réel est brûlante,

et l'inscription symbolique ne fait pas de doute, cristallisant les espoirs d'un accueil moins abominable des migrants.

Le pouvoir des images s'exerce pleinement sous la condition de laisser se déployer leurs échos imaginaires, d'accrocher souplement du réel et de les faire accéder à une symbolisation sans excès. Ce qu'il faudrait alors mieux cerner, ce sont les modes de travail du négatif.

Les neurones-miroir et la théorie de l'empathie sont bien intéressants, mais ils manquent quelque chose d'essentiel, comme le montre Lucia Pizzo Russo: l'expression. Une expression dont le préalable est la coupure du signifiant qui seule permet le réassemblement, la composition. M'exprimer, c'est m'autoprésenter, me transformer à dessein en image, faire de moi non seulement le lieu de l'image, mais son agent.

Si l'humanité a tant essayé de fixer les images, naturellement produites, et si elle y a aussi brillamment réussi, c'est bien d'abord pour remédier à l'absence de nos êtres chers, au fait qu'ils aient cessé de nous donner d'eux-mêmes des images sans cesse nouvelles. Les sources de ces précieuses images se sont taries; mais, heureusement, nous disposons d'images enregistrées, que nous animons au sein d'un passé devenu mythique et parfois dans la perspective d'un nouvel avenir. Mais nous nous mettons parfois à vivre dans une atemporalité croissante. Le risque de l'image, c'est alors l'espèce de déconnexion qu'elle crée, en finissant par valoir pour elle-même.

Il faut des mots pour les images. Aussi bien le *Ricordo* de Lucia est-il un château de paroles. Mais une très belle œuvre est son origine et son emblème: l'affiche conçue par Dario Russo et placée en multiples exemplaires sur la table et les murs du prestigieux Salon du Grand Hôtel & des Palmes de Palerme. Dario a utilisé le triangle de Gaetano Kanizsa (1976), que Lucia avait si bien analysé: on croit voir les bords d'un triangle équilatère blanc placé sur un triangle cerné de noir. Dario produit la même illusion de contours, mais au lieu des trois sphères dans lesquelles semblent s'insérer les angles du triangle blanc, il a placé les yeux et les lèvres de sa mère.

Je pense à une photographie de Laurent Kropf qui a pour objet *Le Vieux Père*: il siège à une table de banquet blanche disposée en trapèze; et des caches géométriques dissimulent les convives. Seul, le "Vieux Père" nous regarde solennellement au premier plan. Dans le cas de Lucia, le cache se trouve à l'intérieur du visage et sa forme est le fruit d'une illusion d'optique: grâce à cela, son regard et son discours nous semblent d'autant plus présents. Cette image d'elle est vraiment impossible à oublier.

[1] L. Pizzo Russo, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte, empatia*, Pisa 2009.

[2] S. Freud, *On bat un enfant*, trad. de l'allemand par H. Hoesli, in "Revue Française de Psychanalyse", 6/3-4, 1933, pp. 274-297.

[3] L. Pizzo Russo, *So quel che senti*, cit., p. 86.

[4] Ch. Darwin, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux suivi de: Esquisse biographique d'un petit enfant*, trad. de l'anglais par D. Férault, Paris 2001.

[5] H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, trad. de l'allemand par J. Torrent, Paris 2004.

[6] R. Barthes, *La chambre clair. Note sur la photographie*, Paris 1980, pp. 69-77.

"Intelletto nelle cose dell'anima"
Note sul rapporto fra scienza, esperienza, arte nel lavoro di Lucia Pizzo Russo

di Salvatore Tedesco

«Coloro che hanno a cuore lo "spirito" […] sono, per un comune pregiudizio, propensi a prendere alla leggera i peccati contro la matematica, la logica e la precisione» [1]. Le parole di Musil, il suo esempio, ricorrono con moderazione ma costantemente nelle pagine di Lucia Pizzo Russo, e il suo unico cruccio, a proposito dell'autore dell'*Uomo senza qualità*, stava – come mi disse una volta quando ero suo studente, l'anno che seguì la pubblicazione di *Che cos'è la psicologia dell'arte* [2] – nell'aver questi scelto il nome "Arnheim" per il personaggio che in quel romanzo caratterizza l'antimodello di Ulrich, dell'*uomo senza qualità* appunto, di colui che coniuga anima ed esattezza.

Lo scrivere *contro* [3] di Lucia Pizzo Russo trova un riscontro preciso nelle pagine di Musil, una affinità nel suo dettato graffiante, nella scrittura che passa a contrappelo tutti i *tic* più *à la page* delle differenti mode culturali, accademiche e non, per bersagliarle e inchiodarle su quest'unico, fondamentale punto: il disconoscimento «del funzionamento reale della mente, qualunque sia l'attività in cui è impegnata» [4], ovvero, se posso provare a riformulare, delle *dinamiche* del pensiero e delle *peculiarità formali* dei concetti rappresentativi e dei media espressivi. Sarebbe persino impietoso provare a mettere in fila i nomi illustri, quantomeno dalla C di Flavio Caroli alla Z di Semir Zeki, che cadono a pezzi, che si bucano sotto il martelletto, più luterano che nietzscheano, con cui Pizzo Russo rileva e denuncia i vuoti, gli scarti concettuali di penne e modelli di pensiero che si vogliono *bahnbrechend* come si direbbe in tedesco, innovativi sino allo strappo (o all'esplosione), ma dei quali con argomentare stringente e con uno stile di scrittura tanto sapiente quanto miracolosamente prossimo al tessuto fitto del *suo* parlare, Lucia Pizzo Russo dimostra piuttosto l'eccessiva *docilità* teorica.

La rivendicazione della natura conoscitiva dell'attività poetica/artistica da parte di Musil nel giovanile (1918) *Schizzo della conoscenza del poeta* [5] costituisce per Pizzo Russo [6] un ottimo banco di prova e un terreno di verifica di un modo euristicamente fertile di intendere nesso conoscitivo e peculiarità formale dell'invenzione nel caso della letteratura, e per guidare alla questione delle arti, al plurale. Musil propone per parte sua un piccolo «tentativo di verifica gnoseologica» [7], considerando il poeta come «un individuo che "conosce" in un deter-

minato modo e in una determinata sfera» [8]. *Modo* e *sfera* che andranno messi in luce non in funzione e a maggior gloria del loro presunto carattere "speciale", che anzi si pone qui radicalmente in discussione [9], ma per illuminare tramite la *peculiarità* di tale modo di conoscere la valenza della conoscenza umana *in generale*. A questo fine Musil muove dall'operare una distinzione fra la "conoscenza del poeta" e quella *sfera razioide* che abbraccia «tutto ciò che può essere organizzato in sistema scientifico e ridotto a leggi e regole» [10].

A dominare questa sfera è «una certa monotonia dei fatti» [11], come dice ironicamente Musil, ovvero la prevalenza di una norma dotata di validità generale e tale da precedere *il darsi effettuale del singolo fenomeno*: «ciò che caratterizza la sfera razioide più di ogni altra cosa è che in essa i fatti si lasciano descrivere e comunicare in maniera univoca [...]. La sfera razioide, possiamo dire, è dominata dal concetto di "dato fisso", una fissità che non ammette deviazioni; è dominata dal concetto di fissità come *fictio cum fundamento in re*» [12].

Tale fissità del dato, tuttavia, è paragonabile a giudizio di Musil alla cernita prodotta da un setaccio; un setaccio che è sì utile a trattenere qualcosa, ma nel quale, ad ogni modo, «i buchi non sono meno importanti, per chi lo sta adoperando, del "saldo" graticcio» [13]. Una considerazione, questa, che vale tanto nell'ambito dei fatti del mondo fisico («A dire il vero se si scava in profondità anche qui la terra trema» [14], osserva Musil), quanto soprattutto nel mondo morale, e nel passaggio dalla natura inanimata all'organismo vivente («Percorrendo il cammino che dalla natura porta allo spirito, noi siamo stati condotti, per dir così, dalla rigidità del gabinetto di mineralogia ad una serra che trabocca di movimento inespresso» [15]), ma che guida anzitutto a intendere la dinamica peculiare della forma, e cioè l'isomorfismo fra "comportamento" della forma e "percezione" della forma. E qui, ritengo, si fa valere in modo specifico l'attenzione di Musil per la tradizione morfologica, e lo studio della psicologia da Stumpf alla Gestalt [16].

