

FILOSOFIE ANALITICHE
<http://www.filosofiaanalitica.blogspot.com>

The logo consists of the word "Calont" written in a highly stylized, cursive script. The letters are interconnected, with a prominent horizontal line crossing through the middle of the word. The 'C' is large and loops around the 'a', and the 't' has a long, sweeping tail.

Collana del Laboratorio di Ontologia diretta da Maurizio Ferraris.
Redazione: Tiziana Andina (caporedattore),
Giuliano Torrenco, Carola Barbero, Luca Morena.

TIZIANA ANDINA

CONFINI SFUMATI

I problemi dell'arte, le soluzioni della percezione



MIMESIS

Filosofie analitiche

Il presente volume è stato stampato con il contributo del MIUR, fondi di ricerca scientifica PRIN, 2006-2008, coordinatore Prof. Maurizio Ferraris.

© 2009 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it / www.mimesisbookshop.com
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Telefono e fax: +39 02 89403935
E-mail: mimesised@tiscali.it
Via Chiamparis, 94 – 33013 Gemona del Friuli (UD)
E-mail: info.mim@mim-c.net

INDICE

LO SCENARIO	p.	11
I. PROBLEMI FILOSOFICI DI VECCHIA DATA	p.	15
1.1. Che cosa ne pensavano Platone e Aristotele	p.	16
1.2. Percezione (diretta e indiretta)	p.	21
1.3. Dai fantasmi alle idee	p.	25
1.4. Illusioni e ciechi dalla nascita	p.	32
1.5. Berkeley: vista, tatto e mondi capovolti	p.	37
1.6. Una ontologia affollata	p.	47
1.7. Sensazione e percezione	p.	51
1.8. L'enigma della profondità	p.	54
1.9. Helmholtz e il completamento della rivoluzione copernicana	p.	59
1.10. Dove sono i colori?	p.	67
II. DALLA PARTE DI TESTADURA	p.	75
2.1. Alcune note introduttive	p.	75
2.2. Dialogo tra un Filosofo teorico e un Uomo ordinario	p.	77
2.3. Arte e cervello	p.	87
2.4. A proposito di copie	p.	94
2.5. Danto e Mr. J Seething tra i quadrati rossi	p.	103
2.6. « <i>No appreciation without interpretation</i> »	p.	112
2.7. Qualche problema	p.	121
2.8. « <i>Aesthetica (...) est scientia cognitionis sensitivae</i> »	p.	150
2.9. Che cos'è l'arte se non un modo di vedere?	p.	154
BIBLIOGRAFIA	p.	187
INDICE DEI NOMI	p.	197

Truth is more of a stranger than fiction
Mark Twain

RINGRAZIAMENTI

“Le idee sono tali in quanto tu puoi comunicarle agli altri, ... se le tieni per te non servono a nulla, anzi, non sono nemmeno idee”.

Credo che sia davvero così e io, in questi anni, ho avuto il fortunato privilegio di lavorare con un gruppo di persone che amano discutere un'idea altrui come se fosse la propria e vederla crescere in una argomentazione, un libro, un progetto culturale.

Ringrazio, il mio maestro, Maurizio Ferraris che mi ha insegnato la lettera e lo spirito di questo mestiere.

Ringrazio colleghi che sono prima di tutto amici: Carola Barbero, Alessandro Lancieri, Luca Morena, Giuliano Torrenco.

La filosofia di Arthur Danto è particolarmente presente in questo libro: a lui va un ringraziamento particolare per l'attenzione con cui ha seguito il mio lavoro negli anni.

Alla mia famiglia, come sempre, va il ringraziamento più grande.

New York, 2008

LO SCENARIO

Mi piace riassumere i termini delle questioni che saranno oggetto di questo lavoro attraverso uno scenario proposto con chiarezza ed efficacia da Hilary Putnam.

Fin dal tempo della *Prima meditazione di Descartes*, lo scetticismo epistemologico è ambientato nello scenario seguente: (Scena 1) la persona A ha un'esperienza visiva ("veridica") di un certo oggetto, una porta gialla, ad esempio. (Scena 2) La persona B (che può anche essere la persona A in un istante temporale diverso) ha un'esperienza *totalmente* non veridica (un sogno o «un'autentica allucinazione») che è «qualitativamente identica» all'esperienza della persona A (spesso questa «identità qualitativa» non viene distinta dall'*indistinguibilità*, benché Nelson Goodman fosse ben consapevole del problema). Questo quadro, con le sue due scene, conduce all'argomento tradizionale seguente: ciò che percepiamo direttamente è identico nei due casi (questo era supposto essere evidente), eppure in uno di essi la porta gialla (o quale che fosse l'esempio) non esiste fisicamente (immaginate che non vi sia nulla di fisicamente giallo nell'ambiente della persona B). Pertanto, ciò che B «percepisce direttamente» non è qualcosa di fisico, e, dal momento che si tratta della stessa cosa in entrambi i casi, ciò significa che, neppure nel caso della persona A, cioè neppure nel caso della percezione veridica, ciò che è direttamente percepito è qualcosa di fisico. Il «giallo che vediamo» (avrebbe detto Berkeley) non è fisico ma mentale¹.

Ecco, in sintesi, il quadro. Poniamo due esperienze all'apparenza uguali, almeno nei contenuti, provate da una stessa persona in momenti diversi, o da due persone diverse: vedere una *porta gialla* e sognare una *porta gialla*. L'oggetto della percezione è in entrambi i casi il medesimo (porta gialla vista oppure sognata); solo che mentre all'atto della visione una porta gialla esiste davvero fuori del soggetto che la registra, nel caso del sogno – se escludiamo la testa del soggetto che sogna – quella porta, fisicamente, non esiste da nessuna parte. L'elemento curioso dello scenario proposto da

1 Putnam 1999: tr. it. 231-232.

Putnam è che il soggetto esperisce *grossomodo* la stessa porta gialla (cioè le qualità primarie e secondarie della porta nei due casi sembrano pressoché le stesse) sia che la veda davvero là fuori, sia che l'abbia solo nella sua testa come sogno o illusione. Il quadro che ci descrive Putnam rappresenta una versione sofisticata dello stesso scenario descritto dal senso comune, in cui realtà e sogno rimangono, di norma, ben distinti. Tuttavia la filosofia spesso ama mescolare le carte in tavola per andare a verificare la sostenibilità di ipotesi inusuali. Nelle pagine che seguono ripercorrerò la genesi di quella che sembra essere una conclusione azzardata – non esiste differenza tra la porta reale e quella sognata, perché entrambe sono il risultato dell'attività rappresentativa del soggetto oppure, stando a molte teorie della mente, dei suoi stati mentali – e cercherò di esplicitare le ragioni per cui la filosofia (di recente anche attraverso l'ausilio di certa psicologia) è andata elaborando una ipotesi così articolata sulla nostra modalità primaria di accesso al mondo esterno: la percezione. E poi cercherò di discernere se il modello, riassunto nello scenario proposto da Putnam, funzioni oppure no e se, davvero, sia vantaggioso.

Nell'esempio di Putnam non ne va solamente del “giallo” della porta, così come sembra essere nei dibattiti sulle qualità secondarie² (o anche terziarie) degli oggetti; ne va invece, e più radicalmente, della porta stessa, vale a dire della presenza nel mondo fisico di un oggetto con determinate caratteristiche (le famose qualità primarie: la porta ha una dimensione, una struttura, un peso e così via). Nel mondo del senso comune invece la porta è la causa diretta delle nostre percezioni, visive o tattili che siano. In sostanza nella nostra quotidianità riteniamo che in tutte le circostanze in cui ci capita di vedere una porta gialla questo accade appunto perché nel mondo esterno c'è una porta con determinate caratteristiche tra cui quella di essere gialla.

2 Oggi i filosofi utilizzano correntemente il termine *qualia* (singolare: *quale*). Il primo che probabilmente ha fatto uso della parola latina è stato Clarence Irving Lewis nei corsi sulla teoria della conoscenza tenuti a Harvard nel 1949. Prima di Lewis la letteratura parlava di *sense data*, entità il cui statuto epistemologico e metafisico rimane – come avremo modo di vedere – estremamente problematico. *Qualia* è un termine latino che corrisponde a qualità: le qualità di cui siamo consapevoli quando vediamo o tocchiamo un oggetto. Per rimanere alla porta gialla dell'esempio di Putnam: il giallo della sua superficie, la ruvidezza del legno di cui è fatta, e così via, sono tutte qualità mente-dipendenti; vale a dire qualità che non dipendono dall'oggetto e dalle sue caratteristiche fisiche, ma dalla sua relazione con il soggetto. In alcuni casi poi – pensiamo proprio alla versione che del problema dà Berkeley – dipendono interamente dal soggetto. Il giallo, in altre parole, sarebbe tutto e solo nella testa dell'osservatore.

Per le ragioni che cercherò di chiarire, la filosofia ha però seguito un percorso più contorto e accidentato, invalidando per lunghi tratti della propria storia la metafisica ingenua – tipico portato del senso comune – per sostituirla con un'altra metafisica su base scettica. Si tratta di una vera e propria svolta che, generalmente, la storiografia filosofica fa risalire a Descartes e tuttavia le ragioni di questa scelta epistemologica sono da ricercare ancora più lontano e risalgono addirittura alle origini del pensiero filosofico. Consideriamo dunque un po' di storia.

I

PROBLEMI FILOSOFICI DI VECCHIA DATA

La filosofia è scienza antica, lo sappiamo. Sarebbe perciò un grave errore ritenere che i problemi di cui va occupandosi siano per lo più questioni recenti, frutto della modernità e perciò destinati a diventare essi stessi, prima o poi, oggetti di modernariato. Il tema di questo libro è un ottimo esempio di quanto appena detto: se cerchiamo le origini filosofiche delle indagini sulla percezione siamo costretti a risalire almeno ad Aristotele. Il che – a ben pensarci – non stupisce poi troppo. La filosofia è nata con la meraviglia dell'uomo di fronte alle cose dentro (stati emotivi, passioni, sentimenti, volizioni, pensieri) e fuori di lui. Non possiamo dunque non considerare oggetti di meraviglia e di stupore proprio le cose lì fuori. Come ci accade di percepire l'albero in lontananza? Banale, si dirà: una immagine bidimensionale si forma sulla retina dei nostri occhi, dopodiché è tutto un gioco di stimoli nervosi, di impulsi elettrici e di chimica. La scienza ha provato e prova di continuo a risolvere enigmi di questo tipo, ma le domande che si affastellano sono ancora davvero numerose: com'è che di quell'albero percepiamo anche la profondità nonostante la struttura bidimensionale dell'immagine retinica? Dov'è o dove si forma la terza dimensione? O, ancora, quell'immagine di albero che si imprime sulla retina ha bisogno forse di qualcuno che la *guardi* per essere percepita? Esiste una sorta di omuncolo nel nostro cervello che “ha il compito di osservare” le immagini nei nostri occhi? E le cose, lì fuori, come fanno a oltrepassare lo spazio fisico – per esempio, le distanze spaziali – per essere dove sono oltre a essere nelle nostre teste? Cosa ci raggiunge di loro? Il fantasma, l'immagine, la luce? E come mai, alle volte, percepiamo cose che non esistono, almeno non nel senso ordinario del termine?

1.1. *Che cosa ne pensavano Platone e Aristotele*

Notoriamente il pensiero greco, almeno agli inizi, non disponeva di un concetto filosoficamente chiaro per indicare la percezione. In particolare, i Greci non avevano elaborato una efficace separazione concettuale che consentisse loro di distinguere tra percezione e sensazione.

Stando a quel che sostiene D. W. Hamlyn¹ nel contesto culturale greco è possibile individuare quattro differenti stadi da cui è progressivamente emerso il concetto di percezione: 1. il primo, in cui in i filosofi non disponevano né del concetto né della parola corrispondente; 2. il secondo, in cui un concetto di fatto c'era, tuttavia non gli corrispondeva nessun termine; 3. il terzo, in cui il concetto era accompagnato da una terminologia adeguata, senza che tuttavia fossero ancora chiare, filosoficamente, le implicazioni di questo genere di ricerche e, da ultimo, 4. la fase in cui la maturità terminologica e concettuale si affianca a una consapevolezza matura del valore e delle ricadute filosofiche di queste ricerche.

Sempre stando alla ricostruzione di Hamlyn, il lavoro dei pre-socratici corrisponde alle prime due tappe di questo percorso teorico; mentre la completa maturità arriverebbe con Platone, che tratta della questione soprattutto nel *Teeteto* e alla fine del V libro della *Repubblica* (476e ff.), luoghi in cui affronta il problema della conoscenza sensibile legandolo alla ben nota distinzione tra conoscenza, ignoranza e opinione. In particolare, oggetto di opinione sarebbero proprio, si perdoni il bisticcio, gli oggetti della conoscenza sensibile. Ovviamente non trattandosi di conoscenza in senso eminente, le opinioni non andrebbero esenti da errori né, tanto meno, da un radicato relativismo visto che una stessa cosa può per esempio essere considerata bella da un osservatore e brutta da un altro. Platone ha buon gioco nel sottolineare la difficoltà di giudizio a cui vanno incontro le cosiddette qualità secondarie e di qui a inferire, *pars pro toto*, l'inaffidabilità sostanziale della conoscenza sensibile, almeno in quello stadio che ancora non prevede un intervento del giudizio.

Ecco dunque uno dei primi punti importanti su cui Platone non manca di porre l'accento: la percezione sensibile non è affidabile visto che a taluni pare bella una cosa mentre altri ne prediligono una diversa, inoltre non abbiamo proprio modo di correggere le ambiguità della percezione a meno di prevedere l'intervento del giudizio. Tuttavia, le proprietà degli oggetti di norma non sono conosciute soltanto per mezzo dei sensi. Esistono particolari proprietà – per esempio l'identità, la diversità, la relazione, l'esi-

1 Hamlyn 1961: 3-4.

stenza ecc. – che sono direttamente legate all'intervento dell'intelletto sui materiali forniti dalla sensibilità (*Teeteto*: 185-186). Solo cioè se l'anima vi si impegna, come ci dice Platone, possono essere conosciute proprietà di questo tipo.

In buona sostanza, secondo il dettato platonico, quel che noi chiamiamo percezione sarebbe il risultato dell'unione di una impressione sensibile con l'operato del nostro giudizio. Non solo. Platone mostra di avere anche idee piuttosto precise sulla fonte di tutte le nostre false opinioni. Nel tentativo di chiarirsi le idee in merito alla natura della conoscenza, Socrate nota come fintanto che manteniamo i nostri giudizi a livello di astrazione non incontriamo nessun problema – per esempio allorché ci limitiamo a pensare al numero undici non corriamo il rischio di confonderlo con il dodici. Le cose vanno diversamente le volte in cui chiamiamo in causa i sensi: «SOCR. Ma ci restava il caso descritto ora, in cui appunto diciamo aver luogo la falsa opinione: e cioè di colui che, conoscendo due persone e tutt'e due vedendole o avendone altra sensazione, non riesce, le impronte che di loro ha nella mente, ad accordarle ciascuno con la sensazione sua propria [...]» (*Teeteto*, 193-194).

L'idea di Socrate è precisa: sono per la strada e vedo due uomini che conosco. Forse due amici. Il fatto che quelli che mi trovo davanti non siano sconosciuti ha come conseguenza che nella mia memoria (una tabula di cera nell'immaginario di Socrate) conservi una traccia sensibile che li rappresenta.

SOCR. Orbene, questo diverso opinare nasce, dicono, di qui. Quando la cera che uno ha nell'anima è profonda e abbondante e liscia e ben temperata, le immagini delle cose che entrano in noi per mezzo delle sensazioni, si imprimono in questo cuore dell'anima [...] e allora, come queste impronte, incidendosi dentro ben nette e con una sufficiente profondità, durano anche molto tempo, così gli uomini anzi tutto apprendono facilmente e facilmente ricordano, e poi non scambiano i segni delle sensazioni tra loro e opinano con verità (*Teeteto*, 194).

In Platone, l'aggiunta del giudizio alla sensazione rimane fondamentale, visto che la sensibilità di per sé altro non è se non una specie di canale attraverso cui entrano le tracce di quel mondo esterno che si vanno a depositare nell'anima. E così ci accade di cadere in errore tutte le volte in cui associamo una impressione archiviata nella memoria a un concetto che non le corrisponde. In questo senso la percezione non fa altro che offrire materiale ai nostri giudizi, un compito, tutto sommato, abbastanza limitato.

Vediamo ora Aristotele. È nel *De Anima* che troviamo le idee aristoteliche più interessanti sul tema. Anzitutto anche Aristotele riconosce un

importante elemento di passività nella percezione: per produrre una sensazione l'organo di senso – qualunque esso sia – deve venire stimolato. Tuttavia, non tutte le stimolazioni si risolvono in percezioni. Si tratta di una annotazione importante che molti secoli dopo verrà ripresa da Johannes Müller (1801-1858) e sistematizzata nelle sue leggi dell'energia specifica dei sensi. In buona sostanza, non tutti i cambiamenti fisici sono in grado – a parere di Aristotele – di produrre un mutamento di stato nell'organo di senso interessato e, dunque, non tutte le alterazioni fisiologiche inducono l'insorgere di una qualche percezione. Qualora cioè la stimolazione risulti troppo o troppo poco intensa rispetto alla soglia funzionale dell'organo non si risconteranno alterazioni (e dunque percezioni) di sorta. Per capirci, in presenza di un ultrasuono il mio orecchio rimane sostanzialmente inerte, e questo accade non perché gli ultrasuoni non esistono, ma perché le nostre orecchie non sono strutturalmente attrezzate per percepirli.

Aristotele assimila dunque la percezione a una sorta di affezione degli organi di senso da parte degli oggetti esterni. Attraverso la percezione (almeno quella visiva, che costituisce il modello di riferimento prevalente) l'organo di senso acquisisce le *qualità* dell'oggetto senza per altro riceverne la materia. Una mano, per esempio, può diventare calda afferrando un oggetto caldo. Quel che non accade, invece, è che nel percepire il calore e nel diventare essa stessa calda, passi alla mano anche la materia di cui è composto l'oggetto che viene afferrato. Stessa cosa per la vista: tutte le volte che il nostro occhio percepisce il rosso non diventa esso stesso rosso. Non solo. Perché la mano diventi calda, assumendo in sé il calore dell'oggetto che tocca, sarebbe necessario – stando sempre ad Aristotele – che l'organo di senso sia in grado di diventare simile all'oggetto percepito; quindi, almeno in potenza, di assumerne le qualità. La formula aristotelica è decisamente accattivante (l'organo di senso diventa una specie di cassa di risonanza per le qualità dell'oggetto percepito), ma difficilmente si può estendere a tutti i tipi di percezione. Vista e udito, per esempio, rientrano difficilmente in questo quadro. Se appartiene alle evidenze empiriche il fatto che la mia mano può diventar calda toccando una fonte di calore (pensiamo a quando tocchiamo dell'acqua calda) diversamente accade con i suoni. Le volte in cui mi capita di sentire un suono non è detto che là fuori, nel mondo esterno, ci sia in quel preciso momento qualcosa che risuona. Potrebbe benissimo trattarsi di una allucinazione: quante volte ci accade di udire per la strada qualcuno che ci chiama per poi scoprire che abbiamo inteso male o che abbiamo sentito proprio qualcosa che non c'era.

Dunque – in prima battuta – dobbiamo registrare una differenza importante tra gli organi di senso che dispongono di un contatto diretto con gli

oggetti esterni e quelli che, invece, ne sono privi. Torniamo per un momento alla vista e al tatto. L'oggetto proprio della vista, a parere di Aristotele, è notoriamente il colore; tuttavia, se è vero che tutte le volte che vediamo colori vediamo anche estensioni, la reciproca non si dà. Inoltre, se il suono ha una fonte, la stessa cosa non si può dire per gli oggetti della vista (una immagine non è sempre *causata* da un oggetto come dimostrano con tutta evidenza le allucinazioni). E cosa dire a proposito del tatto: qual è il suo oggetto proprio? Siamo proprio sicuri che esista? Certo non possiamo toccare (almeno non nel senso ordinario del termine) virus o microbi, ma per il resto la gamma delle cose che rientrano sotto la giurisdizione del tatto è davvero estremamente vasta.

Volendo ricapitolare gli elementi fondamentali della posizione aristotelica si possono riassumere così: ciascun organo di senso ha un oggetto proprio. L'udito i suoni, l'olfatto gli odori e la vista i colori. I nostri sensi, dunque, si attivano a seguito di stimolazioni specifiche, mentre moltissime altre qualità (per esempio, movimento, quiete, grandezza ecc.) vengono percepite non tanto per mezzo di un senso particolare (Aristotele nega l'esistenza di un sesto senso; se ci fosse dovremmo anche poter identificare l'organo di senso corrispondente), ma attraverso l'interazione dei cinque sensi.

Veniamo dunque a una prima annotazione importante: Aristotele elabora una teoria della percezione di stampo passivo. Esiste cioè un mondo esterno che è causa delle variazioni registrate dai nostri sensi, dunque la percezione è sostanzialmente ricettiva di quel mondo e indipendente, nei suoi meccanismi di base, dalle categorie cognitive del soggetto. Le volte in cui guardiamo la porta gialla – quella che esiste davvero – dell'esempio di Putnam possiamo dire due cose: o, appunto, che stiamo osservando una porta gialla; oppure che guardiamo l'oggetto esterno *come se* si trattasse di una porta gialla (anche se non abbiamo elementi per escludere che la porta gialla sia nella realtà una immagine mentale di porta gialla). Ora è chiaro che qualsiasi teoria decida di optare per questa sorta di *percepire come* (percepire l'oggetto esterno come se si trattasse di una porta) si troverà a interrogarsi sulla reale natura dell'oggetto percepito e, lo voglia o no, a trattare le qualità primarie (così come le secondarie) al pari della cosa in sé kantiana, con tutte le conseguenze facilmente prevedibili – almeno in ontologia – che questa scelta comporta.

È chiaro che Aristotele non poteva essere di questa partita: la sua teoria della percezione, incentrata su un elemento di forte passività, è in qualche modo costretta a preservare l'autonomia e l'irriducibilità del mondo esterno. Nel modello aristotelico l'oggetto della percezione produce una vera e propria alterazione dell'organo di senso interessato che, in risposta a questa

alterazione, dà corpo a una immagine (“fantasma”, nella terminologia aristotelica), essa stessa di natura *quasi* fisica. In sintesi: la percezione come ricezione della forma di un oggetto senza materia. Ora pur non addentrando nelle questioni di attribuzione storica della teoria – quanto e quale sia cioè l’apporto aristotelico e quanti, invece, gli approfondimenti elaborati dalla tradizione scolastica soprattutto nella versione di Tommaso – è interessante esaminare nel dettaglio alcune conseguenze di questo discorso.

L’approccio più semplice alla teoria aristotelica e, in qualche maniera, anche più fortemente riduttivistico sostiene che 1. l’immagine coinvolta nella percezione è un oggetto di natura fisica (per capirci, quando l’occhio guarda un oggetto giallo diventa giallo esso stesso) e 2. che quando Aristotele parla di «forma senza materia» in realtà si riferisce semplicemente all’immagine della cosa percepita. Dunque, nell’economia dell’alterazione fisica che investe l’organo di senso, alcune qualità passerebbero dall’oggetto al soggetto che le percepisce. In tutto questo meccanismo ne va, ovviamente, della trasparenza dell’atto percettivo. Come accade cioè che la porta gialla – quella vera – passi, letteralmente, da essere fuori di me a trovarsi all’interno del mio occhio? Brentano, riprendendo il modello aristotelico-scolastico, sostiene che la forma dell’oggetto percepito avrebbe *esse intenzionale*, non *esse materiale* (esistenza intenzionale piuttosto che esistenza materiale). L’idea di Brentano è che la forma sia un oggetto intenzionale ed esista nell’anima come oggetto mentale, non nel corpo come oggetto fisico².

Facciamo un esempio: osservo la mia immagine riflessa allo specchio mentre indosso un maglione rosso. Dov’è quel rosso? Nel maglione, si dirà; almeno questa sarebbe la risposta, abbastanza prevedibile, di una metafisica che si appoggi al senso comune. Tuttavia va notato un particolare: ciò che osservo, guardando la mia immagine riflessa allo specchio, non è direttamente il maglione – posto che lo si possa osservare direttamente, punto su cui molta parte della tradizione filosofica, come avremo modo di vedere, non concorderebbe affatto – ma la sua *immagine* riflessa nello specchio. E allora *questo* rosso è nello specchio, nell’aria o dove? Una buona risposta sembra essere questa: un colore esiste intenzionalmente in uno specchio oppure nell’aria perché in nessun caso l’oggetto (nel nostro esempio lo specchio) si può dire *colorato* almeno rimanendo al significato tradizionale del termine. Così, quando vedo il mio maglione rosso riflettersi sulla superficie speculare, questa certamente non è rossa allo stesso modo del maglione anche se, in un senso particolare, quel rosso è nello specchio.

2 Brentano 1874-1924: 88.

Allo stesso modo quando la forma del rosso passa dall'oggetto all'occhio, l'aria che si trova nel mezzo non cambia tinta. Il che non vuol dire che il rosso abbia una esistenza esclusivamente mentale; significa, piuttosto, ritenere che quel colore abbia uno strano tipo di esistenza, con uno statuto ontologico un po' particolare: c'è qualcosa nello specchio che ci trasmette il rosso dell'oggetto, che cioè consente la trasmissione di questa proprietà senza che la cosa in questione alteri la sua natura a seguito di questa proprietà né, tanto meno, la trattenga a sé definitivamente. Si tratta di un mezzo che rende possibile il passaggio di una proprietà dall'oggetto che la trasmette al soggetto che la riceve. Nel nostro esempio può anche essere che il rosso del maglione venga riflesso nello specchio senza che vi sia alcun soggetto pronto a vederlo. Si riflette e basta, magari perché indosso il maglione dando le spalle allo specchio; mentre, ovviamente, nel caso dell'*esse intenzionale* aristotelico un soggetto che percepisce il rosso deve certamente esserci.

Abbiamo dato conto della lettura meno realista del pensiero di Aristotele, quella che tende ad aggirare il problema della percezione dell'oggetto fisico. Vediamo ora come sarebbe se considerassimo la teoria aristotelica con indosso gli occhiali di un protorealista ingenuo.

1.2. Percezione (diretta e indiretta)

Prendiamo spunto da una delle distinzioni che verranno poi riproposte dal dibattito filosofico e psicologico per approfondirle lungo tutto il Novecento: quella tra percezione diretta e percezione indiretta. L'origine della distinzione è aristotelica e, così come la troviamo discussa in Aristotele, pone una serie di questioni esponendole a sviluppi estremamente interessanti.

Abbiamo già sottolineato come uno dei punti che distingue Platone da Aristotele si può individuare nel fatto che Aristotele, a differenza di Platone, ritiene che la percezione consenta una conoscenza diretta degli oggetti materiali. La sensibilità ci pone a contatto con un mondo di corpi fisici che esistono davvero e che ci dicono molte cose di loro stessi, la maggior parte delle quali assolutamente vere. Uno degli obiettivi più importanti della metafisica e della epistemologia aristotelica è proprio quello di mostrare come questa conoscenza diretta degli oggetti che popolano il mondo esterno al soggetto sia, a tutti gli effetti, possibile.

A questo riguardo, da un punto di vista testuale le annotazioni rilevanti si trovano nella *Metafisica* e nel *De Anima*. Nello specifico, la *Metafisica* si occupa soprattutto di indagare la sostanza e le sue essenze, mentre nel

De Anima Aristotele si preoccupa dei sensi e delle qualità degli oggetti. Va altresì notato – come del resto non manca di fare Irving Block³ – che Aristotele non sembra concedere molto spazio a una delle domande che più hanno incuriosito la filosofia moderna: e cioè come, e secondo quali modalità, percepiamo e diventiamo consapevoli dell’esistenza degli oggetti esterni. Abbiamo visto che Aristotele elabora una teoria della percezione in cui l’organo di senso entra in contatto con la forma dell’oggetto, mentre l’aspetto della materialità è posto fin da subito fuori gioco. Un po’ come la cera riceve la forma sensibile del sigillo e non la sua materia, allo stesso modo l’organo di senso riceve la forma, il colore e le qualità sensibili dell’oggetto percepito, ma non entra in contatto con la sua materia. Davvero uno strano meccanismo.

Aristotele dà un nome a questa percezione: “καθ’αὐτό” ossia «percezione diretta». La percezione indiretta è ovviamente l’altra faccia della medaglia: supponiamo, per esempio, di vedere un oggetto di colore rosso e di forma rotonda. Ecco che subito ci viene in mente la mela sbocconcellata a pranzo e, soprattutto, ripensiamo al suo sapore dolce. Questa mela non è quella da noi percepita, forse abbiamo percepito l’altra, quella che ora ci troviamo a ricordare, tuttavia indirettamente quell’oggetto rosso e rotondo ce la ricorda. O ancora: vediamo un colore particolare (il rosso istanziato dalla nostra mela) e questo ci rimanda all’idea generale di quella tinta. Un po’ come dire che la vista vede quell’universale indirettamente; in altre parole, vede il rosso in generale.