Siamo così passati alla sfera *non razioide*, nella quale «i fatti non si sottomettono, le leggi sono dei setacci, gli eventi non si ripetono, ma sono individuali e variano all'infinito [...]. Essa è la sfera delle reazioni dell'individuo al mondo e agli altri uomini; la sfera dei valori e delle valutazioni, dei rapporti etici ed estetici; la sfera dell'idea» [17].

Una sfera dunque di comportamenti e configurazioni che chiamano in causa rappresentazioni, valutazioni, operazioni nelle quali siamo coinvolti nella nostra profonda unità psicofisica; ed è chiaro che qui il termine *idea* verrà a indicare un ambito per eccellenza umano, la sfera di un *concepire* in cui tutto è messo in gioco dalle modalità di applicazione alla realtà e dal riferimento *personale*, individuale, che è chiamato in causa; una sfera che si manifesta nell'agire dell'essere umano, come scrive ancora Lucia Pizzo Russo, «come corpo, e corpo potenziato dagli strumenti che va inventando» [18].

Se l'ambito *razioide* era relativamente impermeabile alle peculiarità dell'esperire umano e della sua contestualizzazione "ambientale", relazionale, nell'ambito *non razioide* viceversa tutto sta appunto nella vicenda delle circostanze e nella concretezza dell'esperire: «L'idea si dilegua se viene separata dalle circostanze di fatto che l'accompagnano […]. La comprensione di ogni giudizio e il senso di ogni concetto sono avviluppati da un involucro di esperienza più etereo dell'etere» [19].

Ma questa strumentazione concettuale, certo appena abbozzata qui da Musil, ma tutt'altro che inerte da un punto di vista teorico, costituisce solo lo sfondo su cui si proiettano le due considerazioni qui per noi salienti, ai fini dell'analisi della relazione che Lucia Pizzo Russo intrattiene con lo scrittore austriaco: in primo luogo infatti, con l'evidente premessa che la sfera *non razioide* è «la patria del poeta, il regno della sua ragione» [20], Musil chiarisce che questa delimitazione di ambiti operativi non comporta affatto che il poeta sia un invasato o un fanciullino o che comunque non gli sia proprio l'ambito della conoscenza; di più: «Il poeta non si avvale di un'altra specie di conoscenza, o di facoltà conoscitive diverse da quelle dell'uomo razionale. Sia nella sfera razioide che nell'altra sfera l'uomo che segna un'orma è colui che possiede la massima conoscenza dei fatti *e anche* la massima capacità razionale nel collegarli fra loro» [21].

L'altra sfera, quella che nell'*Uomo senza qualità* verrà individuata come l'ambito della *Tageshelle Mystik*, della "mistica chiara come il giorno", si caratterizzerà dunque come sfera eminentemente razionale, che chiama in causa facoltà conoscitive per nulla *eccezionali* o *devianti* dalla norma del funzionamento della mente umana, e che tuttavia non si esercitano sul *dato fisso*, su una configurazione *statica* della realtà, ma piuttosto sulle *circostanze* e sulle *esperienze aperte* che in esse s'inscrivono.

Come dice ancora Musil: «qui il compito è un altro: scoprire soluzioni, rapporti, connessioni, variabili sempre nuove; costruire dei prototipi che prefigurino il corso degli eventi; indicare dei modelli invitanti, che insegnino all'uomo come può essere uomo, *inventare* l'uomo interiore» [22]. Una *ingegneria dell'anima* che valorizza appunto la razionalità – non razioide – del poeta e del *Möglichkeitssinn*, del senso della possibilità, che lo caratterizza.

Posta dunque come prima conclusione la considerazione per cui l'attività del poeta è attività di pensiero al pari di quella dello scienziato, fornita cioè di analoga dotazione di facoltà conoscitive, mentre differente è la *configurazione* e la contestualizzazione esperienziale in cui essa s'inscrive, il punto cruciale starà nell'elaborazione di una teoria della mente – a dirla tutta: di una psicologia – adeguata a spiegare il funzionamento della mente e non limitata a un solo ambito operativo.

E qui veniamo alla seconda capitale affermazione di Musil, per il quale la psicologia «fa parte della sfera razioide» [23]. Per questo verso,

Lucia Pizzo Russo riconosce la persistente validità e direi urgenza della diagnosi musiliana: «Si consideri il capitolo sul pensiero nei manuali di psicologia (gli argomenti trattati e i compiti assegnati ai soggetti sperimentali) e risulterà chiaro che la psicologia ha confinato il pensiero in quella che Musil […] ha chiamato "sfera razioide" per contrapporla a quella "non razioide" dove ritiene origini e prosperi l'arte. I problemi che l'artista affronta e il pensiero che necessariamente mette in atto nel suo fare produttivo non sono mai entrati nell'armamentario strumentale della psicologia del pensiero» [24].

La costruzione di una psicologia delle arti e della letteratura, non come "psicologia speciale" o "applicata", ma come "psicologia del pensiero" *nell'occasione delle* forme peculiari della musiliana sfera non razioide, costituisce dunque un vero e proprio *gesto baumgarteniano*, che configura una dottrina che «è psicologia a tutti gli effetti: si occupa di processi cognitivi, e attraverso una delimitazione dell'oggetto, ci restituisce un'immagine complessiva della cognizione» [25].

Assistiamo in tal modo al riconoscimento di una logica della *forma* dell'aisthesis, che non andrà di certo alla ricerca né di *facoltà, emozioni, sentimenti* eccezionali ed esclusivi dell'artista («e da qui all'"incapace di intendere e di volere" il passo è breve» [26], commentava a proposito di tale supposta eccezionalità Musil), né di una *classe* separata di oggetti artistici [27], ma che piuttosto farà valere la *dinamica* del pensiero di contro alla sua artificiosa riconduzione tanto all'elemento *statico* di una considerazione solo logico-formale e linguistica, quanto alla contrapposta, e oggi così spesso rinascente, tentazione di ipostatizzare e con ciò in effetti di nuovo rendere statici quegli "elementi" dinamici che agitano la sfera non razioide. Per dirla con John Dewey, altro autore caro a Lucia Pizzo Russo, «l'esperienza è emotiva, ma in essa non ci sono cose separate chiamate emozioni» [28].

Ci limitiamo ad accennare appena, in questa sede, a questa concezione di *una logica della forma dell'aisthesis*, che più di una relazione ha con un impianto morfologico di ascendenza goethiana e che, negli stessi anni in cui scrive Musil, trova espressione in un ampio ventaglio di autori e temi che vanno dagli sviluppi della psicologia della Gestalt, agli inizi dell'antropologia filosofica con autori come Plessner (penso al suo progetto di uno studio dell'*unità dei sensi* inteso come articolazione di una *estesiologia dello spirito* [29]), sino alla complessiva rilettura e risistemazione della teoria della *Gestalt*, ora intesa senz'altro come "forma vivente", da parte di Viktor von Weizsäcker [30]. Sarebbe infatti del più grande interesse, ma ci porterebbe davvero troppo lontano, provare a percorrere la strada che conduce sino alla chiarificazione, da parte di Weizsäcker, delle relazioni fra scienze fisiche e scienze della vita, nel quadro di un compiuto superamento metodologico delle unilateralità del modello scientifico moderno, e di una rinnovata ipotesi morfologica.

Quel che ci interessa però in primo luogo, in relazione alla forma peculiare dello stile di Lucia Pizzo Russo – nonché ancora in rapporto alla sua lettura di Musil – è la *pars destruens* connessa all'ultimo punto pocanzi accennato, e cioè l'opera sistematica di smontaggio del «pathos metafisico» [31] connesso all'ipostatizzazione della contrapposizione fra scienza e arte, fra razionalità *tout court* (deprivata cioè del senso delle analisi di Musil sulle due sfere "razioide/non razioide") e irrazionalità/sensibilità. In altre parole, «relegato sullo sfondo il sapere dell'artista, e teorizzato il sapere scientifico come *il* sapere [...], l'arte appare un linguaggio naturale, spontaneo, creativo, non soggetto a un codice, e pertanto comune all'artista (l'arte della storia dell'arte), al bambino piccolo (l'arte infantile), al primitivo (l'arte primitiva), al malato mentale (l'arte psicopatologica), persino alle scimmie: tutti soggetti non-epistemici» [32].