La percezione indiretta, caratteristicamente, presenta tratti particolari che la distinguono dalla diretta; per esempio non presuppone un vero e proprio contatto con l’oggetto. Anzi, a rigore, l’oggetto nemmeno entra mai davvero in gioco nel processo percettivo. Vedremo più oltre come i filosofi abbiano introdotto strane entità tra gli oggetti e i nostri organi di senso, arrivando a ipotizzare che i sensi percepiscono queste entità piuttosto che il mondo esterno. Per ora non anticipiamo troppo; tuttavia possiamo già sottolineare che se si sostiene una posizione di tipo indiretto in materia di percezione bisogna tenere a mente soprattutto due punti:

1. l’oggetto esterno può anche non entrare mai in gioco visto che c’è chi sostiene che percepiamo solamente immagini mentali o inferenze delle cose;

2. l’assenza dell’oggetto non vale solo nei casi tradizionali (per esempio quelli in cui faccio uso della memoria), ma è in qualche modo lo standard della percezione ordinaria. Se esiste un oggetto dal quale – nelle versioni

3 Block 1960: 93.

più urbane della teoria – devono almeno provenire le entità che percepiamo, questo oggetto non è comunque mai percepito direttamente, ma va piuttosto pensato come un vero e proprio concetto limite.

Vediamo i problemi. Se sosteniamo di avere una percezione diretta di un oggetto quello che vogliamo sostenere – a meno di avere una idea molto particolare di che cosa è un oggetto – è che siamo entrati in contatto diretto con la sua struttura fisica. Se così non fosse non è ben chiaro a cosa intendiamo riferirci: se la sensazione è percezione della forma di un oggetto escludendo qualsiasi tipo di contatto con la materia, riesce difficile capire come sia possibile percepire direttamente un oggetto materiale visto che la caratteristica distintiva della materialità è proprio la sua fisicità.

Si deve forse supporre che gli oggetti materiali possono essere percepiti solo indirettamente? Una rappresentazione che chiama in causa – si perdoni il bisticcio – le rappresentazioni interne alla nostra mente? L'ipotesi di un Aristotele antesignano di Descartes, almeno in tema di teoria della percezione, è realistica? Block esclude, e mi sembra a ragione, che nella versione aristotelica la percezione degli oggetti fisici dipenda da una pura associazione di idee; piuttosto l'associazione di idee potrebbe verificarsi a seguito della percezione diretta.

Rieccoci dunque ancora una volta al punto di partenza: Aristotele mantiene un collegamento estremamente robusto tra percezione e realtà esterna (soprattutto nel caso dei sensibili propri: tutte le volte che i miei occhi vedono un oggetto colorato di rosso l'oggetto in questione non può che essere rosso) e tale collegamento non ammette né errori né, tanto meno, deroghe. Il che significa che gli oggetti presentano davvero tutte quelle qualità che vengono loro attribuite dai nostri sensi. La cosa, però, se da un lato rassicura riguardo alla natura non rappresentativa della percezione aristotelica, dall'altro non risolve il problema.

In che modo si possono percepire gli oggetti fisici? Nel *De Anima* non troviamo una risposta esaustiva per questa domanda. Qualche aiuto in più può forse provenire dal *De Insomniis*. In questo testo Aristotele discute di due tipi di percezioni che vengono usate come banco di prova della percezione ordinaria: le illusioni e i sogni. È facile osservare come si tratti in entrambi i casi di esperienze particolari: sia nel sogno, sia nelle varie forme di illusione percettiva, le percezioni paiono in tutto e per tutto veridiche mentre, in entrambe le situazioni, è spesso assente qualsiasi riferimento alla realtà esterna. Oppure pensiamo a quando ci è capitato di premere con il dito la palpebra dell'occhio: in questi frangenti, com'è noto, percepiamo immagini doppie. Se non sapessimo che con quel particolare movimento produciamo un raddoppiamento dell'immagine, saremmo portati a conclu-

dere che vediamo l'immagine di due oggetti che esistono fuori di noi. In casi come questo le nostre cognizioni *correggono* la percezione sensibile. Ovvio che in tutti gli stati alterati della coscienza o nei casi in cui questa non opera in modo vigile il dato percettivo non solo non può essere emendato, ma neppure integrato con quel che conosciamo per altra via.

Esisterebbe dunque, secondo Aristotele, una normale tendenza all'obiettivazione degli elementi che ci derivano dagli organi di senso; se non fosse che in alcuni casi (su tutti, per l'appunto, il sogno oppure la malattia mentale) non siamo in grado di verificare la reale corrispondenza tra il dato che percepiamo e l'oggetto esterno. In altre parole quando siamo in presenza di stati alterati della coscienza succede che nulla ci avverte della conseguente modificazione delle nostre percezioni. Mancando questo filtro, semplicemente ci comportiamo *come se* davvero percepiamo oggetti esterni al soggetto, andando a obiettivare tutte le sensazioni. Ovviamente mentre la spiegazione è convincente nei casi di alterazione della coscienza, il problema rimane in tutti quei frangenti in cui abbiamo a che fare con illusioni ordinarie, quelle che riguardano la vita di tutti i giorni. Rispetto a questi tipi di inganni la spiegazione abbozzata da Aristotele pare effettivamente più problematica: perché in alcune situazioni, nonostante il fatto che la nostra coscienza non risulti alterata, i percetti ci ingannano? Ci forniscono, in altre parole, tutta una serie di informazioni sbagliate: il bastone non è spezzato in acqua, i carboni ardenti di cui parla Occam sono appunto carboni ardenti e non un cerchio di fuoco, così come sono inesistenti i laghi dei miraggi che ingannavano i Padri Pellegrini che si trovavano a transitare – e a morire – nella Death Valley.

Se dunque, con Aristotele, sosteniamo la legittimità della percezione diretta, dobbiamo poi risolvere alcuni problemi importanti tra cui, ovviamente, gli inganni della percezione. La difficoltà non consiste soltanto nel dar conto delle modalità della percezione degli oggetti materiali, visto che nell'ottica aristotelica ci limitiamo a percepirne la forma senza chiamare in causa la materia. Sarebbe invece interessante spiegare il fatto che spesso cose che non esistono affatto nel mondo esterno (che cioè, nei casi limite, non possiedono una consistenza fisica) possono dar luogo a una percezione. Spostare il termine della discussione sul piano della percezione indiretta per sostenere che i problemi sorgono là dove entrano in gioco le inferenze non risolve molte questioni, se non altro perché non è sempre cosa agevole distinguere tra le due modalità di percezione e stabilirne i confini.

1.3. Dai fantasmi alle idee

Per Aristotele, dunque, nella percezione è in gioco prima di tutto la forma della cosa percepita, il suo fantasma (*phantasma*). In che modo questa forma passi dall'oggetto al soggetto sarà un problema non piccolo visto che Berkeley, per esempio (*infra* § 1.5.), dovrà appellarsi al tatto per risolvere la questione.

Aristotele ritiene che la percezione sia sostanzialmente passiva, dal momento che gli oggetti trasmettono agli organi di senso direttamente la propria forma. Abbiamo visto però che la tentazione di fare della percezione un processo attivo e, nella sostanza, mente-dipendente era già fortemente presente in Platone. Non stupirà allora molto se tutto il dibattito sulla percezione e sulle modalità della nostra conoscenza sensibile si giocherà, in fondo, sull'alternanza e sulle più diverse variazioni rispetto a questi due approcci. Avremo modo di vedere come la strada aperta da Platone sarà di fatto quella più vivace già a partire dal Medioevo, per arrivare almeno al XVII e XVIII secolo. Se volessimo trovare una ragione per tutto questo dovremmo indicare un'idea che affondi radici profonde anche nel senso comune: e cioè la convinzione che l'autentica conoscenza abbia poco a che fare con la sensibilità.

Questa impostazione prese piede già a partire dalle rivisitazioni dei testi aristotelici elaborate dalla filosofia medievale, specie nelle letture agostiniane e tomiste. Notoriamente, la concezione agostiniana della percezione è neoplatonica: Agostino delinea con chiarezza la sua idea nel *De musica* (VI vv. 9-10), là dove sostiene che la mente governa il corpo per tramite della volontà mentre la percezione è una attività mentale che consegue dalle impressioni sensibili corporee.

Tuttavia, il punto interessante è che nella versione agostiniana la mente non si limita a ricevere passivamente le impressioni per tramite dei sensi; piuttosto, essa stessa dà forma alle immagini che, per questa ragione, non corrispondono del tutto ai dati di senso.

Le ragioni alla base della scelta agostiniana sono ovviamente molte; però è facile intuire come il tradizionale primato dell'intelletto sulla sensibilità, così come tutto il discredito che già Platone aveva accordato alla conoscenza sensibile, abbiano giocato un ruolo fondamentale. Agostino certamente segue Aristotele in molti punti; tuttavia, nella sostanza, la sua posizione è di stampo neoplatonico, e il ruolo del giudizio nell'atto percettivo acquista un peso determinante. Mentre infatti Aristotele o anche Epicuro potevano ancora domandarsi se attraverso i sensi conosciamo cose vere o false – se, per dirla diversamente, le forme corrispondono o meno agli oggetti di cui

sono il prodotto – per Agostino verità o falsità non hanno nessun legame con la conoscenza estetica, ma sono in tutto e per tutto questioni che attingono ai giudizi. In altre parole, vero o falso diventano di pertinenza dei giudizi e, come abbiamo detto, un giudizio nasce solo allorché una impressione sensibile è legata a un concetto. E del resto la domanda scettica, se esista o meno una corrispondenza tra le impressioni sensibili e gli oggetti che le producono, non aveva gran interesse per Agostino che considerava la veridicità di una tale corrispondenza come un fatto assodato.

Tommaso, invece, è decisamente filo-aristotelico, anche in tema di percezione. Seguendo Aristotele ritiene che l'anima sia la forma del corpo; di qui poi a sostenere che la responsabile della percezione non sia né l'una né l'altro ma la loro unione, il passo è davvero breve. Se dovessimo descrivere la percezione in termini tomistici dovremmo dire che essa consiste prima di tutto in una vera e propria alterazione degli organi di senso e poi in una profonda trasformazione della mente. Visto che l'occhio non può diventare esso stesso giallo guardando il Sole – almeno non nel senso della trasformazione fisica che questo diventare giallo comporterebbe – è chiaro che la spiegazione dell'atto percettivo va ricercata almeno in parte altrove. Tommaso, rispetto ad Aristotele, moltiplica il numero dei sensi interni: se per Aristotele il senso interno è uno (il senso comune), per Tommaso diventano cinque – la *vis aestimativa* (vale a dire la capacità di apprendere qualcosa per via intuitiva) posseduta dagli animali, per esempio la capacità di cogliere l'ostilità di un essere vivente entrato nell'ambiente naturale; l'*imaginatio*, ovvero la capacità di conservare immagini sensibili o *phantasmata*; la *vis memorativa*, e cioè il potere di conservare idee, sia quelle possedute dagli animali come risultato della *vis aestimativa*, sia quelle possedute dagli uomini come risultato della *vis cognitiva*, che è poi il corrispettivo umano della *vis aestimativa*. Tutte queste abilità rientrano nelle capacità non razionali.

Ma come accade che, in presenza di un oggetto esterno, si organizzi l'atto percettivo? Il primo livello consiste nella formazione del *fantasma* (o immagine sensoriale). Tommaso a questo proposito elabora una distinzione precisa (e che tornerà molto utile lungo il seguito della storia della filosofia) tra il percepire vero e proprio e l'aver una sensazione. I fantasmi di Tommaso sono simili alle sensazioni nell'elemento di passività che li contraddistingue, mentre assomigliano in tutto e per tutto alle immagini nella riproduzione degli oggetti di percezione. Piuttosto arditamente Tommaso ritiene che i cambiamenti fisici a cui vanno incontro gli organi di senso abbiano dei chiari corrispettivi nella mente del soggetto. Prestiamo attenzione a un punto. Tommaso nota un problema importante nella teoria

causale della percezione e, per la precisione, sottolinea le difficoltà legate al passaggio dall'esterno all'interno, dall'oggetto alla sua immagine mentale. Per questa ragione decide di introdurre – primo di una lunga serie di filosofi – delle entità particolari (*phantasmata*) a metà strada tra la realtà fenomenica e la realtà mentale.

Le ragioni della scelta di Tommaso sono, a ben guardare, del tutto comprensibili. Una volta che cioè si ammette la possibilità che la mente possa essere affetta dalla forma di un oggetto esterno, rimane comunque da spiegare in che modo siamo in grado di giustificare il passaggio dallo stimolo nervoso che interessa l'organo di senso, al giudizio che determina l'oggetto. Questo in considerazione del fatto che lo stimolo nervoso ha un'ovvia natura fisica, mentre il giudizio ha tipicamente una natura mentale. È interessante notare come Tommaso avverta la necessità di giustificare questo passaggio proprio perché la conoscenza sensibile, dal suo punto di vista, è largamente debitrice nei confronti dell'esperienza.

Facciamo ora un balzo storiografico importante, per arrivare al XVII secolo. Non voglio sostenere che nel lasso di tempo che va da Tommaso a Descartes non siano intercorse riflessioni importanti in tema di percezione. Tutt'altro. Tuttavia in questo momento mi interessano i cambiamenti di paradigma, più che le variazioni all'interno di paradigmi consolidati. In quest'ottica, dunque, il passaggio da Tommaso a Descartes conserva una funzione precisa. Con Descartes – e poi, vedremo, anche con Locke – cambiano molte cose, prima di tutto nel merito di importanti questioni di metodologia filosofica. Com'è noto, il filosofo francese pensava il mondo in termini matematici e il punto, trasposto in un'ottica filosofica, sancisce una bella differenza rispetto ai predecessori. Possiamo mettere la questione in questi termini: mentre per un matematico ha un senso ben preciso domandarsi non solo qual è il valore della variante gravitazionale, ma anche illustrare, sulla base di questa domanda, il metodo attraverso cui crede di essere arrivato a formulare una risposta, per un filosofo ha invece più importanza domandarsi com'è che conosciamo quello che conosciamo. Il che significa, evidentemente, che il filosofo spinge la sua domanda fino ai fondamenti della conoscenza.

Le diverse teorie della percezione spesso derivano in maniera pressoché consequenziale dall'epistemologia di riferimento. E così se per Tommaso la teoria della conoscenza è espressamente fondata su basi empiriche (tutto il materiale della conoscenza deriva dall'esperienza), per Descartes – e ancora di più sarà così per Locke – le parti si invertono. In altre parole, il filosofo francese cerca di dimostrare che la conoscenza è possibile proprio perché possiamo disporre insieme di una serie di nozioni niente affatto em-

piriche e di alcune verità indubitabili. Dunque, di fatto, l'esperienza viene messa da parte con l'idea che ne possiamo – al fondo – prescindere.

Razionalisti ed empiristi erano accomunati dalla convinzione che la conoscenza richiedesse una giustificazione razionale e che tale giustificazione imponesse la ricerca e l'applicazione di un metodo (ovviamente, l'auspicio di Descartes era che questo metodo fosse *more geometrico*). Com'è noto il senso generale del metodo cartesiano, esposto nelle sue linee essenziali nel *Discorso sul metodo* (1637), consiste nel procedere sistematicamente dal semplice al complesso; così facendo è chiaro che i primitivi dell'indagine cartesiana non possono non rappresentare un problema.

Se il fondamento dell'indagine epistemologica deve essere qualcosa di cui possediamo una certezza chiara e distinta e questa certezza non può venirci dai sensi, ecco che immediatamente riconosciamo all'intelletto una funzione importantissima: mentre cioè non posso esser certo di quel che esperisco per mezzo dei sensi, sono assolutamente certo del fatto che io sono un "io" e che, in quanto tale, mi trovo qui e ora a fare proprio questa affermazione. In questo modo abbiamo un io che è assolutamente certo di sé, mentre su tutto il resto Descartes fa calare l'ombra pesante dello scetticismo.

Alla domanda «cosa sono?», nella seconda *Meditazione*⁴ il filosofo francese risponde che gli uomini sono essenzialmente esseri pensanti. Utilizzando questa mossa decide dunque di rimandarci alla sfera del giudizio, ponendo scientemente in secondo piano la percezione che, in effetti, doveva arrecargli non pochi problemi considerando il suo legame con la corporeità. Tuttavia, Descartes non si limita a sancire la superiorità del pensiero sulla percezione; fa di più, nel senso che si spinge a riorganizzare la ripartizione delle facoltà riportando la sensazione e la percezione al giudizio.

Nel corso della seconda *Meditazione* notoriamente abbozza una risposta alla domanda «che cosa è il soggetto?». Siamo esseri che pensano; e, anzi, possiamo rispondere a questa domanda proprio perché, prima di tutto, pensiamo; la qual cosa ci fa anche rendere conto di esistere. A questo livello è interessante sottolineare come il predominio assunto dal pensiero è un predominio della sfera del giudizio che ingloba tanto corporeità quanto percezione. Notiamo un punto: Descartes non ci dice che ci accorgiamo di esistere se avvertiamo un dolore, se un raggio di sole ci sveglia alla mattina o se qualcuno, in mezzo a una nutrita folla, ci spintono. Tutto questo è ancora troppo poco perché – a voler leggere il filosofo francese con gli occhi di *Matrix* – potremmo ben essere gli attori di un variopinto sogno o

4 Descartes 1641: tr. it. 675 e ss.

di una realtà fittizia in cui i nostri sensi sono sistematicamente ingannati. E di un tale inganno, come del resto Descartes aveva intuito perfettamente, potremmo anche non accorgerci mai se qualcuno non si impegnasse a svelarcelo – sorte che indubbiamente sarebbe toccata a Neo qualora Morpheus non si fosse preoccupato di spiegargli come davvero andavano le cose in quel mondo dall'apparenza quasi perfetta.

Dunque, Descartes non si fida dei sensi e lo dimostra costruendo un sistema in cui la percezione (e il corpo a cui è legata per ovvie ragioni) risulta alla fine interamente dipendente dal giudizio. Nel corso della sesta *Meditazione*⁵, infatti, Descartes considera tanto la sensazione quanto la percezione come dei veri e propri modi del pensiero; vale a dire sia la percezione sia la sensazione sono fatte dipendere dalla mente, sebbene quest'ultima possa benissimo prescindere dai riferimenti all'attività percettiva. In fondo – per restare all'esempio di *Matrix* – gli abitanti di quel mondo erano convinti di mangiare delle ottime bistecche; che significa che lo stato mentale corrispondente alla bistecca equivale in tutto e per tutto (nel mondo Descartes-*Matrix*) alla bistecca in carne e ossa. Tra lo stato mentale “bistecca” e la bistecca non c'è di fatto differenza; tranne che a mangiare solo «stati mentali bistecca» si morirebbe di fame ma se, come nel mondo *Matrix*, qualcuno ci tenesse in vita diversamente noi, alla fine, potremmo anche non accorgerci di nulla.

Vediamo adesso cosa c'entrano le idee. Nella terza *Meditazione*⁶ Descartes si sofferma sulle immagini delle cose – notiamo: le immagini non le cose in se stesse – opponendole a volizioni, affetti e giudizi. Dunque, nello schema cartesiano, le idee sono immagini delle cose, loro copie un po' alla maniera di Platone. Le immagini – in quanto immagini, appunto – non possono essere false (in pratica, non può non esserci corrispondenza tra cose e idee), perché devono pur esser immagini di qualcosa. I problemi si hanno, casomai, allorché entrano in gioco i giudizi e le ragioni, stante la prospettiva di Descartes, in fondo si capiscono. Dio – nel mondo di Descartes – garantisce della veridicità dei giudizi, ma non del loro utilizzo; dunque, in pratica, non certifica più di quanto possiamo fare noi.

Idee e giudizi sono veri, il loro utilizzo, in effetti, può creare difficoltà impreviste. Fin qui tutto chiaro, rimane comunque aperta la questione del passaggio dalle idee (le antesignane delle immagini mentali) al mondo esterno. In che modo si passa dalla bistecca del nostro piatto all'idea di bistecca, posto che non sia tutto un sogno?

5 Descartes 1641: tr. it. 718 e ss.

6 Descartes 1641: tr. it. 683 e ss.

Per risolvere l'enigma Descartes si rifà, come è ovvio, alle risposte già tentate dalla tradizione: ma né l'ipotesi dei *phantasmata* di Tommaso, né le ipotesi avanzate dagli atomisti, che avevano individuato nel movimento fisico delle particelle la causa prossima della percezione, lo avevano convinto sino in fondo.

Non solo: in quanto immagini le idee non possono essere false (non può non esserci corrispondenza tra cose e idee), i problemi comincerebbero invece allorché su quelle immagini costruiamo dei giudizi; questo perché Dio (piuttosto che – si noti – l'esperienza) garantisce della veridicità dei giudizi, ma non del loro utilizzo.

Anche all'interno del quadro teorico prospettato da Descartes la difficoltà è tutta nello spiegare il passaggio dall'oggetto esterno allo stimolo nervoso, per arrivare all'immagine mentale. Descartes critica sia l'ipotesi dei *phantasmata*, avanzata da Tommaso (secondo cui le idee consentirebbero la trasmissione della specie), sia l'ipotesi su cui hanno lavorato gli atomisti che avevano individuato nel movimento fisico delle particelle la causa prossima della percezione. Nella *Diottrica*⁷ si inventa allora un esempio interessante, paragonando la percezione visiva a un bastone manovrato da una persona che si muove di notte, al buio. Attraverso le estremità di quel bastone l'uomo individua gli ostacoli più diversi: la presenza di un albero, di una pietra, di sabbia o di acqua, di erba oppure di fango.

È vero che questa specie di sensazione, per chi non ne abbia lunga consuetudine, risulta un po' confusa e oscura, ma consideratela in quelli che, nati ciechi, se ne sono serviti per tutta la loro vita e in essi la troverete così perfetta ed esatta da poter quasi dire che vedono con le mani o che il bastone che usano è l'organo di qualche sesto senso concesso loro al posto della vista⁸.

La luce avrebbe una funzione per qualche verso analoga a quella del bastone: servirebbe cioè a veicolare tutta una serie di informazioni sugli oggetti del mondo esterno. Perciò la luce – nel modello cartesiano – trasporterebbe, letteralmente, la configurazione delle cose che, però, non coincide necessariamente con la forma visibile degli oggetti. Il Mondo-Descartes, uscito dal dubbio radicale in cui è stato spinto dal suo autore, è un mondo in cui gli stati mentali bistecche e le bistecche, appunto, si confondono. Questo accade perché Descartes è convinto che la nostra percezione interessi gli stati mentali bistecca e non le bistecche vere e proprie.

Ricapitolando: il risultato dell'affezione del medium sull'organo di sen-

7 Descartes 1637: tr. it. 191.

8 Descartes 1637: tr. it. 192.

so ha come conseguenza che i movimenti del mezzo vengono registrati dal cervello. Sarebbe cioè ragionevole ritenere che il movimento impresso al mezzo dia luogo a una configurazione che attesta grosso modo le qualità primarie (per intenderci: figura, grandezza e movimento) dell'oggetto percepito; mentre le qualità secondarie in questo meccanismo possono essere trascurate.

Quali che siano le cause fisiologiche e le dinamiche della percezione è del resto un fatto che almeno alcune delle idee della mente dipendono in qualche modo dai sensi, il che accade – com'è ovvio – per via del legame tra mente e corpo. Descartes non esprime dubbi sul fatto che si percepiscano gli “oggetti del meno esterno”; casomai il problema dal suo punto di vista è nel fatto che, postulata la rigorosa distinzione tra mente e corpo, diventa estremamente difficile spiegare nessi e meccanismi di questa interazione. Per esempio, diventa difficile non solo dare ragione del passaggio dallo stimolo nervoso all'idea, ma anche capire quale è la causa delle idee.

Poniamo di aver immaginato una macchina sofisticatissima: l'origine di questa idea può essere duplice. L'idea può derivarci da una osservazione precedente – banalmente, potremmo aver visto il prototipo della macchina nello studio di un nostro amico e, in questo modo, esserci formati l'idea corrispondente – oppure potrebbe essersi autoprodotta nella nostra mente, per una qualunque bizzaria. Il problema però, dal punto di vista di Descartes, è che i sensi qualche volta possono ingannare; quindi, meno spazio concediamo al loro operato in ambito epistemologico, meglio è. Del resto, una volta che abbiamo preso a nutrire scetticismo nei loro confronti non è così facile capire come considerare le idee del mondo fisico e, difatti, Descartes nota a più riprese come la mente è passiva rispetto a molte delle idee che la abitano: per esempio non possiamo attribuirle direttamente a Dio, così come non possiamo pensare di essere direttamente noi a crearle. Perciò gli oggetti fisici devono essere la causa prossima di molte idee. Il che può ben essere, anzi – almeno stando alla logica del senso comune – è cosa estremamente verosimile; tuttavia è comunque difficile immaginarsi come questo possa accadere, dato che la mente (secondo quell'ottica platonica che Descartes ha ben presente) non percepisce gli oggetti esterni, ma proprio le idee. Nell'argomento c'è dunque una falla visto che è ben strano pensare che la causa delle idee degli oggetti fisici siano gli oggetti fisici, ma che la mente, dal canto suo, percepisce soltanto i propri contenuti. Davvero non si capisce in che modo si giustifichi il passaggio dal fisico al mentale. Un bel pasticcio, a cui sembra non esserci rimedio se riteniamo che la percezione sia un modo della mente, e che il mondo esterno ci sia dato per via esclusivamente indiretta.

1.4. Illusioni e ciechi dalla nascita

La via aperta da Descartes non era destinata a rimanere una eccezione; nel senso che anche nella prospettiva empirista – pur con tutte le attenzioni che gli empiristi ebbero per l'esperienza – cercare una strada per dare ragione della percezione vuol dire essenzialmente abbandonare il senso comune alla ricerca di soluzioni più sofisticate⁹. Anche con Locke il problema teorico fondamentale – ragionando di percezione – rimane quello di definire il carattere della percezione, se cioè si tratti di un processo attivo oppure passivo. E la differenza, secondo quel che si è tentato di argomentare sin qui, non è di poco conto.

Locke sembra preferire una soluzione di compromesso: nella sua lettura le idee sono sia passive (parliamo delle idee fondamentali, quelle semplici), sia attive (in particolare le idee complesse che nascono dalla relazione tra idee semplici). Nel capitolo nove del *Saggio sull'intelletto umano*¹⁰ Locke specifica che la percezione è fondamentalmente passiva, e che qualunque sia la natura delle alterazioni subite dall'organo di senso nell'atto percettivo se queste alterazioni non interessano la mente non v'è traccia di percezione. Il punto è cruciale almeno in un senso: la percezione è ancora una attività della mente quantomeno nel senso che se la mente non presta attenzione alle alterazioni che interessano gli organi di senso queste, in pratica, non esistono.

L'esempio di Locke è interessante prima di tutto perché rivela una confusione a livello concettuale. Notiamo una cosa: può succedere che ci capiti di venire bruciati dal fuoco senza che ce ne accorgiamo, e cioè senza che avvertiamo dolore¹¹. Il punto debole del discorso di Locke è ancora nella mancata distinzione tra sensazione e percezione. Il filosofo britannico, cioè, tende ad assimilare sensazione e percezione visto che avvertire un dolore è avere una sensazione, ma non è ancora percepire qualcosa di esterno al soggetto. Ammettiamo però che tutto questo non sia un grosso problema e che si possa formulare una buona teoria della percezione senza distinguere tra sensazione e percezione. E ammettiamo ancora che Locke abbia ragione nel sostenere che, se andiamo soggetti a una sensazione intensa per un tempo piuttosto prolungato, non possiamo non accorgercene (per esempio, di solito, non possiamo trascurare il no-

9 Per un approfondimento di queste questioni – con particolare attenzione ai problemi del realismo diretto considerati in chiave storiografica – rimandiamo alla lettura per molti versi originale di Yolton 1984.

10 Locke 1694: tr. it. 178 e ss.

11 Ivi: tr. it. 178.

stro mal di denti troppo a lungo; c'è da scommetterci che, prima o poi, soprattutto se il dolore è di una certa entità saremo costretti a prestargli attenzione).

Tuttavia, pur ammettendo la legittimità di queste considerazioni, rimane aperto ancora un problema. Se, seguendo Locke, assimiliamo le sensazioni alle variazioni fisiologiche degli organi di senso, come avviene che la mente ha a che fare con qualcosa che non è un suo contenuto concettuale – la stimolazione nervosa appunto – ma, più propriamente, la *causa* di questo contenuto?

Una obiezione simile vale anche per la distinzione tra le qualità primarie e le secondarie. Locke sostiene che alcune qualità, le primarie appunto, sono di fatto inseparabili dal corpo. Notoriamente si tratta dell'estensione, della solidità, della figura, del movimento e del numero. Accanto alle primarie ci sono poi le qualità secondarie: colori, suoni, sapori e così via. Nel mondo di Locke c'è differenza tra qualità primarie e secondarie: per la precisione le primarie sono qualità oggettive (non dipendono cioè dalla relazione tra soggetto e oggetto), mentre le secondarie sono mente-dipendenti. Parlando di idee, dunque, le prime – quelle delle qualità primarie – corrisponderebbero alle qualità primarie degli oggetti; le seconde invece – quelle delle qualità secondarie – dipenderebbero dalla relazione tra soggetto e oggetto. Prova di tutto questo è il fatto che la percezione delle qualità secondarie sembra fortemente legata alla fisicità del soggetto. Consideriamo qualche esempio. La visione di un oggetto a distanza (soprattutto per quelle che sono le sue qualità secondarie) è strettamente legata sia alla distanza che separa dall'oggetto in questione sia alla performatività dell'apparato visivo impegnato nella visione. La percezione del calore ha a che fare con la distanza che separa noi e la fonte che lo emana; e che dire del colore? Il porfido delle nostre strade – l'esempio di Locke è celebre – è di un qualche colore solamente quando è illuminato e quando qualcuno lo guarda. Il che significa che per Locke lo stesso porfido di notte, mentre nessun passante lo calpesta, non ha colore.