In virtù di una simile contrapposizione, dall'artista si pretese «il "sentimento" (cioè, naturalmente, solo determinati sentimenti) e la rinuncia all'intelletto critico. [Si pretese] di scambiare l'infinità dell'oggetto con l'infinità delle sue relazioni; e da ciò nacque un pathos metafisico del tutto fasullo. Queste richieste sono tutte concessioni all'elemento "statico"» [33]. Ecco il punto, saliente per Musil come per Pizzo Russo: la costruzione di un'immagine profondamente falsa dell'attività artistica, la confusione delle acque da cui – come la spada Excalibur di Artù – emergerebbe intatto e luminoso un *linguaggio dell'arte* fatto apposta «per esprimere sentimenti, affetti, emozioni: per esprimersi; e, se non si è "soggetti d'arte", per scaricarsi o per ricaricarsi» [34], contrabbanda come immagine massimamente dinamica, come *slancio della passione creativa*, quella che a una più attenta analisi si dimostra essere piuttosto una ipotesi sclerotizzata sul funzionamento della mente umana, sino al vagheggiamento di una mente artistica per sua natura *non cognitiva*, per di più costruita come un mero rovesciamento del preteso funzionamento "normale" (regolato sulla scienza e concepito per la scienza) – della mente cognitiva.

Il campione del pathos metafisico posticcio è per Musil indubbiamente Spengler, al quale viene dedicato già nel 1921 il corrosivo *Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente* [35]; da allora indubbiamente molta acqua è passata sotto i ponti, ma almeno il "trattamento" musiliano di tre concetti cardine di quello scritto va ancora sottolineato ai nostri fini: mi riferisco appunto ai due concetti di *spirito* ed *esperienza*, e a quello di *intuizione*, che in qualche modo vale per Musil a rivelare il *non liquet* delle teorie psicologiche che contrappongono arte e intelletto.

Non è davvero un caso se Lucia Pizzo Russo dedica la sua attenzione proprio a questo celebre saggio di Robert Musil. Uguale è la presa di distanza da quella faciloneria che (oggi ormai sotto l'etichetta dei *Cultural Studies*, e ci muoviamo ancora verso le prime lettere dell'alfa-

beto) vorrebbe dissolvere la durezza del dato negli abissi dell'universo culturale [36]. Se sotto la penna di Spengler, a giudizio di Musil, il *Geist* vale a svuotare di realtà il mondo fisico, rendendo senz'altro *la natura una funzione della cultura*, l'esperienza provvederà per parte sua a dispensare al filosofo della cultura le doverose bacchettate: «Nessun sistema di pensiero può essere in contraddizione con l'esperienza, né con le deduzioni correttamente ricavate dall'esperienza: in questo senso è "empiristica" ogni filosofia seria» [37]. L'assolutizzazione nella luce dello *spirito* di concetti (di coppie polari, nel caso di Spengler) che vengono sottratti a un serio esame dell'*intelletto* raggiunge il duplice effetto di rendere per un verso indimostrabili (e dunque sin troppo facili da usare) le relative asserzioni, per l'altro di rendere impermeabile lo stesso intelletto alle esigenze che la fluidità *non razioide* di determinate forme di esperienza legittimamente richiederebbe.

Credo sia evidente l'attualità di simili diagnosi, che le frequenti verifiche compiute specie in quest'ultima decina di anni da Lucia Pizzo Russo [38] su alcune "parole d'ordine" del presente varrebbero a illustrare a sufficienza…

Musil, e con lui e *pour cause* Pizzo Russo, assegna un posto a sé al problema dell'intuizione: «È un fatto – constata Lucia Pizzo Russo – che l'intuizione nella modernità è stata opposta all'intelletto proprio per rendere conto dell'arte» [39]. E infatti, spiega Musil, avvengono *insieme* due cose altamente sintomatiche, nonché (e proprio perché) solo apparentemente contrapposte: per un verso, «chiunque voglia sostenere una tesi che non è in grado di dimostrare, e che non ha neppure pensato fino in fondo, si appella all'intuizione [40]; per l'altro, si sorvola sul fatto che «l'intuizione esiste anche sul piano puramente razionale [41].

Di più: «Il "caso" decisivo può essere metodicamente preparato fin che si vuole, ma anche sul piano razionale balena improvviso alla coscienza come se venisse dall'esterno. Anche il pensiero puramente razionale, che apparentemente non ha nulla a che vedere con il sentimento, è favorito dall'eccitazione dell'animo; e tanto più ne viene favorito il pensiero che qui è stato chiamato "pensiero non razioide"» [42].

È dunque «la teoria del pensiero che va rivista» [43], perché nella sua forma attuale – attuale al tempo di Musil, e sostanzialmente non ancora rimessa in questione in modo abbastanza radicale nemmeno oggi – non riesce a dar conto né del funzionamento *non razioide* ("artistico") né di quello *razioide* ("scientifico") della mente, perché non riesce a formulare la funzione costitutiva dell'*eccitazione dell'animo* nel discorso scientifico, né quella del *pensiero razionale* nella "poesia".

A tali condizioni, evidentemente, secondo un circolo vizioso veramente mortale, l'intuizione è predestinata a rimanere un fatto *interno* della mente creativa [44], così da inscrivere a sua volta l'esperienza nel genere di un conoscere inteso in senso strettamente epistemico, piuttosto che in quello del fare e dell'interagire *ambientale* [45].

E veniamo dunque alle conclusioni che Musil trae dalla sua dissolvente lettura di Spengler: «Qui sarebbe il caso di comprendere che la lotta tra il pensiero scientifico e le pretese dell'"anima", che travaglia la nostra civiltà, è una lotta vana; e che può essere risolta solo con un passo avanti, con un progetto, con una direzione nella quale impegnarsi» [46]. Ecco ancora un termine chiave: un impegno che in modo specifico si rivolge in senso disciplinare.

Alla "diagnosi" relativa al funzionamento cognitivo della mente, e all'ironica confutazione del *pathos metafisico* connesso alla disinvolta ripresa di mode e réclames culturali e pasticciate ipotesi psicologiche, fa dunque seguito la "terapia", cioè il progetto di un'*educazione estetica* che, secondo il modello schilleriano, si propone di formare il *ganzer Mensch*, l'essere umano intero, al di là di ogni settorializzazione, e dunque – per dirla parafrasando appunto Schiller – di «ricostruire nella nostra natura» [47], attraverso l'arte, certo, e in primis attraverso una *comprensione dell'attività artistica* e un'educazione artistica fondate su basi psicologiche coerenti, quella totalità umana che la dicotomia moderna fra scienza ed arte ha distrutto, o quantomeno reso teoricamente così opaca.

Lucia Pizzo Russo non ha mai smesso di stigmatizzare le unilateralità e il «prevalere delle concezioni statiche» [48] in psicologia, unilateralità da cui deriva per un verso il nesso elettivo posto da una certa modernità fra arte e sentimento, per l'altro il conseguente fatale dimezzamento dell'immagine e del progetto formativo dell'umano, laddove viceversa per Pizzo Russo l'arte «esemplifica al meglio "la struttura integrata di una globalità"» [49].

Lucia Pizzo Russo ha opportunamente messo in luce come il progetto schilleriano di affiancare all'educazione della facoltà della *ragione* l'educazione della facoltà del *sentimento* non miri affatto a prefigurare o magari a compiere quella *Spaltung* fra ragione e sentimento che è il greve portato della modernità, ma piuttosto a individuare lo spazio, kantianamente le «condizioni di possibilità» [50] e il raggio d'azione di quella che, oltre il dettato kantiano, si propone in Schiller come una *ragione sensibile*; la lezione della Gestalt, e di Arnheim in primis, vale per Lucia Pizzo Russo per articolare nel nostro presente questo impegno e questo progetto.

Si tratta certamente del progetto eminentemente filosofico di una interrogazione sulle condizioni di possibilità di tale ragione sensibile, ma al tempo stesso questo progetto vive giusto nel trovare espressione nelle e attraverso quelle che Arnheim nel suo breve studio sull'educazione artistica definiva le «sfide dell'esperienza umana» [51]. Così proponendosi e configurandosi, le arti corrispondono sì alla loro «funzione naturale» [52], eppure questa rispondenza non è mai presupposta, mai scontata, ma è la possibilità che si schiude al termine di un progetto, di un'attenzione sempre vigile, di una cura inesauribile dell'apprendere

e dell'insegnare, tornando a porre domande, attendendo realmente le risposte, soppesandole e cercandone la verità e il peso. Anche in questo, credo, sta il senso della lezione di Lucia Pizzo Russo.

[1] R. Musil, *Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente*, ed. it. in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, Mondadori, Milano 1986, p. 82.