Riassumendo: le qualità primarie sarebbero oggettive (apparirebbero cioè agli oggetti), mentre le secondarie sarebbero frutto, almeno in parte, della rielaborazione della nostra mente. Ne consegue che delle qualità primarie possiamo avere conoscenza certa, delle secondarie no; ancor minore certezza, è ovvio, avremo delle idee composte perché in questi casi gli errori di giudizio possono essere molteplici.

Ancora un punto è importante per ricostruire il quadro generale. Locke non sosteneva quella che per noi oggi è l'intermodalità sensoriale; cioè, banalmente, non riteneva che le informazioni di carattere percettivo potes-

sero passare da un organo di senso all'altro magari grazie alla mediazione di un senso specifico (il famoso sesto senso) al quale sarebbe rimesso il compito di fare da tramite tra i cinque sensi. Tutto questo è detto chiaramente nella presa di posizione in risposta al quesito di Molyneux. Il testo del quesito è noto:

Suppose a man born blind, and now adult, and taught by his touch to distinguish between a cube and a sphere (suppose) of ivory, nighly of the same bigness, so as to tell, when he felt one and t'other, which is the cube, which the sphere. Suppose then the cube and the sphere placed on a table, and the blind man to be made to see; quere, «Whether by his sight, before he touched them, he could now distinguish and tell, which is the globe, which the cube?» I answer not; for thought he has obtained the experience of how a globe, and how a cube affects his touch; yet he has not yet obtained the experience, that what affects his touch so or so, must affect his sight so or so; or that a protuberant angle in the cube, that pressed his hand unequally, shall appear to his eye as it does in the cube¹².

Il quesito di Molyneux esprime bene, attraverso una sintesi letteraria efficace, un problema molto dibattuto tra Sei e Settecento, e destinato ad avere ulteriore fortuna¹³: il ruolo giocato dall'esperienza nell'ambito delle dinamiche percettive e conoscitive. La storia del quesito è nota: la prima formulazione compare in una lettera scritta dal filosofo irlandese il 7 luglio 1688 alla *Bibliotèques Universelles*, una rivista che aveva pubblicato, sul numero di gennaio di quello stesso anno, un breve estratto del *Saggio sull'intelletto umano* di Locke che verrà edito nell'edizione integrale di lì a breve, nel 1690.

William Molyneux fu colpito soprattutto dal capitolo sulla percezione, tanto da spingersi (il 7 luglio 1688) a scrivere al filosofo inglese per proporli il testo del suo quesito. Locke, tuttavia, non accordò il giusto rilievo alla questione posta da Molyneux, e così il *Saggio* venne stampato senza alcun riferimento al quesito. Fu la pubblicazione nel 1692 della *Dioptrica Nova*, in cui Molyneux riproponeva il suo rompicapo, accompagnato da parole di grande stima nei confronti di Locke, a far ritornare quest'ultimo sulla questione. Iniziò così un celebre scambio epistolare durante il quale Molyneux ripropone il quesito a Locke, variandolo rispetto alla prima formulazione.

12 Locke 1963: vol. IX, 311.

13 Per una trattazione completa e organica del quesito, che va da una rivisitazione delle origini storiche alla sua ricognizione da un punto di vista psicologico e medico, rimando a Bruno e Jacomuzzi 2002: 49-70 e Jacomuzzi, Kobau, Bruno 2003: 155-180.

Il problema posto da Molyneux, così come la risposta di Locke sono, nella sostanza, estremamente chiari. L'ipotesi dell'esperimento mentale è che un cieco dalla nascita a cui era stato insegnato a discriminare, servendosi del tatto, un cubo e una sfera dello stesso materiale e della stessa grandezza, riacquisti istantaneamente l'uso della vista.

Cosa accadrebbe al nostro cieco? Sarebbe in grado di discriminare i due oggetti (i medesimi oggetti che era capace di distinguere al tatto) usando la vista? L'esperimento mentale, lo ricordiamo, suppone che cubo e sfera siano collocati a una certa distanza, in modo tale che il soggetto non possa toccarli. Locke concorda sostanzialmente con la soluzione del filosofo irlandese: il cieco, al momento di vederli per la prima volta, non sarà in grado di riconoscere né sfera né cubo. Molyneux e Locke non potevano contare su prove sperimentali per verificare l'esperimento mentale. Il quesito, in prima battuta, assume un esclusivo rilievo teorico: solo nel 1728 è infatti attestato il primo caso documentato di una operazione di un cieco dalla nascita conclusasi con il recupero del *visus* (il soggetto viene operato di cataratta) ed è quella effettuata da Cheselden¹⁴, che ne ha anche curato il resoconto. Cerchiamo di riassumere quali sono le condizioni che l'esperimento mentale di Molyneux deve rispettare:

a) il paziente deve essere cieco dalla nascita (dunque, non deve aver avuto *nessuna* esperienza di percezione visiva);

b) il paziente di Molyneux – oramai adulto – ha imparato a discriminare tramite il tatto oggetti simili, ma diversi: per esempio, nell'ipotesi del filosofo irlandese, il cieco è capace di distinguere un cubo e una sfera di dimensioni uguali e del medesimo materiale;

c) Molyneux assume poi che il paziente riacquisti *improvvisamente* la vista, senza aver modo di educarsi progressivamente all'utilizzo del nuovo organo;

d) dopo essersi assicurato che il paziente ha riacquisito il *visus* lo sperimentatore gli domanderà di osservare due oggetti posti su un tavolo a una certa distanza. Si tratta ovviamente dello stesso cubo e della stessa sfera che il cieco era in grado di riconoscere al tatto. Lo sperimentatore non avvertirà però di questo il paziente che, anzi, non riceverà nessuna informazione sulla natura dei due oggetti che percepirà per la prima volta utilizzando la vista – il particolare è importante, come noterà nella sua analisi del quesito Leibniz;

e) e, contestualmente, gli domanderà se è in grado di conoscere e discriminare i due oggetti.

14 Cheselden 1728: 447-450.

Consideriamo adesso i compiti sulla cui fattibilità, da parte del suo soggetto, Molyneux si interroga. Il compito essenziale (nella seconda versione del quesito) concerne la capacità di discriminare figure solide: il soggetto deve infatti identificare due figure solide mai viste prima. Nella prima versione del quesito Molyneux si domandava però anche un'altra cosa: se il soggetto era in grado di capire (prima di verificarlo al tatto) che i due oggetti erano posti a una certa distanza dal suo corpo – la questione, come si può facilmente intuire, implica altri due problemi importanti, e cioè il controllo motorio che il soggetto è in grado di esercitare sul proprio corpo e la capacità di determinare la distanza rispetto all'oggetto.

Si tratta, dunque, di un complesso di questioni abbastanza articolate. Il fatto poi che Locke discuta soltanto la seconda versione del quesito lascia intendere, da un lato, come dal suo punto di vista il nodo essenziale sia il primo (e cioè l'effettiva possibilità del compito di discriminazione percettiva di due oggetti tridimensionali); dall'altro lato come, verosimilmente, la risposta negativa di Locke investa l'intero plesso del problema (e cioè anche le questioni della distanza egocentrica e del controllo motorio). Se ne deduce che, dal punto di vista di Molyneux nonché – con i dovuti distinguo – da quello lockeano, il ruolo dell'esperienza è essenziale, anche se, come abbiamo visto, permangono comunque nel sistema di Locke degli elementi di incongruenza tra la funzione accordata, almeno teoricamente, all'esperienza e la struttura interamente mentale delle idee. Un cieco, dal *visus* completamente impedito che, per ipotesi, riacquistasse di colpo la vista *non* sarebbe in grado di riconoscere due oggetti conosciuti benissimo attraverso il tatto. Questo perché, evidentemente, non ha ancora avuto modo di sviluppare le necessarie abilità del suo apparato visivo e soprattutto perché, come già accennato, è negata dai due autori la possibilità del trasferimento intermodale. In altre parole, sia Molyneux sia Locke ritengono altamente improbabile che esista qualcosa come una *koinè aisthesis* che si occupi di agevolare lo scambio delle informazioni tra i diversi organi di senso.

Oggi, che molti esperimenti su casi di cecità congenita sono stati fatti, sappiamo per certo che Molyneux e Locke avevano ragione. Sono oramai ben noti alla comunità scientifica i casi di individui nati ciechi a causa di una cataratta congenita, malattia dovuta a un opacamento del cristallino che non permette il passaggio della luce sulla retina. Tra le fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento i chirurghi dell'occhio misero a punto tecniche operative adeguate per rimuovere i cristallini opachi e sostituirli con altri, trasparenti e in grado di lasciar passare la luce. Dopo vari tentativi sappiamo che i risultati, specie se l'operazione viene eseguita a molti anni dalla nascita, sono deludenti. Questo accade perché – in buona sostanza – il cieco deve impa-

rare a vedere e la cosa, resoconti postoperatori alla mano, non pare per nulla semplice. Marius von Senden e Gustav Moreau che hanno operato cataratte congenite, dimostrano bene come sia un errore supporre che un paziente che recupera la vista a seguito di un intervento chirurgico possa, per ciò stesso, vedere il mondo esterno. L'intervento chirurgico, di per sé, serve soltanto a preparare gli occhi. La parte più difficile viene dopo e consiste nell'*educare* alla visione¹⁵; operazione che, in genere, nei bambini avviene spontaneamente già a partite dai primi giorni di vita, per la precisione nell'arco dei primi due anni, allorché si costruisce il vero e proprio apprendistato visivo.

Questo ovviamente vuol dire che un disegno di un bambino di quattro anni è il frutto di un cervello visivo già molto sviluppato che ha acquistato – per quanto possa sembrare paradossale – una vasta conoscenza del mondo. Il cervello visivo, come nota Semir Zeki¹⁶ nel suo bel libro su arte e cervello, per funzionare correttamente ha bisogno delle stimolazioni giuste fin dalla nascita. Ora, il dato interessante che emerge dalla risposta che sia Molyneux sia Locke hanno dato al quesito è certamente nel fatto che una importanza crescente è accordata all'esperienza. Questo perché i sistemi precedenti lasciavano aperte delle difficoltà che la natura prevalentemente mentale della percezione non era stata in grado di risolvere. E tuttavia, anziché limitare, come per altro ci si aspetterebbe, le pretese del mentale, nello stesso giro d'anni, Berkeley dà alla sua posizione un risvolto per molti versi particolare.

1.5. Berkeley: vista, tatto e mondi capovolti

Torniamo per un momento alle soluzioni date in epoca presperimentale al quesito di Molyneux. Berkeley ipotizza, grosso modo, una soluzione simile a quella di Locke e dello stesso Molyneux. Dall'esperimento mentale su ciò che vedrebbe un uomo nato cieco che potesse di colpo acquistare la vista, Berkeley conclude che questi certamente avrebbe dalla nascita tutte le idee che si acquistano con il tatto (per esempio, quelle di alto e di basso), e mediante il movimento della mano con molta probabilità sarebbe in grado di distinguere la posizione di un oggetto alla portata del suo braccio. Ora, se il nostro paziente ottenesse di vedere, non distinguerebbe immediatamente gli oggetti che ha intorno proprio perché l'abitudine lo aveva portato a discriminare le cose servendosi del tatto.

15 Cfr. Von Senden 1932.

16 Zeki 1999.

Fin qui niente di nuovo, ma l'esempio di Berkeley è interessante: supponiamo che il cieco percepisca con il tatto che un uomo è dritto, e cioè posto frontalmente a lui e in posizione verticale; e cerchiamo di capire come si strutturerà questa percezione. Ovviamente, il nostro soggetto farà uso delle mani e percorrendo le diverse parti di quel corpo che gli sta di fronte, in posizione eretta, si formerà delle idee tattili di ciò che va esplorando: testa, spalle, petto, addome e poi braccia, mani, gambe, piedi. Riconoscerà in una certa conformazione e in una certa predisposizione delle parti la testa, in un'altra le mani, e così via. Sempre per mezzo del tatto si è altresì formato, nel frattempo, anche l'idea del suolo su cui devono stare poggiati i piedi, e di qui ha dedotto che tutte le volte che un uomo appoggia i propri piedi al suolo occupa una posizione eretta¹⁷.

Ora supponiamo, appunto, che il cieco ottenga la vista all'improvviso e che veda un altro uomo che gli sta di fronte; certamente non lo giudicherà né dritto né in nessun'altra posizione, dato che ha imparato a riconoscere la posizione verticale solo attraverso il tatto. Più tardi, quando avrà avuto modo di raffrontare le idee proprie del tatto con quelle della vista e di capire che a certi movimenti degli occhi (guardare in alto oppure in basso) è possibile associare certe idee acquistate con il tatto (appunto l'alto e il basso) allora, a quel punto, è probabile che l'associazione tra idee del tatto e idee della vista possa avvenire agevolmente.

È dunque l'esperienza a far sì che le conoscenze acquisite attraverso un organo di senso siano utilizzabili anche dagli altri. L'esperienza, nella costruzione berkeleyana, è l'unica forma di intermodalità possibile. In questo senso a nulla vale l'obiezione secondo la quale se un uomo si dice "diritto" quando i suoi piedi sono vicini alla terra, e "capovolto" quando è la sua testa a esserlo, ne seguirà che dato che vediamo ciò che vediamo – la testa in alto oppure in basso, né possiamo scegliere di vedere quel che vogliamo – dalla semplice percezione visiva dovrebbe discendere anche il nostro giudizio sulle cose che ci sono intorno. In realtà per Berkeley le nostre idee sull'uomo, la sua testa e la terra su cui poggiano i piedi tangibili sono completamente diverse dalle idee *visibili* corrispondenti¹⁸. E neppure sarebbe possibile, in virtù della sola esperienza visiva, comunicare alcunché all'esperienza tattile, il che vale, ovviamente, anche per l'inverso. Ovviamente anche i concetti di testa, piede o terra formatisi attraverso il tatto non comunicherebbero nulla alla vista. L'intera scena visiva (l'uomo

17 Berkeley 1709: tr. it. 90-91 e 117-119.

18 Per una interpretazione della posizione berkeleyana di segno opposto, che fa di Berkeley un realista diretto, cfr. Yolton 1996: 92 e ss.

dritto con i piedi ben saldi al suolo) non significherebbe dunque proprio nulla per il neovedente.

Ciò che siamo in grado di vedere – nell'impostazione di Berkeley – è soltanto una varietà di luce e di colore. Ciò che tocchiamo, invece, non ha né luce né colore¹⁹, ma è duro o molle, più o meno esteso, liscio, ruvido, caldo o freddo. Non esiste evidentemente somiglianza tra le idee del tatto e quelle della vista perciò, su queste basi, non è ragionevole fare ipotesi di connessione²⁰: un conto sono le idee della vista, un altro quelle del tatto e senza l'esperienza non c'è modo che i due piani possano comunicare.

Né vale a qualcosa cercare di distinguere tra testa e mani sulla base del numero – una la testa, due le mani. I numeri non sono nelle cose, ma nella mente; sono cioè costruzioni della mente. A seconda di come la mente combina le idee l'unità muta e, così come cambia l'unità, varia anche il numero che non è altro se non, appunto, una combinazione di unità.

Pensiamo alla casa in cui viviamo: le finestre sono una unità, così le porte, i muri, il tetto con le sue tegole. Ma la casa tutta (cioè l'insieme di quei muri, di quelle finestre, del tetto con le sue tegole) è anch'essa, in un altro senso, una unità. Così come molte case costruiscono una nuova unità e cioè la città. Di qui segue che il nostro ex cieco in un primo momento non sarà capace di elaborare i raggruppamenti adeguati per riconoscere le unità: è cioè altamente improbabile – secondo Berkeley – che sia in grado di raggruppare le cinque dita e il palmo a formare la mano. In pratica, dunque, le idee del tatto hanno a che vedere soltanto con altre idee della stessa specie e la stessa cosa si dovrà dire per le idee della vista; cosicché la vista giudicherà degli oggetti visibili e dei rapporti tra oggetti visibili, mentre il tatto giudicherà degli oggetti tangibili e dei loro rapporti. Qualsiasi scambio o sovrapposizione tra vista e tatto è chiaramente indebita e non può che generare errore.

Berkeley utilizza questa linea argomentativa anche per spiegare la visione retinica: proviamo a pensare che la percezione visiva non abbia nulla a che fare con la percezione tattile e che l'uomo visto – sempre quell'uomo in posizione eretta che il cieco del nostro esempio doveva conoscere al tatto – sia altra cosa dallo stesso uomo percepito utilizzando le mani. Così facendo la percezione retinica sarà giudicata *iuxta propria principia*:

19 Cfr. su questo punto Warnock 1953: 48-49.

20 Berkeley 1709: tr. it. 98.

se noi limitiamo le nostre riflessioni agli oggetti propri della vista, tutto è chiaro e facile. La testa si dipinge più lontana dalla terra visibile, i piedi si dipingono più vicini ad essa: e così sembrano essere. Che cosa vi è in ciò di strano e di inesplicabile? Supponiamo che le immagini dipinte nel fondo dell'occhio siano gli oggetti immediati della vista. La conseguenza di ciò è che le cose dovranno apparire nella posizione medesima in cui sono dipinte: e non è infatti così?²¹.

Se cioè consideriamo l'immagine retinica come se si trattasse di un quadro completo e a sé stante, i piedi saranno vicini alla terra e la testa sarà al lato opposto, quello più distante. Questo perché l'immagine retinica è notoriamente capovolta. Come si vede, nulla da eccepire. All'obiezione che l'immagine sulla retina si imprime rovesciata mentre poi noi la percepiamo dritta, Berkeley risponde richiamandosi ancora una volta alla distinzione tra immagine visibile e immagine tangibile. Pensiamo al nostro uomo ritto e in piedi innanzi a noi. I piedi poggiati a terra, in posizione eretta, e il capo, ovviamente, opposto al suolo mentre cerca di risolvere il quesito berkeleyano. Più o meno così:



Ora, se potessimo guardare la retina di un osservatore che guarda l'omino afflitto dalla questione berkeleyana, vedremmo una cosa di questo genere:

21 Berkeley 1709: tr. it. 102-103.



Il nostro uomo è raffigurato capovolto sulla retina e cioè i talloni sono in alto e la testa in basso. È ovvio, però, che in questo contesto alto e basso sono del tutto relativi²²: «dite voi che è capovolto, perché i talloni sono in alto e la testa è in basso? Spiegateci questo. Voi rispondete che parlando della testa che è in basso intendete dire che essa è più vicina alla terra, e dicendo che i talloni sono in alto, intendete dire ch'essi sono più lontani dalla terra. Ma io domando nuovamente: di quale terra intendete parlare?»²³.

È chiaro che a fare problema è il contesto di riferimento; se si rimane all'interno dell'immagine retinica i piedi continuano a essere poggiati sulla terra e la testa a essere collocata dal lato opposto. Dunque, precisa Berkeley, di fatto non si dà alcuna stranezza e il mondo dell'immagine retinica – fin tanto che si rimane nel suo stesso contesto – non è un mondo capovolto. Se invece il riferimento fosse la terra tangibile (e cioè la terra reale, quella che sta fuori dall'immagine retinica e su cui sono appoggiati i piedi dell'uomo che si pone il quesito berkeleyano) piuttosto che la terra visibile allora, certamente, i conti non tornerebbero. E non tornerebbero perché vista e tatto sono e rimangono, nell'ottica berkeleyana, due regioni distinte²⁴.

22 Cfr. Armstrong 1960: 50 e ss.

23 Berkeley 1709: tr. it. 103.

24 Cfr. su questo punto anche Warnock 1953: 32-33.

Oltre a ciò, l'altro elemento importante è nel fatto che Berkeley accorda maggiore peso euristico al tatto piuttosto che alla vista, spingendosi tanto in là da sostenere che la vista *non ci dà* il mondo esterno. La percezione retinica sarebbe infatti viziata da una sorta di regresso all'infinito: l'occhio vedrebbe per l'appunto soltanto la propria retina e non il mondo che gli sta intorno. In altre parole: noi vediamo sempre soltanto *una rappresentazione* della realtà (quella impressa sulla nostra retina), non la realtà in se stessa²⁵.

Torniamo per un momento all'esempio dell'osservatore che guarda un uomo che gli sta dritto di fronte, e supponiamo che un secondo osservatore (occhio A) guardi nell'occhio di un uomo (occhio B) che osserva un uomo dritto davanti a sé. Sembra un rompicapo, ma l'esempio è interessante. L'occhio A vede l'immagine retinica (in pratica, l'omino capovolto) e considera appunto *questa* una rappresentazione della realtà non la realtà in se stessa. Ora, immaginiamoci un terzo occhio (occhio C) che guarda, a sua volta, l'immagine retinica di A. L'immagine retinica di A apparirà a C ancora come una nuova *rappresentazione* della realtà, analogamente a quanto succede ad A nell'atto di osservare l'immagine retinica di B. La realtà, in questo continuo gioco di rappresentazioni, non sta ovviamente da nessuna parte. Per evitare di piombare in questo vorticoso regresso all'infinito bastava precisare che a essere vista è la rappresentazione sulla retina, non il fondo dell'occhio. L'inversione dell'immagine retinica – avrebbe potuto precisare Berkeley – è semplicemente una condizione che accompagna la visione o che, magari, ne costituisce il presupposto, ma certamente non è parte della «cosa vista». Tuttavia Berkeley non arriva a questa conclusione e la ragione, in fondo, non è poi così strana: notoriamente la sua tesi è che

25 Su queste questioni rimando alle articolate osservazioni di Gibson (1950: 53-55) il quale nota come una delle più importanti ragioni di fraintendimento nella storia dell'ottica e della percezione visiva sia consistita nell'assimilare l'immagine retinica alla riproduzione fedele della realtà esterna. È stato spesso concluso che anche se l'immagine non è una replica esatta della realtà, di fatto la possiamo ricondurre a una sua rappresentazione. Tuttavia – fa notare Gibson – il paragone non regge: l'immagine e la rappresentazione di una cosa non sono nulla se non presupponiamo un occhio che le guardi. L'idea secondo la quale noi *vedremmo* l'immagine retinica che si è formata nel nostro occhio implica l'esistenza di uno specialissimo omino nel cervello (quasi uno spettro nella mente) che passerebbe il suo tempo a osservare le immagini che si formano sulla retina. La questione che ovviamente sorge a questa altezza – e che non ha mai cessato di imbarazzare i filosofi – è *in che modo* l'omino in questione riesca a vedere senza dover rimandare a un nuovo omino, nel cervello di questo omino, che guarda le immagini sulla sua retina, in un problematico regresso all'infinito.

l'occhio non percepisce direttamente la distanza che separa due oggetti. Questa conclusione, tuttavia, può essere ritenuta vera soltanto se si pensa che l'oggetto proprio della percezione visiva è il fondo dell'occhio. Cosa che, ovviamente non è, ma che Berkeley è costretto a sostenere per amore di coerenza con i propri principi.

Se la realtà non è in nessun luogo e non è vista da nessuno degli occhi dei nostri osservatori, per il tatto, come ho sottolineato, il discorso è diverso. Il dato importante, a questa altezza, è che non esiste nessun luogo né fisico né metaforico utilizzato dal tatto o dalla vista per scambiarsi reciproche informazioni. Nessuna idea (l'estensione, lo spazio vuoto, le tre dimensioni o altro) può essere comune tanto alla vista quanto al tatto. Per avanzare una ipotesi diversa dovremmo immaginare idee assolutamente astratte e cioè prive di quei tratti specifici che caratterizzano gli oggetti della vista e del tatto. Il che, manifestamente, non si dà. Si provi a pensare a una estensione priva di dimensione, di forma o di colore, si vedrà facilmente che l'operazione è decisamente ardua. Allo stesso modo non è possibile pensare a un triangolo che non sia né equilatero, né isoscele, né scaleno. Nei fatti, dunque, una tale comunicazione tra i sensi per Berkeley non avviene, così come non esiste un *sensus communis* incaricato di integrare le informazioni che provengono dai cinque sensi.

In questa accezione il mondo vero – se c'è – è quello del tatto mentre, la vista, basandosi sulla percezione retinica, sarebbe costitutivamente ingannevole: possiamo fidarci di quel che tocchiamo, ma certamente non di quello che vediamo con ovvie e importantissime conseguenze dal lato del giudizio.

I problemi aperti da Berkeley sono almeno due: in primo luogo la costruzione berkeleyana regge soltanto se ipotizziamo che non si dia una qualche forma di comunicazione tra i sensi; quella che gli antichi chiamavano sinestesia e che gli psicologi, oggi, chiamano intermodalità sensoriale. Del resto già Aristotele, illustre predecessore di Berkeley nell'aver accordato controintuitivamente maggiore importanza al tatto rispetto alla vista, aveva negato l'esistenza del senso comune.

A valle di questa questione c'è poi il fatto che – nell'ambito delle nostre strategie conoscitive – il tatto vanta un indiscusso primato sulla vista: posto che il mondo vero arriva a noi per mezzo del tatto e dato che, generalmente, organizziamo le nostre giornate in un modo operativamente efficace (la prospettiva che ci fa scorgere la sagoma dell'automobile in lontananza, di solito, non ci inganna), ne discende che i nostri giudizi verrebbero formulati, in maniera francamente un po' strana, non solo prescindendo dall'apporto della vista, ma spesso addirittura emendando le informazioni che questa ci fornisce.

Veniamo ora al problema dell'origine dell'intermodalità sensoriale e alla questione del senso comune. Del concetto di *sensus communis* (appunto la *koinè aisthesis*) discorre già Aristotele nel *De anima*²⁶ allorché, dopo essersi dilungato nell'esame dei cinque sensi, prende in considerazione la possibilità di un senso particolarissimo (prima di tutto perché atopico): il *sensus communis*, appunto. Se il sesto senso, il senso comune, esistesse davvero dovremmo possedere anche l'organo corrispondente, ma così non è²⁷. Si potrebbe forse far leva sul problema dei sensibili comuni per sostenere la necessità del sesto senso. Per capirci: come ci accade di percepire la quiete e il movimento? Dobbiamo pensare che la loro percezione sia affidata in qualche modo a questo misterioso sesto senso?

Nel primo paragrafo del terzo libro del *De anima* Aristotele spiega come la percezione dei sensibili comuni appartenga a tutti quanti i sensi e non sia tipica di uno in particolare, né, tanto meno, di un sesto senso: è l'interazione tra i cinque sensi che permette di percepire forma, movimento, quiete ecc. Vediamo con un esempio: della bile generalmente sappiamo che è gialla e amara. In buona sostanza percepiamo il giallo attraverso gli occhi (il colore è il loro sensibile proprio), invece che è amara lo sappiamo se e solo se qualche volta ci è capitato di assaggiarla. Tuttavia, non esiste nessun senso particolare che metta insieme giallo e amaro, l'associazione è, casomai, un problema del giudizio.

Diversamente che in Aristotele, il senso comune, nel dettato platonico, avrebbe la funzione di costruire una relazione tra le qualità primarie dei sensibili²⁸. Ogni organo è, per così dire, addetto a cogliere le particolari qualità delle cose. Perciò la percezione di tutto ciò che è comune non atterrebbe ai cinque sensi, ma sarebbe la facoltà di un senso particolare, una sorta di sensibile insensibile. La funzione tipica della *koinè aisthesis* sarebbe allora proprio quella di garantire, in primo luogo, la comunicazione tra i sensi che decodificano le molte informazioni provenienti dagli oggetti, ma poi anche – e si tratta forse della funzione più importante – che garantiscono una sorta di ponte tra l'estetico e il logico²⁹.

Proprio la possibilità di questo legame tra la sfera dell'estetico (nelle diverse forme) e quella del logico mi pare negata da una risposta negativa al quesito di Molyneux. In pratica, nel quesito si suppone che quanto di un oggetto è accessibile al tatto non risulta parimenti disponibile alla vista (ogni

26 *De Anima*: 426b17-29.

27 Cfr. su questo punto Schwartz 2004: 7 e ss.

28 *Teeteto*: 184d-185b.

29 Ferraris 1997: 166.

senso decodifica un proprio linguaggio fatto, nel caso di occhi e orecchie, di frequenze d'onda diverse); mentre risulta difficilmente ipotizzabile che uno scambio di informazioni avvenga preventivamente (nella nostra topica all'interno della *koinè aisthesis*) rispetto al giudizio, magari con l'ausilio della memoria e dell'esperienza³⁰. Solo dopo che lo sperimentatore avrà *comunicato* al suo paziente che gli oggetti che sta osservando sono il cubo e la sfera, consentendogli di relazionare le informazioni acquisite al tatto con le nuove fornite dalla vista, e stabilendo così, dall'esterno, una sorta di ponte cognitivo tra i suoi sensi, solo allora – dicevamo – il paziente sarà in grado di effettuare sistematicamente l'associazione e di *riconoscere* gli oggetti in questione, anche grazie alle possibilità iterative offerte dall'abitudine. In pratica il senso comune risulta sostituito, nelle sue funzioni di ponte tra i sensi e di snodo tra l'estetico e il logico, proprio dall'esperienza: lo sperimentatore *insegna* al paziente a riconoscere determinati oggetti che questi conosceva già facendo uso di sensi diversi, e l'abitudine lo allenerà a utilizzare e a ripetere le relazioni acquisite in questo modo.