[2] L. Pizzo Russo, *Che cos'è la psicologia dell'arte*, "Aesthetica Preprint", 32, Palermo, 1991.

[3] T. Andina, C. Calì, *Una vita contro. Conversazione con Lucia Pizzo Russo*, in "Rivista di estetica", n. s. 48, (3/2011), LI, *Arte, psicologia, realismo. Saggi in onore di Lucia Pizzo Russo*, pp. 3-11; ora in L. Pizzo Russo, *Psicologia delle Arti*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo, 2015, pp. 355-363.

[4] L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, Il Castoro, Milano 2004, p. 6.

[5] R. Musil, *Schizzo della conoscenza del poeta*, ed. it. in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., pp. 70-76.

[6] L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit., pp. 153-154.

[7] R. Musil, *Schizzo della conoscenza del poeta*, cit., p. 70.

[8] *Ibidem*.

[9] Come è ben noto, Lucia Pizzo Russo si è sempre riconosciuta in questo tratto della lezione kantiana di Emilio Garroni; cfr. ad es. e in primo luogo E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Bari-Roma 1986; la peculiarità del darwinismo, mediato da Dewey, presente in questa posizione, ed emergente in Id., *Creatività*, nuova ed. Quodlibet, Macerata 2009, ritorna nel discorso di Pizzo Russo proprio per il tramite di Garroni e di Dewey; come sempre assai meticoloso, ma purtroppo rimasto senza un esito di scrittura, è stato lo scandaglio di Lucia Pizzo Russo sul darwinismo in funzione di un volume recente della "Rivista di estetica" dedicato all'esperienza estetica ripensata appunto in chiave evoluzionistica.

[10] R. Musil, *Schizzo della conoscenza del poeta*, cit., p. 71.

[11] *Ibidem.*

[12] Ivi, p. 72.

[13] Ivi, p. 73.

[14] Ivi, p. 72.

[15] Ivi, p. 73.

[16] In questo senso anche L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit., p. 142.

[17] R. Musil, *Schizzo della conoscenza del poeta*, cit., p. 73.

[18] L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit., p. 9.

[19] R. Musil, *Schizzo della conoscenza del poeta*, cit., p. 74.

[20] *Ibidem*.

[21] Ivi, p. 75.

[22] Ivi, p. 74.

[23] *Ibidem*.

[24] L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit., p. 143.

[25] L. Pizzo Russo, *Che cos'è la psicologia dell'arte*, cit., pp. 71-72.

[26] R. Musil, *Schizzo della conoscenza del poeta*, cit., p. 75.

[27] Vale qui di nuovo la prossimità con gli studi di E. Garroni.

[28] J. Dewey, *Arte come esperienza*, ed. it. Aesthetica, Palermo 2007, p. 67.

[29] H. Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (1923), ora in Id., *Gesammelte* Schriften, vol. 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980.

[30] Mi limito a far qui riferimento a V. von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis* (1940), ora in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997; si veda anche Id., *Forma e percezione*, ed. it. Mimesis, Milano 2011.

[31] R. Musil, *Schizzo della conoscenza del poeta*, cit., p. 76.

[32] L. Pizzo Russo, *Che cos'è la psicologia dell'arte*, cit., p. 54.

[33] R. Musil, *Schizzo della conoscenza del poeta*, cit., p. 76.

[34] L. Pizzo Russo, *Che cos'è la psicologia dell'arte*, cit., pp. 54-55.

[35] R. Musil, *Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente*, cit.

[36] Si veda in tal senso, ma gli esempi potrebbero essere moltiplicati, L. Pizzo Russo, *Al di qua dell'immagine*, in "Fieri. Annali del dipartimento di Filosofia, Storia e critica dei saperi", 4 (dicembre 2006), pp. 311-336; ora in Ead., *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 59-85.

[37] R. Musil, *Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente*, cit., p. 88.

[38] Due esempi per tutti: L. Pizzo Russo, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Ets, Pisa 2009, ed Ead., *Contro la neuroestetica*, in "Studi di estetica", 41, 2011, pp. 7-86, ora in Ead., *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 279-330.

[39] L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit., p. 153.

[40] R. Musil, *Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente*, cit., p. 95.

[41] *Ibidem*.

[42] Ivi, pp. 95-96.

[43] L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit., p. 154.

[44] Ivi, pp. 154-155.

[45] Per questa differente caratterizzazione, presente tanto in Dewey quanto nella tesi dell'*indifferenza psicofisica* formulata nel quadro dell'antropologia filosofica tedesca, mi permetto di rinviare a S. Tedesco, *Il modello antropologico dell'esperienza estetica fra Dewey e Gehlen*, in Idem, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2008, pp. 115-125.

[46] R. Musil, *Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente*, cit., p. 103.

[47] Fr. Schiller, *L'educazione estetica*, ed. it. Aesthetica, Palermo 2009[2], p. 36.

[48] L. Pizzo Russo, *Presentazione. Rudolf Arnheim e la formazione dell'uomo*, in R. Arnheim, *Pensieri sull'educazione artistica*, ed. it. Aesthetica, Palermo 2007[2], p. 8. Al problema dell'educazione estetica, a partire dalla sua decisiva proposizione in Schiller, e sino allo snodo fondamentale costituito dal confronto con Arnheim, Lucia Pizzo Russo ha dedicato una lunga riflessione, quantomeno a partire dal saggio *Arte, educazione estetica e processi mentali*, in Ead. (a cura di), *L'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo 1986, pp. 34-50; per i punti di arrivo si rinvia a Ead., *Da Schiller ad Arnheim: educazione e arte*, ed Ead., *Educazione estetica nel ventunesimo secolo?*, ora entrambi in Ead., *Psicologia delle Arti*, cit., pp. 117-140 e 331-342.

[49] Ead., *Le arti e la psicologia*, cit., p. 175.

[50] Ead., *Da Schiller ad Arnheim: educazione e arte*, cit., p. 121.

[51] R. Arnheim, *Pensieri sull'educazione artistica*, cit., p. 107.

[52] *Ibidem*.

Il corpo degli indiscernibili e le dissonanze di Danto

di Stefano Velotti

1. Nell'autunno del 2007 Arthur Danto venne a Torino per ricevere una laurea *honoris causa* in Filosofia. In quell'occasione, i padroni di casa (Maurizio Ferraris, con Tiziana Andina e Alessandro Lancieri), sostenuti dalla "Società Italiana d'Estetica" e dalla Fondazione Merz, organizzarono un convegno in suo onore. Ho un ricordo molto bello di quelle giornate.

Danto, che era una persona amabile, amava l'Italia e voleva credere di capire l'italiano. Osservandolo durante il convegno, però, pensai che avesse ampiamente sopravvalutato la sua competenza: non dava segno di registrare in alcun modo, infatti, le critiche, amichevoli ma abbastanza gravi, che – in italiano – gli venivano rivolte.

Lucia Pizzo Russo tenne in quell'occasione un intervento che smontava pezzo per pezzo – con la consueta eleganza, franchezza, precisione e ampiezza di cultura – l'intero arco della "filosofia dell'arte" di Danto: dall'argomento degli indiscernibili alla filosofia della mente, dall'analisi della percezione all'interpretazione di Duchamp, dalla definizione di opera d'arte alla teoria dell'interpretazione. Gli strumenti teorici della critica di Pizzo Russo erano semplici e chiari, ma venivano fatti lavorare in profondità, attraversando agilmente tutte le brillanti argomentazioni di Danto, al quale veniva infine riconosciuta una «dissonanza tra ciò che sostiene [e che Pizzo Russo aveva pazientemente e inesorabilmente fatto a pezzi] e come lo sostiene [in maniera «smagliante», con una «"sensibilità" tutta positiva per l'universo femminile» [1] e anche per la stessa arte, quando in veste di critico si liberava dal peso della sua filosofia]» [2].

L'intento del saggio di Pizzo Russo era dichiarato apertamente fin dall'inizio, senza che però l'ascoltatore potesse immaginare come da queste dichiarazioni programmatiche – all'apparenza abbastanza generiche – potesse poi svilupparsi un fuoco di fila dove sarebbe stato difficile intravedere lo spazio di una replica: «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 forme» [3].