Non si presuppone perciò la necessità di un senso speciale che faccia da ponte tra gli altri permettendo loro di comunicare e di scambiarsi informazioni; tuttavia, queste informazioni vengono evidentemente scambiate. Ma, in che modo – viene da chiedersi – o anche, immaginandosi una qualche topica del nostro discorso, *dove tutto questo si verifica?* È a questo livello che entra in gioco la rivoluzione copernicana immaginata da Berkeley: non viene modificata una delle idee portanti della percezione aristotelica (quella dei sensibili propri), piuttosto Berkeley nega che sia possibile percepire visivamente la distanza. A prima vista si tratta di un dettaglio, tra l'altro avallato dalle ricerche nel campo dell'ottica di quel periodo, tuttavia il punto è importante e foriero di conseguenze.

Ciò che possiamo percepire utilizzando i nostri occhi sono i colori degli oggetti e alcune delle loro relazioni spaziali (l'uomo che si trova, poniamo, davanti a un albero). Il che però – come precisa David Armstrong nel suo bel libro sulla teoria della visione di Berkeley³¹ – non porta ancora a concludere che noi non percepiamo le cose, ma soltanto le nostre impressioni sensoriali.

Berkeley assimilava la percezione visiva alla percezione retinica: è noto che sulla nostra retina sono impresse soltanto immagini bidimensionali, mentre mancano del tutto i volumi. Tuttavia, il fatto che i sensibili propri – per dir così – degli occhi siano luce e colori e che questa luce e questi colori

30 Cfr. su questo punto Locke 1694: II, IX, 5; tr. it. 187.

31 Armstrong 1960.

riguardino oggetti che popolano mondi che per i nostri occhi sono bidimensionali non deve portare alla conclusione che i nostri occhi percepiscono soltanto idee. I due enunciati sono, per dirla alla maniera di Armstrong, logicamente indipendenti³².

L'ipotesi che sembra fornire il destro alla conclusione berkeleyana sull'impossibilità di percepire la distanza è di natura fisiologica ed è tratta di peso dalla fisica del Settecento. Concediamo pure la conclusione secondo cui sulla retina abbiamo solamente proiezioni bidimensionali, per quali ragioni da questo assunto si dovrebbe arrivare a sostenere che non percepiamo le distanze? In che modo dal fatto che la retina dispone soltanto di proiezioni bidimensionali si dovrebbe concludere che non possiamo vedere le tre dimensioni? L'argomento funziona solo se si suppone che l'oggetto proprio della visione sia il fondo dell'occhio. Il che, però, è certamente falso; in più, adottando questa spiegazione verremmo rimandati a un paradossale regresso all'infinito – poniamo che guardare il tavolo che ho innanzi ora, mentre scrivo, significhi guardare il fondo dell'occhio in cui è impressa la proiezione retinica bidimensionale di quel tavolo. Quale occhio guarderà nell'occhio che sta guardando l'occhio in cui è impressa la proiezione retinica del tavolo? In fondo, ragionando in questo modo, sarà sempre necessario un occhio che guarda da qualche parte. Il problema sembra coincidere con quello, classico, di molte argomentazioni filosofiche: probabilmente Berkeley confonde le cause della visione con l'oggetto visto. In altre parole, dal fatto che per vedere abbiamo bisogno che una forma bidimensionale venga proiettata sulla nostra retina non discende che vediamo quella forma bidimensionale, così come dal fatto che per vedere abbiamo bisogno del nervo ottico non deriva che vediamo il nervo ottico che ci serve per vedere.

Se accantoniamo per un momento tutto l'armamentario concettuale dell'ottica fisica su cui si fondano le annotazioni berkeleyane, ne emerge una teoria per molti versi interessante: nelle sezioni 41-51 di *New Theory of Vision* Berkeley trae una serie di conclusioni sulla natura del mondo fisico. E, a questo proposito, la risposta al quesito di Molyneux diventa nuovamente centrale: un uomo nato cieco che torna improvvisamente a vedere non avrà, a tutta prima, nessuna possibilità di discriminare la distanza servendosi degli occhi. Il che significa, per dirla utilizzando il linguaggio berkeleyano, che tanto gli oggetti più remoti quanto quelli più vicini gli sembreranno collocati in qualche punto della sua testa. Dunque, in questo quadro, gli oggetti che vediamo non sono nel mondo, ma nella testa di

32 Armstrong 1960: 8.

colui che guarda; inoltre, a un occhio vergine – cioè l'occhio di colui che prende a vedere il mondo d'un colpo, senza mai aver avuto esperienze visive pregresse – nulla sembra legare la distanza agli oggetti percepiti.

Tuttavia, è un fatto che in qualche modo percepiamo la distanza, così come percepiamo gli oggetti tridimensionali. Detto questo, è logico domandarsi come ciò avvenga. La risposta di Berkeley è consequenziale a quel che si è detto sin qui: percepiamo la distanza non con gli occhi, ma utilizzando il più importante dei nostri sensi e cioè il *tatto*. Già Aristotele nel *De anima* aveva teorizzato la superiorità del tatto – che ci dispone a una relazione fisica con gli oggetti – sulla vista. Berkeley concorda su questo punto e in qualche modo va oltre, notando come i sentimenti di piacere e dolore, centrali per la nostra sopravvivenza biologica, siano legati in modo strettissimo alla sfera tattile (il piacere e il dolore, il più delle volte, sono sensazioni fisiche o, quantomeno, producono conseguenze fisiche anche se possono benissimo insorgere per cause psicologiche), il che è molto meno frequente per la vista.

Percepiamo la distanza che ci separa dagli oggetti così come rileviamo la loro struttura tridimensionale attraverso le nostre esperienze cinestetiche; l'abitudine, poi, fa l'altra parte del lavoro, risolvendoci per altro un bel po' di problemi, tutte le volte che associa una idea della vista a una del tatto. A voler essere rigorosi va notato che Berkeley ritiene che vista e tatto percepiscano *oggetti differenti*: l'oggetto bidimensionale proprio della vista è altra cosa (in senso numerico) rispetto a quello tridimensionale di cui facciamo esperienza attraverso il tatto. Poi l'esperienza e l'associazione fanno economia e tendono a considerare l'oggetto della vista e quello del tatto un *unicum*: vedo un oggetto rotondo e lo sento rotondo, il che ancora non implica che si tratti dello stesso oggetto, almeno non nel quadro descritto da Berkeley.

I problemi sono però dietro l'angolo. Vediamo con un esempio. Accanto al mio computer, proprio ora mentre sto scrivendo, è poggiata una penna di un bel colore blu. La penna, dicevo, appare blu alla vista, se poi la prendo in mano mi accorgo che pesa alcuni grammi e che occupa una certa estensione. Ora, seguendo il ragionamento di Berkeley, dovremmo avere *una* penna (quella blu) che è la penna degli occhi e *un'altra* penna che ha un peso e occupa un'estensione. Preso alla lettera, il mondo di Berkeley si affolla, gli enti si moltiplicano senza che poi se ne dia una gran necessità. Insomma – almeno in prospettiva ontologica – un gran pasticcio.

1.6. Una ontologia affollata

Abbiamo, dunque, *due* penne diverse che però hanno la curiosa caratteristica di avere delle proprietà che coincidono, per esempio il colore della prima penna occupa l'estensione della seconda (sono spazialmente coincidenti), visto che un colore senza estensione proprio non si dà. Un bel rompicapo almeno per il senso comune che considera ovvia la coincidenza tra spazio visivo e spazio fisico; dunque, una coincidenza spaziale non potrebbe non qualificare il medesimo oggetto visto che, comunque, la compenetrazione dei corpi è una di quelle curiose bizzarrie non previste dalle leggi della fisica (almeno fino a oggi). La posizione di Berkeley, inoltre, non ammette mediazioni nel senso che propende per una vera e propria duplicazione di enti a livello ontologico.

L'oggetto della percezione visiva per Berkeley è dunque numericamente diverso da quello della percezione tattile. Non solo; c'è un altro punto importante su cui è bene richiamare l'attenzione. A essere percepite non sono mai le cose del mondo, la realtà fuori dal nostro corpo, piuttosto oggetto di percezione sono le idee, altrimenti dette impressioni sensibili³³. Perciò, seguendo questo ragionamento, se guardo il tavolo che mi è di fronte non vedo il tavolo vero e proprio, ma una impressione sensibile, il dato di senso di quel tavolo. Ne consegue che posso anche sbagliarmi riguardo al tavolo, ma certamente non posso sbagliarmi riguardo al dato di senso che ha, per altro, una struttura fisica ben definita. Per esempio Berkeley sottolinea l'importanza del minimo percepibile; tutte le volte in cui non si raggiunge questo minimo il dato di senso non può essere percepito. Ecco che allora – forse – possiamo provare ad abbozzare una definizione di dato di senso: gli oggetti propri di tatto e vista debbono essere composti di *minima*, atomi che non hanno parti, ma che sono in grado di aggregarsi per formare l'oggetto esteso. La definizione non è molto esplicativa, ma può comunque fungere da base di partenza: non sappiamo bene cosa è un dato di senso, pur tuttavia sappiamo che è la più piccola *cosa* che ci capita di percepire; dunque, una specie di unità di misura di ciò che è percepibile, percepita essa stessa.

In un momento abbiamo il risultato della rivoluzione copernicana di Berkeley: gli oggetti propri del tatto e della vista – posta la superiorità del tatto sulla vista – sono i dati di senso; questi, a loro volta, hanno una struttura definita a priori e, certamente, non possiamo ingannarci nel percepirli, mentre può ben essere che il nostro giudizio si inganni nel relazionarli agli oggetti della realtà esterna da cui dipendono così saldamente.

33 Berkeley 1710: tr. it. 291 e ss.

Ora, è ben noto che tutte le teorie dei *minima sensibilia* si portano dietro dei problemi. Già Zenone aveva notato il punto con acutezza. Chiediamoci – aveva sottolineato il filosofo di Elea – quale sia la struttura di questi *minima sensibilia*. Le alternative sono due: o esibiscono una estensione e in questo caso non è difficile mostrare che debbono anche avere parti e che dunque non sono *minima*; oppure sono prive di estensione. Se seguiamo la seconda variante – se cioè i *minima sensibilia* non sono composti di parti estese – non si vede come potrebbero avere un'estensione e, dunque, non si vede come potrebbero essere quel che nelle intenzioni dei loro teorici dovrebbero essere (i corrispettivi percepibili degli oggetti). Il problema, che probabilmente Berkeley non ha intuito, è che a trattare i *minima sensibilia* alla stregua di vere e proprie *cose* non si riesce a risolvere questo genere di questioni³⁴. Ma il punto davvero importante è che non si capisce poi bene perché a vista e tatto dovrebbero essere riservati oggetti di percezione diversi (i *minima sensibilia*, appunto). Davvero l'ontologia berkeleyana è generosa e, in non pochi casi, anche creativa.

Questo è un primo punto; ce n'è poi anche un altro, per nulla secondario. I *case studies* esaminati da Cheselden nel 1728 sembrano suffragare le conclusioni speculative tratte, tra gli altri, da Molyneux e Berkeley. Tuttavia, c'è comunque un però. Possiamo per esempio leggere i risultati sperimentali in un'altra luce, seguendo i suggerimenti di Armstrong e supponendo che siano le esperienze complessive di vista e tatto a essere strutturalmente differenti le une dalle altre; mentre gli oggetti visti e toccati potrebbero ben essere numericamente e ontologicamente identici³⁵. Secondo questa ipotesi abbiamo dunque un unico e medesimo oggetto (visto e toccato), ma due esperienze – quelle che servono per vederlo e toccarlo – che sono strutturate in maniera diversa.

Consideriamo adesso se effettivamente si guadagni così tanto a preferire la vista al tatto come ritenevano sia Aristotele sia Berkeley. Torniamo al caso del cieco dalla nascita. Abbiamo detto che, riacquistata la vista, non riesce a discriminare la sfera e il cubo senza utilizzare il tatto. Si tratta, è evidente, di un caso limite, applicato a due strutture formali molto lineari. Poniamo ora che qualcuno ci chieda di individuare, attraverso l'esclusivo utilizzo del tatto, la forma di un poliedro complesso o, anche, di un fiore. È chiaro che se potessimo affidarci alla vista sarebbe sufficiente un colpo d'occhi per comprendere la forma che abbiamo davanti, altrimenti la nostra operazione – sempre che riesca – richiederebbe molto più tempo. Il tatto si

34 Cfr. su questo Armstrong 1960: 44.

35 Ivi: 64.

trova a suo agio nel distinguere la consistenza, il grado di ruvidità o anche l'irregolarità di una superficie, ma già a voler individuare con precisione le caratteristiche di una forma le difficoltà aumentano. Possiamo immaginare che se disponessimo solo del tatto per conferire la terza dimensione al mondo esterno i problemi si moltiplicherebbero. Ovvio che lo stesso tipo di discorso vale per il calcolo della distanza che ci separa, poniamo, da un'automobile: se dovessimo far uso soltanto delle nostre esperienze cinestetiche faremmo tranquillamente in tempo ad essere investiti prima di poter scansare l'auto che si avvicina.

Ancora un punto. Un po' paradossalmente, nonostante tutto questo teorizzare la superiorità della vista sul tatto, Berkeley – e con lui larga parte della tradizione filosofica successiva – non ci dice poi molto su come funzioni il tatto. Consideriamo per esempio una distinzione: non sempre quando entriamo in contatto fisico con qualcosa (dunque quando tocchiamo qualcosa) questo toccare è accompagnato da percezione. Molte volte neppure ci accorgiamo di certi contatti. Così quando, più o meno esplicitamente, suggeriamo che il tatto ci fornisce un contatto diretto con le cose – ricordiamolo, era l'argomento usato da Aristotele nel *De anima* – qualcuno³⁶ ci potrà sempre chiedere che tipo di cosa è quella con cui entriamo in contatto, quali sono le qualità o le proprietà che le attribuiamo. Supponiamo di azzardare una risposta e di sostenere che percepiamo le superfici o qualche altra proprietà spaziale di quelle cose. Ora, così come non esistono cose *simpliciter* è facile accorgerci che non si può parlare *simpliciter* di superfici. E così ritorniamo alle annotazioni fatte sopra. Le superfici sono colorate – proviamo a immaginare una superficie di *nessun* colore, il gioco non è per niente semplice – dunque, di nuovo, l'operazione tende a riportarci alla vista e logica vorrebbe che la superficie dell'oggetto visto e quelle dell'oggetto toccato non debbano occupare la medesima porzione di spazio; se così non fosse ci troveremmo nel mondo del fantasmino Casper. Bello, indubbiamente, ma altra cosa rispetto al nostro.