2. Mentre Danto viene ancora confuso da taluni come un sostenitore di una teoria istituzionale dell'arte [4], Pizzo Russo capisce subito che il cuore della sua teoria sta altrove, cioè in quella peculiare ripresa del principio logico-metafisico della "identità degli indiscernibili" formulata da Leibniz tre secoli fa. Senza entrare nel ginepraio che circonda la teoria leibniziana della sostanza individuale, qui è sufficiente ricordare che tale principio («non è possibile che si diano due individui che siano esattamente simili, o che differiscano *solo numero*») è inscindibile dall'idea che una sostanza individuale possieda una «nozione completa» (cioè che tutte le sue proprietà siano contenute in essa fin dalla creazione del mondo). Due foglie, due uova o due corpi non potranno mai essere esattamente uguali perché sarebbero un unico corpo.

Il famoso esperimento mentale con cui Danto apre *La trasfigurazione del banale* – quello degli otto quadri rossi indiscernibili, di cui sei sarebbero opere d'arte diverse, il settimo una tela preparata con il minio da Giorgione, e l'ottavo una «cosa con sopra del colore» [5] – sarebbe stato ritenuto dunque impossibile da Leibniz. Ma, si potrebbe dire, nel suo libro Danto specifica subito che i nove quadri sono *percettivamente* indiscernibili. Tuttavia, al contrario di quanto sosteneva Nelson Goodman [6] riguardo al problema della distinzione tra un dipinto originale e la sua copia apparentemente "perfetta", per Danto non si dà alcuna possibilità, a livello percettivo, di scorgere con il tempo delle eventuali differenze, perché quei quadri sono per ipotesi e per definizione anche *realmente* indiscernibili (lo sono percettivamente perché lo sono realmente) e – *contra* Leibniz – si distinguono tuttavia *solo numero*. Perfino per il "razionalista" Leibniz, però, nessuna anima è mai interamente senza un corpo (come ribadisce più volte, anche nella *Prefazione* ai *Nuovi Saggi*) e dunque, quale che sia il problematico statuto metafisico del corpo nel suo pensiero, un'attenta e ripetuta ispezione percettiva potrebbe rivelare una differenza – che *deve* esserci, secondo Leibniz – tra cose apparentemente uguali. Perfino le proprietà relazionali, come è noto, sono per Leibniz fondate nella sostanza stessa: uno dei suoi esempi preferiti, per quanto controintuitivo, è che nessun uomo diventa vedovo in India a causa della morte della propria moglie in Europa a meno che non si verifichi in lui un cambiamento reale, interno [7]. E ciò grazie alla tesi già richiamata della «nozione completa» propria di una sostanza individuale o della connessione di tutte le cose (secondo cui ogni sostanza individuale rappresenta ogni cosa che accade nell'intero universo secondo una propria prospettiva).

Il richiamo di Danto all'identità degli indiscernibili di Leibniz è

dunque quantomeno peculiare, ma non è certo un obbligo aderire alla metafisica leibniziana: per Danto si darebbero infatti cose (quadri o scatole di pagliette Brillo) *percettivamente* indiscernibili perché *realmente* indiscernibili *e* tuttavia distinte *solo numero.* Le loro proprietà o accidenti relazionali, che non influirebbero in nessun caso sulla loro struttura materiale di oggetti, farebbero però la differenza nel decidere sul loro statuto ontologico di cose *o* di opere d'arte (l'orinatoio come sanitario, e *Fountain* di Duchamp, la scatola Brillo di cartone e l'opera di Andy Warhol), e di opere d'arte tra loro indiscernibili, ma dotate di riferimenti e quindi di titoli e significati diversi (gli otto quadrati rossi già menzionati). In più (o in meno) rispetto a Leibniz, Danto, a ben guardare, non annette alcuna importanza al fatto che le sostanze abbiano sempre un corpo e che dunque siano percipienti e percepite: non perché sia un idealista estremo, ma perché al corpo resta sempre assegnato un valore ontologico immutabile, non "trasfigurabile" propriamente in opera, cioè quello di oggetto, di «mera cosa». Ma quel che più conta è che la percezione (l'*aisthesis*) sarebbe rigorosamente limitata al rilevamento dei caratteri materiali, oggettivi delle cose (qualificate sempre come «mere cose», secondo una sorta di realismo scientifico non dichiarato).

Ciò significa, come nota puntualmente Pizzo Russo, che Danto «arriva a cose fatte e […] accetta la classificazione in opere d'arte e oggetti reali» [8]. Di qui, ovviamente, la presunta irrilevanza dell'estetica nei confronti delle opere d'arte, della loro definizione e fruizione: ammesso e non concesso che si possa identificare la percezione *tout court* con l'esperienza estetica, essa potrà anche rilevare alcune qualità estetiche (qualità secondarie o terziarie), ma saranno sempre e solo qualità dell'oggetto materiale, non dell'opera (salvo nel caso della "bellezza interna", sui cui ritorneremo, ma che non cambia in alcun modo il quadro appena tracciato).

Pizzo Russo prova a seguire Danto sul suo stesso terreno: non è forse ragionevole la tesi minimalista di Danto – una volta ridotte le pretese avanzate nella *Trasfigurazione del banale* di definire l'arte in termini di condizioni necessarie e sufficienti – di porre alla base della sua definizione solo due condizioni necessarie (anche se non più congiuntamente sufficienti)? Come è noto, infatti, la proposta avanzata negli ultimi anni da Danto è che «l'arte si riferisce a qualcosa e 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" (*embodied meanings*)» [9]. Ed ecco ritornare la questione del corpo e dell'anima. Ma mentre Danto sembra convinto che le opere d'arte e le persone devono essere considerate come irriducibili a parti di se stesse (per esempio al solo corpo o alla sola anima/mente), poi se ne dimentica e considera gli otto quadrati rossi tutti uguali nel corpo ma diversi nell'anima/mente (nel loro statuto di opere

diverse, dotate di significati diversi). Ma allora, si chiede giustamente Pizzo Russo, in che senso dovremmo intendere la proposta di Danto secondo cui un'opera d'arte è un (insieme di) *embodied meaning(s)*? Quello che ci viene offerto è piuttosto un *body* senza *meaning* (l'oggetto) e un *meaning* senza *body* (l'opera) o comunque un corpo del tutto indifferente alla sua "mente" o ai significati di cui sarebbe portatore: «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?» [10].

3. Pizzo Russo non si limita però a distruggere. Avanzata questa obiezione centralissima offre infatti una visione alternativa, basata, come annunciato, su alcune acquisizioni della psicologia della *Gestalt.* In accordo con una visione della percezione che non è «stupida» o passiva ma neppure un organo ermeneutico, il mero tramite di un'interpretazione (una percezione "carica di teoria" o guidata da concetti che farebbero percepire solo quel che già conosciamo), la strategia è di mostrare come certe proprietà relazionali non siano affatto "accidenti situazionali" trascurabili. Non si tratta di abbracciare la metafisica leibniziana, secondo cui quelle che ci appaiono come proprietà relazionali sono in realtà proprietà interne della sostanza individuale, ma semmai di accogliere una linea di pensiero di origine kantiana. Quasi di passaggio Pizzo Russo ci ricorda infatti la «puntuale critica di Kant al principio degli indiscernibili di Leibniz» [11], basato sull'argomento degli «opposti incongruenti» e teso a confutare la concezione leibniziana dello spazio: se, infatti, come crede Leibniz, anche lo spazio è una proprietà interna delle cose, e non è nulla al di fuori delle relazioni tra di esse, come distinguere due opposti incongruenti (come la mano destra e la mano sinistra) che sono caratterizzati dalle stesse relazioni tra le parti ma non sono sovrapponibili [12]?

Proprio l'*orientamento*, allora, costituirà una prima proprietà relazionale non rilevabile da una percezione ridotta a registrare le proprietà materiali delle cose (secondo quel realismo scientifico non dichiarato ma presupposto da Danto, e il suo correlato di una percezione «stupida»), ma che è invece parte essenziale dell'esperienza percettiva che sperimentiamo effettivamente e che la psicologia della *Gestalt* ha contribuito a mettere in luce: «[…] 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 poggi su un vertice; immediatamente vediamo un rombo là dove prima vedevamo un quadrato. Percepiamo, quindi, due forme diverse pur rimanendo identico l'oggetto materiale» [13].

Non solo, naturalmente, come ricorda Pizzo Russo, se consideriamo una delle opere più influenti del Novecento, l'orinatoio *rovesciato*

che è l'"oggetto" a cui corrisponde *Fountain* di Duchamp, dovremmo astrarre – stando a Danto – dalla *percezione* del fatto che è rovesciato in quanto sarebbe non pertinente (o pertinente solo per l'oggetto ma non per l'opera), ma dovremmo rinunciare a ogni esperienza visiva in favore del miracolo di una trasfigurazione imputabile a proprietà relazionali *non percepibili* ma solo *conosciute*, anche per tutte le opere del passato: dovremmo coglierle come qualcosa che si presenta innanzitutto come «mera cosa» (per esempio una tela con sopra delle macchie colorate a olio) e che si trasfigurerebbe eventualmente in opera d'arte grazie a relazioni simili a quelle che trasformano un uomo in padre (e che, contrariamente all'idea di Leibniz, modificherebbero il suo statuto ontologico senza modificarne le proprietà interne).

Il secondo elemento percettivo ma non oggettuale fatto valere da Pizzo Russo contro Danto è *il contesto*. Non si tratta però di una concessione alla teoria istituzionale dell'arte. Un oggetto, come suggerito da Rudolph Arnheim, uno dei maestri di Pizzo Russo, «muta il proprio carattere con il mutare del contesto» [14]. Ci capita a volte perfino di non riconoscere persone note se le incontriamo in un contesto diverso dal solito (un collega di lavoro in un negozio). Ma soprattutto, per restare in una cornice molto tradizionale, la nostra *esperienza percettiva* sarà profondamente mutata dalle scelte curatoriali con cui vengono esposte le opere nei musei o nelle gallerie: nel caso dei dipinti, per esempio, le luci, le altezze, le eventuali cornici, le informazioni verbali fornite (etichette, pannelli ecc.), gli altri dipinti e l'ampiezza degli spazi che gli si dedicano o che li separano ecc. ecc. [15]. Se poi uscissimo da questa cornice contestuale relativamente omogenea e mettessimo a confronto contesti eterogenei come un supermercato e una galleria, una piazza e un vicolo, un piedistallo e una fossa, un muro cittadino e un ponte sarebbe davvero difficile sostenere che il contesto resterebbe ininfluente, oppure che non sarebbe ininfluente per il "significato" (incarnato?) dell'opera ma lo sarebbe invece per la percezione che ne possiamo avere (e che dunque, in quanto percezione, sarebbe ininfluente per il significato dell'opera stessa).

Infine, se ce ne fosse ancora bisogno, Pizzo Russo richiama un terzo principio gestaltico in difesa dell'esperienza percettiva, in quanto distinta da una considerazione materiale di un oggetto isolato secondo parametri geometrici, chimici o fisici, ma non evaporata in puro pensiero ermeneutico: «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» [16]. Qui si riaffaccia la critica a quella strana dissociazione che troviamo in Danto, secondo cui, da un lato, difende l'inscindibilità di anima e corpo (dei significati "incorporati" nell'oggetto), ma di fatto è costretto dalla sua tesi principale di "filosofia dell'arte" (in quanto estranea all'estetica) a scindere quell'unità e a disfarsi del corpo. E così, dopo aver sostenuto

che l'opera *Fountain* «deve essere pensata *cum* oggetto, opera e oggetto devono essere considerati insieme e l'oggetto è, di conseguenza, solo *parte* dell'opera» [17], riduce poi l'opera a puro pensiero-linguaggio privo di forma, riservando questa, e la sua percezione, all'oggetto dissociato dall'unità dell'opera. Come nota Pizzo Russo: «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 [...] 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 [...] Di 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 capire come l'opera così concepita incarni il significato» [18].

4. Di fronte a queste obiezioni, forse Danto avrebbe potuto replicare che i suoi sforzi non miravano a cogliere le condizioni della nostra esperienza dell'arte, ma solo a fissarne l'ontologia, prima con una definizione essenzialista – rivelatasi impraticabile – poi con lo stabilire almeno due condizioni necessarie, anche se non sufficienti. Il fatto è che Danto era convinto che dell'arte fosse possibile e doveroso non solo dare una definizione, ma una definizione in termini descrittivi. Pizzo Russo non si sofferma su questa posizione, ritenendola forse troppo poco plausibile per essere presa in considerazione [19]. È d'altra parte solo all'interno di una riflessione sulla nostra esperienza nella sua totalità che ha senso parlare di esperienza estetica e di opere d'arte, mentre non avrebbe alcun senso tentare di classificare un certo numero di oggetti che incontriamo nel mondo come artistici o meno a partire da una loro ispezione materiale: «"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?» [20].

Uno dei punti di dissenso tra la visione della mente proposta in base alla tradizione gestaltica da Pizzo Russo e quella abbracciata da Danto sulle orme della modularità di Jerry Fodor è anche un punto di massima vicinanza, che proprio per questo potrebbe generare qualche equivoco. In entrambe le prospettive, quella gestaltica e quella modulare, si distingue tra percezione e interpretazione, nel senso che la percezione non è, in linea di principio, cognitivamente penetrabile in maniera indiscriminata e a tutti i livelli: non è vero, insomma, che percezione e interpretazione sono assimilabili a un unico processo, come non è vero, ovviamente, che percepiamo quel che desideriamo. Ma ciò non implica però che si possa separare anche di fatto la percezione da ogni processo elaborativo di comprensione. Non solo la psicologia della *Gestalt*, ma

l'odierna ricerca delle neuroscienze, da Damasio a Zeki, attesta come percezione e comprensione del mondo visibile si verifichino simultaneamente [21] (senza che sia necessario abbracciare una prospettiva neuroestetica, verso cui Pizzo Russo ha una posizione fortemente critica [22]). Ma la modularità serve a Danto per separare l'estetica dalla filosofia dell'arte, la percezione dalla comprensione, l'oggetto dall'opera, e di accomunare indiscriminatamente la percezione di tutti gli animali (dal piccione all'*homo sapiens*) per isolarla dalle capacità linguistico-interpretative necessarie a descrivere la nostra peculiare competenza artistica. Di nuovo Pizzo Russo fa valere una visione della percezione molto più adeguata, non riducibile in alcun modo alla capacità di discriminare tra stimoli diversi: «Dopo tutto il termometro discrimina i gradi della febbre molto meglio delle nostre mani» [23], ma certamente non elabora esperienze. Nel momento in cui la distinzione – fondata – tra percepire e interpretare viene letta da Danto come una distinzione materiale tra la registrazione passiva e discriminante di dati sensibili e la loro elaborazione intellettuale, ecco che l'interpretazione delle opere d'arte entra a far parte dell'ontologia di ciascuna opera come sua condizione identificante [24]. Naturalmente, se l'interpretazione è costitutiva dell'identità dell'opera, non solo non si potranno dare più interpretazioni diverse di una stessa opera (per ogni interpretazione distinta potrà esserci anche un solo *oggetto*, ma vi saranno necessariamente altrettante *opere* distinte), ma si pone tanto più urgentemente la questione dell'(unica) interpretazione "giusta", da cui viene a dipendere la stessa esistenza dell'opera nella sua singolare identità. Ora, avendo scartato che l'interpretazione possa scaturire da una riflessione sulla struttura percettiva dell'opera, quale ancoraggio può trovare l'interpretazione all'interno del pensiero di Danto per non fluttuare in un rimando infinito e arbitrario? L'unica via che gli resta è quella dell'interpretazione dell'autore. Senza bisogno di ricalcare i problematici argomenti della *intentional fallacy* o della "morte dell'autore", a Pizzo Russo basta far notare – in accordo non solo con le evidenze della psicologia, ma anche con il pensiero di Marcel Duchamp [25] – che l'opera si costituisce proprio nello scarto tra l'intenzione e l'esecuzione, perché «i tempi e i modi del "fare" non sono certo quelli del "pensare"» [26].

Anche se, venendo in aiuto a Danto, cercassimo di guardare alle intenzioni dell'autore come intenzioni che si realizzano nell'opera, e non come le intenzioni (insondabili) che starebbero nella testa di un autore, la nozione di «stile», che per Danto è qualcosa di spontaneo, che esprime ciò che l'uomo è in quanto sistema di rappresentazioni, crea un paradosso devastante per la sua filosofia dell'arte. Se infatti è vero che le qualità che costituiscono lo stile di un artista «devono essere espresse immediatamente e spontaneamente» [27], è altrettanto vero che l'immediatezza e la spontaneità non sono intenzionabili. Ne conseguirebbe, dunque, che proprio ciò che "fa la differenza" tra un'opera d'arte e

la sua controparte reale (o l'opera non riuscita e solo «di maniera») risiede in ultima analisi in ciò che viene espresso in un'opera non intenzionalmente. La filosofia dell'arte di Danto si propone come un'«estetica dei significati», e i significati sono ciò che sarebbe rilevato da un'interpretazione orientata alle intenzioni realizzate dall'artista; anzi, questa interpretazione deciderebbe addirittura della identità dell'opera. Dal momento, però, che la condizione decisiva affinché qualcosa sia un'opera d'arte (e sia *quella* opera d'arte, la cui identità di opera è determinata proprio dall'interpretazione) è data da ciò che non può essere intenzionato dall'artista, allora un'«estetica dei significati», in base ai propri stessi principî, non riesce a cogliere proprio l'essenziale dell'opera d'arte (né in linea di principio, né in linea di fatto in relazione a una singola opera). Naturalmente, qui non è in discussione il fatto pacifico che un'opera d'arte, per essere realizzata ed essere apprezzata, richieda un'intenzionalità e il suo riconoscimento. Ma è evidente che la sua riuscita non dipende certo solo dalle intenzioni dell'autore (neppure da quelle intenzioni effettivamente realizzate nell'opera), né solo dal loro riconoscimento. Come Danto stesso ammette, qui entra in gioco qualcosa di non completamente controllabile, di non interamente riducibile a scopi da realizzare o a regole, di essenzialmente non intenzionabile, di essenzialmente «spontaneo». Addirittura, dice lo stesso Danto, «un dono». Ancora: «quel che è interessante ed essenziale nell'arte è la capacità spontanea che ha l'artista di permetterci di vedere il suo modo di vedere il mondo – non semplicemente il mondo, come se un dipinto fosse una finestra, ma il mondo nel modo in cui lui ce lo offre» [28]. Ma è proprio questo "vedere" ciò di cui Danto, come ha mostrato Pizzo Russo, non è in grado di darci conto.

5. Le due ultime "conversioni" di Danto – il tentativo di agganciare la sua definizione di arte alle «idee estetiche» kantiane e quello di reintegrare la bellezza tra i possibili caratteri di un'opera come «bellezza interna» – potrebbero ingannare: Danto, nei suoi ultimi lavori, ha forse compiuto una svolta significativa, recuperando nozioni estetiche irrinunciabili che la sua prima filosofia dell'arte non era in grado di integrare? Pizzo Russo non è affatto disposta a concederlo, e a ragione. Il suggerimento – non so quanto ingenuo o tendenzioso – offerto a Danto da Diarmuid Costello [29], secondo cui le idee estetiche di Kant e i significati incorporati di Danto condividerebbero «la stessa logica» [30], viene rivelato per quello che è, cioè un grande equivoco. Per Kant, infatti, non solo le opere d'arte sono *espressione* di idee estetiche, le quali – come tali – sono invece «intuizioni interne», rappresentazioni dell'immaginazione, ma soprattutto un'idea estetica non si limita affatto a "incarnare" significati determinati – quelli esponibili in un'interpretazione – in quanto è innanzitutto una rappresentazione dell'immaginazione che «nessun linguaggio possa completamente raggiungere e

rendere intelligibile» e che tende ad «approssimarsi a un'esibizione dei concetti delle ragione», dunque alle idee, a concetti indeterminati [31]. Il materiale (*Stoff*) di un'idea estetica resta quindi sempre eccedente rispetto a una sua presa concettuale e l'essenziale non è che certi significati prendano corpo in un medium, ma semmai che il darsi di un corpo (l'opera) dia da pensare al di là delle intenzioni dell'autore di tale "corpo", essendo l'immaginazione «libera, al fine di fornire, ma in modo non ricercato, oltre a quel consenso con il concetto, una copiosa e inesplicita materia (*Stoff*) all'intelletto, che questo, nel suo concetto, non prendeva in considerazione» [32].

Pizzo Russo estende questa linea kantiana anche a Hegel – autore che Danto vorrebbe presentare come solidale alla sua risoluzione dell'arte in filosofia – cogliendo molto bene la differenza – sottile ma essenziale – delle due tesi: «E mentre per Danto l'arte si è "trasformata in filosofia", per Hegel può essere "superata" dalla filosofia, ma non trasformarsi in filosofia» [33], d'accordo, in questo, con un'interpretazione dell'estetica hegeliana tesa a mostrare la persistenza del momento sensibile (del "simbolico") nell'intero arco della sua riflessione sull'arte [34].

Anche il tentativo di Danto, infine, di reimmettere la bellezza all'interno della sua filosofia dell'arte distinguendo tra «bellezza interna» (la bellezza come parte del significato dell'opera, la bellezza che risiede nella realtà che l'opera rappresenta) e «bellezza esterna» (la bellezza ascrivibile all'oggetto, in quanto materialmente indiscernibile dall'opera ma distinto da essa ontologicamente) non viene risparmiato dalle critiche di Pizzo Russo. Il problema di fondo è che Danto pensa ancora alla bellezza in senso descrittivo (come avveniva anche per l'opera d'arte), come se fosse una proprietà estetica dell'opera – la quale si sarebbe comunque già costituita come opera d'arte al di fuori di ogni dimensione estetica – e non come una qualità che esprime una valutazione che potrebbe essere espressa anche in altri modi (un giudizio articolato, un indugiare ripetutamente e con piacere sull'opera ecc.). E in senso descrittivo il bello dovrà coincidere pragmaticamente con qualche caratteristica oggettiva che lo distingua dal grazioso, dall'elegante, dal carino, dal tragico e così via. Gli esempi di opere che sarebbero dotate di "bellezza interna" spaziano, per Danto, dai dipinti dell'amato Robert Motherwell al monumento ai caduti del Vietnam di Maya Lyn. Di quest'ultimo, per esempio, Danto «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 come riferimento al 'pensiero'"» [35]. Ancora una volta Danto sacrifica nella teoria quello che poi usa nella sua pratica di critico d'arte, e che volentieri Pizzo Russo gli riconosce, pur continuandosi a interrogare sulle ragioni di questo sacrificio teorico non dell'intelletto, ma dell'«occhio intelligente».

6. In queste pagine mi sono soffermato solo sul rapporto di Lucia

Pizzo Russo con il pensiero di Arthur Danto, un autore che conosco abbastanza bene e con cui mi sono più volte confrontato, trovando negli studi di Lucia chiarimenti essenziali e suggestioni preziose. Ma da queste mie pagine resta fuori non solo, naturalmente, tutto il resto della vastissima produzione scientifica di Lucia, ma le sue straordinarie doti di intellettuale e di donna. Rileggendo i suoi libri e i suoi articoli si resta certamente colpiti dalla sua capacità di indagine scientifica, dalla sua precisione e acutezza concettuale, dal rigore e dalla chiarezza del pensiero. Queste qualità sono subito evidenti a ogni lettore e gli venivano riconosciute da tutti. A uno sguardo retrospettivo e di insieme, quel che mi colpisce di più, però, è una qualità meno facilmente definibile e sempre più rara in un mondo accademico fortemente "professionalizzato" e che, nelle scienze umane, mima – talvolta in modo discutibile – i toni delle ricerche delle scienze naturali. Lucia Pizzo Russo si muoveva con agio tra le "due culture", senza la tentazione di ridurre l'una all'altra, né di arroccarsi in un sapere specialistico. Era infatti, sì, una studiosa che si misurava appassionatamente e con competenza con problemi di ordine scientifico, ma era anche e innanzitutto una donna di cultura, nel senso più bello e meno accademico del termine: lo si vede facilmente dalle sue vastissime letture, dalla sua "naturale" e sedimentata familiarità con i più diversi settori delle scienze e delle arti, dal suo uso del linguaggio e dalla sua visione complessiva della società umana, che l'aveva portata ad agire e pensare anche all'interno di un impegno concreto, sociale e politico, di donna e di studiosa, verso la sua città e il suo tempo. Anche per questo sono felice di poterla ricordare come un esempio da seguire.

[1] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, in "Rivista di estetica", n.s., (2/2008), pp. 85-132, ora in Ead., *Psicologia delle Arti*, a cura di L. Russo, "Aesthetica Preprint Supplementa", 31, Palermo, 2015, p. 199.

[2] Ivi, p. 229.

[3] Ivi, p. 199.

[4] Come, per esempio, è capitato più volte ad Angela Vettese: v. da ultimo l'intervista a Vettese di Davide Dal Sasso, nella rubrica "Dialoghi di estetica" su "Artribune" del 10 gennaio 2013.

[5] A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard UP, Cambridge (Mass), 1981 (tr. it. a cura di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 3-4).

[6] N. Goodman, *The Languages of Art*, Bobbs- Merrill, Boston 1968 (tr. it. a cura di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1998, p. 98).

[7] V. per es. G. W. Leibniz, *De modo distinguendi phaenomena realia ab imaginariis*, in Gerhardt, a cura di, *Die Philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz* (1875-90), vol. VII, pp. 321-22, Olm, Hildesheim-New York 1978.

[8] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi*, cit., p. 206

[9] A. Danto, *Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas*, in *Artworld & Art-*

work. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte, a cura di T. Andina e A. Lancieri, "Rivista di estetica", n.s., n. 38, 2:11-29, p. 23, cit. in Pizzo Russo, ivi, p. 208.

[10] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi*, cit., p. 210.

[11] Ivi, p. 211.

[12] Cfr. L. Scaravelli, "Gli incongruenti e la genesi dello spazio kantiano", in Id., *Scritti kantiani*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 295-335.

[13] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi*, cit., p. 212.

[14] Ivi, p. 211.

[15] A sostegno di questa tesi si potrebbero citare decine di volumi di *curatorial studies* o di museologia. Qui rimando, per tutti, a N. Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames and Hudson, 1996.

[16] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi*, cit., p. 214.

[17] A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisment of Art*, Columbia UP, New York 1986 (tr. it. di C. Barbero, a cura di T. Andina, *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008, pp. 68 e 70).

[18] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi*, cit., p. 215.

[19] Si veda il cenno parentetico, ivi, p. 205: «La pittura già da tempo aveva monopolizzato il termine "arte" – quasi fosse un suo sinonimo e non un termine valutativo […]». Ho sostenuto l'insostenibilità di una definizione descrittiva di opera d'arte in più occasioni, v. per es. S. Velotti, *Valutare e descrivere. Il problema di un'ontologia dell'opera d'arte*, "Rivista di estetica", n.s., (2/2008), pp. 281-91.

[20] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi*, cit., p. 211.

[21] Ivi, p. 229.

[22] Si veda, nello stesso volume *Psicologia delle Arti*, il saggio *Contro la neuroestetica*, pp. 279-330, in cui torna la polemica contro l'appiattimento del fenomenico sul fisico e della complessità dell'esperienza estetica sui processi neuronali che vi corrisponderebbero.

[23] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi*, cit., p. 222.

[24] «Non si dovrebbe assimilare automaticamente la distinzione tra interpretazione e oggetto alla distinzione tradizionale tra contenuto e forma, ma grosso modo la forma dell'opera potrebbe essere quella porzione circoscritta dell'oggetto che l'interpretazione seleziona. Senza l'interpretazione, quella porzione rifluisce invisibilmente nell'oggetto, o semplicemente scompare, perché trae la sua esistenza dall'interpretazione. Ma quella porzione circoscritta corrisponde abbastanza bene a quel che intendo per opera, il cui *esse* è *interpretari*», A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace,* tr. it. cit., pp. 151-2.

[25] Pizzo Russo cita a proposito una frase di Duchamp tratta dai suoi *Scritti*: «Il risultato di questa lotta [verso la realizzazione dell'opera] è uno scarto tra l'intenzione e la sua realizzazione, scarto di cui l'artista non è per nulla cosciente», v. L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi*, cit., p. 227.

[26] Ivi, p. 226.

[27] A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace,* tr. it. cit., p. 252.

[28] *Ibidem*.

[29] Cfr. D. Costello, *On Late Style: Arthur Danto's The Abuse of Beauty*, *British Journal of Aesthetics*, 44(4), 2004, pp. 424–39.

[30] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi*, cit., p. 216.

[31] I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a c. di W. Weischedel, in *Werke in zehn Bänden*, vol. VIII, Darmstadt 1975 (tr. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger*, Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, § 49, p. 149).

[32] Ivi, § 49, pp. 152-53.

[33] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi*, cit., p. 217.

[34] «Il mio intento [è] 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"», ivi, p. 217. Si veda anche P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989.

[35] L. Pizzo Russo, *La stupidità dei sensi*, cit., pp. 219-20.

Aesthetica Preprint

1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
5 *Orwel "1984": il testo*, di F. Marenco, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorfles.
11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Batllori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrín, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
26 *I principî fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorfles, G. Fr. Meier
31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
50 *La Distanza Psichica come fattore artistico e principio estetico,* di E. Bullough
51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo
86 *Il Gabinetto delle Belle Arti*, di Ch. Perrault
87 *La rappresentazione pittorica*, a cura di G. Tomasi
88 *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, di E. Crescimanno
89 *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, di E. Di Stefano
90 *Morfologia estetica. Alcune relazioni fra estetica e scienza naturale*, di S. Tedesco
91 *Derrida e la questione dello sguardo*, di M. Ghilardi
92 *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*, di C. Cantelli
93 *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne*, di R. Messori
94 *Dieci anni di estetica tedesca (2001-2010). Una bibliografia ragionata*, di A. Campo e M. Latini
95 *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, di E. Di Stefano
96 *Estetica e morfologia. Un progetto di ricerca*, a cura di L. Russo
97 *Dall'analogico al digitale. Fotografia, esperienza e progresso tecnologico*, di E. Crescimanno
98 *Riflessioni sul Gusto*, di I. Kant
99 *Estetica e antropologia in Susanne K. Langer. Una lettura di* Mind: An Essay on Human Feeling, di D. Svorova
100 *In ricordo di Lucia Pizzo Russo*, a cura di L. Russo

Aesthetica Preprint©

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica
Direttore responsabile Luigi Russo
Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andaloro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Giovanni Matteucci, Winfried Menninghaus, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini
Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco
Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno
Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo
Fono +39 91 23895417
E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <http://unipa.it/~estetica>
Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano
Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.
Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3
Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868
Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana
ISSN 0393-8522

In Memory of Lucia Pizzo Russo

This volume collects the contributions presented at the conference day in Memory of Lucia Pizzo Russo, which was organised for the first anniversary of the day she passed away in Palermo on the 11th September 2015 by the International Centre for the Study of Aesthetics in collaboration with the University of Palermo and the Italian Society for Aesthetics: Carmelo Calì (*The Science of Mind through the Arts*), Francesco Paolo Campione (*Lucia Pizzo Russo and Giovan Francesco Caroto on the statute of Children's Drawings*), Paolo D'Angelo (*Lucia Pizzo Russo's Objections to Neuroaesthetics*), Fabrizio Desideri (*"The Image of Pictures". Lucia Pizzo Russo: from the Psychology of Arts to a New Conception of the Aesthetics*), Giuseppe Di Giacomo (*Lucia Pizzo Russo on Pictures and "Seeing As"*), Roberto Diodato (*Thinking Sense. In Memory of Lucia Pizzo Russo*), Silvia Ferretti (*Lucia Pizzo Russo as a Gombrich Reader*), Carlo Maria Fossaluzza (*In dear Memory of Lucia Pizzo Russo*), Elio Franzini (*Psychology, Psychology of Art and Phenomenology*), Giovanni Lombardo (*I Feel what You "don't" Know. A Digression about Empathy*), Giovanni Matteucci (*Perception as Act and Practice*), Maria Barbara Ponti (*Expressivity, Perception and Images in the Thought of Lucia Pizzo Russo*), Giuseppe Pucci (*Lúcia and I. In Memory of the Scholar and the Friend*), Baldine Saint Girons (*The Look Cast. A Reflection on the photographic Empathy*), Salvatore Tedesco (*"Intellect in Matters of The Soul". Remarks on the Relationship between Science, Experience and Art in the Work of Lucia Pizzo Russo*), Stefano Velotti (*The Body of the Indiscernibles and Danto's Dissonances*).

Lucia Pizzo Russo (1942-2014) taught Psychology of Arts at the University of Palermo. Her major works are: *Introduction to the Human Drawing Tests* (1977, 1983[2]), *Aesthetics and Psychology* (1982), *A Conversation with Rudolf Arnheim* (1983, 2005[2]), *Aesthetic Education* (1986), *Children's Drawing. History, Theory and Practice* (1988, 2015[2]), *What the Psychology of Arts is* (1991), *The Genesis of Images* (1997, 2015[2]), *The Arts and the Psychology* (2004), *Rudolf Arnheim. Art and Visual Perception* (2005), *I know what You Feel. Mirror Neurons, Art and Empathy* (2009, 2010[2]), *Psychology of Arts* (2015).

Centro Internazionale Studi di Estetica, Viale delle Scienze, I-90128 Palermo