Se consideriamo la questione dal lato della vista è ovvio che per stabilire una relazione tra i due oggetti (quello visto e quello toccato) dovrei, quantomeno, vederli entrambi, ma – come anticipato – la vista non vede gli oggetti del tatto (dunque, non vede gli oggetti tangibili). L'inverso chiaramente vale per gli oggetti toccati; nel senso che non si può pensare di toccare gli oggetti propri della vista (e cioè la luce e i colori e, nella più radicale versione berkeleyana, non posso toccare gli oggetti visibili). Alla fine l'oggetto completo, quello che dovrebbe derivare dall'insieme delle

36 Cfr., Warnock 1953.

sue proprietà, non è letteralmente da nessuna parte e questa impostazione ovviamente crea non pochi problemi.

Una soluzione possibile per questo paradosso – moltiplico gli oggetti dal punto di vista ontologico, ma mi perdo l'oggetto completo quello che dovrebbe risultare dalla somma delle proprietà che gli attribuisco attraverso i sensi – consiste nel ritenere che ciascun organo di senso invii del tutto indipendentemente alla mente le proprie informazioni e che poi la mente si incarichi in qualche modo di relazionarle. In pratica l'oggetto completo, se c'è da qualche parte, è soltanto nella testa di chi lo percepisce. Ne esce un mondo bizzarro, non c'è che dire.

Un'altra scappatoia potrebbe essere quella di postulare l'esistenza di un senso comune che consenta praticamente lo scambio delle informazioni tra gli organi coinvolti (il famoso sesto senso negato, come si è visto, dai più). Il problema è nel fatto che se accettiamo una impostazione di questo tipo dobbiamo anche mettere in conto che è poi la mente a dover decidere quali relazioni spaziali e temporali esistono, e lo deve fare sulla base di quelle stesse indicazioni che le arrivano dagli organi di senso. Insomma, un po' complicato oltre che abbondantemente autoreferenziale.

Inutile poi precisare che non è semplice stabilire la sequenza dei fattori coinvolti: poniamo che un oggetto cambi il suo colore a causa dell'innalzamento della temperatura. Nel quadro costruito da Berkeley il cambiamento della temperatura è percepito attraverso il tatto, mentre l'alterazione cromatica viene percepita attraverso la vista; tuttavia l'intera circostanza riassumibile in "alterazione cromatica preceduta da alterazione della temperatura" può essere percepita soltanto attraverso la cooperazione di vista e tatto che, però, sembra venire esclusa in partenza dai presupposti berkeleyani. Tuttavia, Berkeley doveva considerare tutte queste obiezioni come un semplice dettaglio visto che il punto fondamentale rimane l'assunto secondo il quale noi non percepiamo oggetti, ma idee (dati di senso).

Questo è il punto essenziale che vedremo massicciamente ripreso nelle teorie della percezione del tardo Ottocento: quella che sembrava essere una posizione un poco bislacca, con forti tratti di paradossalità, finirà per essere sostenuta e adottata dalla scienza, persuasa anch'essa che, in fondo, non può essere che la percezione sia proprio così come appare al senso comune.

1.7. Sensazione e percezione

Ma intanto si trattava anche di un problema di distinzione concettuale e di, conseguente, distinzione terminologica. Se ne accorse tra i primi

Thomas Reid che formulò in *Essays on the Intellectual Powers of Man* (1785) l'esplicita distinzione tra sensazione e percezione.

I presupposti della posizione di Reid sono estremamente chiari e si riducono a tre punti fondamentali. 1. Ciascuna percezione degli oggetti esterni comprende sempre il concetto o la nozione degli oggetti percepiti; 2. a ogni atto percettivo si accompagna sempre la convinzione assoluta che l'oggetto percepito esista al di fuori della nostra mente e dei nostri sensi nel mondo esterno; 3. questa convinzione è assolutamente immediata e non deriva da nessun tipo di ragionamento (una specie di assioma del senso comune)³⁷.

In primo luogo, dunque, a Reid pare davvero impossibile percepire un oggetto senza averne una nozione oppure un concetto. O, meglio, è pur vero che possiamo sempre percepire un blob, e cioè un qualcosa di informe, ma questo blob corrisponde pur sempre, per noi che lo percepiamo, a qualcosa percepito in un determinato momento del continuum spazio-temporale. Generalmente, poi, abbiamo una nozione più chiara di quanto percepiamo direttamente: ciò che è portato dalla memoria spesso e volentieri può ingannare, oppure può avere una natura decisamente più sbiadita. Sappiamo bene che la nostra percezione ordinaria ci porta a distinguere meglio un oggetto relativamente vicino, piuttosto che uno posto a una certa distanza; così come del resto sappiamo bene che alla luce di una bella giornata di sole un oggetto vicino è visto meglio di quanto non lo sia tra la fitta nebbia.

E poi sappiamo anche bene che la percezione è accompagnata da gradi diversi di consapevolezza e che la semplice percezione non va confusa con la conoscenza scientifica e che, d'altra parte, percezione e concetto non sono la stessa cosa. Per esempio, se un bambino e un falegname osservano lo stesso tavolo c'è da scommetterci che, pur vedendo il medesimo oggetto fisico, la percezione che ne ha il falegname sarà più complessa perché accompagnata dalle nozioni di base su come si costruisce e su come è fatto quel tavolo: in altre parole, il falegname avrà una conoscenza precisa di tutte le parti che lo compongono, comprese quelle che non si vedono, ma che comunque completano il percetto. Il bambino, invece, sa quel che gli dice la vista; da notare che, con il tempo, darà una lettura più sofisticata: per esempio, il tavolo sarà un solido e la materia di cui è costruito – se il nostro bambino, da grande, deciderà di diventare uno scienziato – diventerà spazio vuoto tra particelle. Il falegname, d'altro canto, avrà una percezione ancora più complessa proprio perché accompagnata da una “scienza” di quel tavolo estremamente sofisticata.

37 Reid 1785: cap. II, § xvi, 242-254.

Nell'elaborare la propria classificazione Reid si rende conto che uno dei punti maggiormente trascurati dai filosofi che si sono occupati di percezione è stata la distinzione concettuale tra sensazione e percezione. Spesso i filosofi l'hanno tralasciata utilizzando i due termini come se fossero sinonimi e, così facendo, le questioni non si sono gran che semplificate. Anzitutto, percezione e sensazione non sono la medesima cosa e il punto, precisa Reid, deve essere chiaro nonostante l'evidente imprecisione dei nostri linguaggi. L'annotazione, tuttavia, non deve stupire soprattutto in considerazione del fatto che, spesso, la genesi e la configurazione dei nostri linguaggi è profondamente legata all'utilità per la vita: se non risulta determinante andare troppo per il sottile nella serie delle distinzioni e delle differenziazioni è molto probabile che queste decadano, finendo per essere dimenticate o addirittura soppresse.

Quasi tutte le nostre percezioni sono legate a una sensazione che le accompagna, ma le due cose non vanno confuse visto che, riflettendoci su, siamo sempre in grado di distinguerle. Prendiamo una semplice azione quotidiana come annusare il profumo di una rosa. In questa operazione convivono entrambe, sensazione e percezione. Il profumo della rosa che odoro di per se stesso, senza alcun riferimento all'oggetto esterno, è una sensazione. Come tale esiste fin tanto che qualcuno è in grado di odorarla e la sua essenza fondamentale consiste nell'essere percepita, quando la sensazione smette di essere percepita smette di esistere. In sostanza Reid assume che una sensazione debba necessariamente coincidere con il suo essere avvertita: se non esiste un soggetto che sente un profumo, quel profumo, a voler essere rigorosi, non esiste. Torniamo alla nostra rosa. Possiamo averne una sensazione, ma anche – si diceva – una percezione. La percezione ha sempre un oggetto esterno; nei casi migliori un oggetto ben definito e distinto. Nel nostro caso per l'appunto la rosa anzi, per la precisione, una qualità della rosa (il suo profumo) che percepisco attraverso l'olfatto. Basta poi una semplicissima prova empirica (avvicinare o allontanare il fiore) per verificare che, sì, il profumo che sento, la sua intensità e la sua fragranza dipendono proprio da quella rosa che ho vicino; se la allontano troppo rischio di perdere tutto anche l'odore.

Pertanto, ogniqualvolta mi riferisco al profumo della rosa (ecco che emerge l'imprecisione del nostro linguaggio), questo può concernere due cose differenti: l'odore che viene percepito dal mio olfatto dunque l'essenza in sé senza riferimento alcuno alla rosa, e il medesimo effluvio proveniente appunto da quella rosa. La prima è la sensazione che io sento, la seconda è la percezione che non manco di correlare all'oggetto esterno. Così, se qualcuno ponesse a Reid la classica domanda sulle qualità secondarie

– se cioè siano nelle cose o negli occhi dei loro osservatori – Reid risponderebbe che, a seconda di quanto vogliamo sostenere, sono vere entrambe le opzioni. Le nostre sensazioni sono negli organi di senso di chi ne è affetto – troveremo allora colori, odori e suoni negli organi di senso del soggetto che li percepisce – mentre le percezioni corrispondenti han sempre a che fare anche con un oggetto esterno e stanno in quell'oggetto. Così è giusto dire che, in un senso, l'odore della rosa è nella mia mente (la sensazione attraverso cui percepisco la rosa è nella mia mente e, in qualche misura, nei miei organi di senso), in un altro è proprio nella rosa, perché in sua assenza non avvertirei alcun profumo, ma al massimo potrei tentare di ricordarlo.

Come detto, per Reid questa mancanza di precisione prima concettuale e poi linguistica dipende largamente dal fatto che, al fondo, questa distinzione non ci è poi così utile nella vita di tutti i giorni e allora tendiamo a trascurarla o, peggio, addirittura a dimenticarla. Se premo con forza la mia mano contro il tavolo è probabile che avverta una qualche forma di dolore oltre alla sensazione di durezza tipica della materia estesa di cui, di norma, sono fatti i tavoli. Ora, la sensazione di dolore chiaramente non è nel tavolo; si tratta piuttosto di una sensazione di tipo relazionale che dipende, cioè, dalla relazione tavolo-mano del soggetto. La durezza invece è una qualità del tavolo (per la precisione della materia di cui è fatto). Ancora: tocco il tavolo delicatamente e sento che è duro, freddo, consistente. Tutte queste sono qualità del tavolo percepite attraverso il tatto; ma è anche vero che le percepisco attraverso una sensazione che, in qualche modo, me le indica. Se questa sensazione non produce in me, che la avverto, un qualche dolore in linea di massima sono portato a trascurarla per prestare attenzione direttamente alla cosa che è in gioco attraverso il mio tatto (in questo caso il tavolo). A ben guardare si tratta di una scelta dettata da ragioni di economia: se dovessi prestare attenzione a ogni mia sensazione anziché rivolgermi direttamente alle cose, tutte le operazioni sarebbero più lunghe e decisamente meno efficaci. E, invece, quando tutto avviene nella norma, la nostra attenzione è rivolta direttamente all'oggetto esterno con buona pace delle sensazioni.

1.8. *L'enigma della profondità*

Stando a quel che cercherò di mostrare, mentre Berkeley ha posto le premesse di questo rivolgimento teorico in sede filosofica, Hermann von Helmholtz – via Kant – compirà la rivoluzione vera e propria, ribaltando completamente la prospettiva aristotelica e legando profondamente le indagini sulla percezione alla fisiologia e alla psicologia.

Ecco il punto: Berkeley ribalta il senso comune, ponendosi ancora in una linea di continuità con la riflessione aristotelica, von Helmholtz segna invece una profonda discontinuità tra ricerca scientifica e ricerca filosofica e rivendica alla scienza la possibilità di dire qualcosa di fondato in ambito percettivo, inquadrando le ricerche sperimentali e le sue conclusioni teoriche all'interno di un orizzonte epistemologico di stampo kantiano. Un po' di scienza, molto kantismo, e il gioco sembra fatto. Ma vediamo meglio.

Abbiamo ribadito spesso fin qui come la vista sia stata considerata, *pars pro toto*, l'organo di senso privilegiato per la comprensione dei meccanismi della nostra percezione. Per questo si capisce anche bene perché coloro i quali si occupano con sistematicità di problemi percettivi hanno per lo più cominciato a farlo muovendo dalle problematiche legate alle questioni della visualizzazione spaziale. Chiusa dunque la parentesi berkeleyana, in cui la supremazia del tatto sulla vista veniva teorizzata in modo esplicito, si torna a parlare soprattutto di percezione visiva e dei problemi legati alla visione.

In pratica, la domanda fondamentale agli inizi dell'Ottocento per chi si occupa di percezione era più o meno questa: nel momento in cui un oggetto deposita una impressione visiva sulla nostra retina, quale tipo di processo fisiologico e psicologico è alla base della nostra capacità di determinare la *direzione* dell'oggetto che percepiamo rispetto ai piani della collocazione del corpo nello spazio, nonché del nostro angolo di visuale? Si tratta di una questione che è stata esaminata in molti modi diversi e che vanta una lunga storia nell'ambito della tradizione filosofica occidentale³⁸. Tuttavia, a questo proposito bisogna ricordare una osservazione che sembrerebbe una sofisticheria, ma che risulta centrale per le ricerche di questi anni: a tutto l'Ottocento non era ancora stata esaminata con sufficiente attenzione la caratteristica saliente della visione monoculare e cioè la bidimensionalità.

L'immagine bidimensionale, che percepiamo utilizzando un solo occhio, presenta una conformazione molto simile all'immagine che si forma sulla retina. Per spiegare questo fatto veniva introdotta una coincidenza tra ciascun punto della retina e un punto del *sensorium*, organizzando questa coincidenza attraverso fibre nervose separate e indipendenti, sul modello della corrispondenza di uno a uno. In questo modo l'immagine sulla retina verrebbe preservata e conservata tale e quale, proprio all'interno del *sensorium*. Una spiegazione differente, ma tutto sommato basata sugli stessi principi generali, puntava invece a dare ragione della semplice corrispon-

38 Cfr. su questo tema per esempio: Hatfield 1990; Leary 1982; Boring 1942: soprattutto 221-311.

denza tra la retina e i vari punti dell'immagine visiva presupponendo una specie di corrispondenza innata³⁹.

Tuttavia – e si tratta del nodo irrisolto – fatta salva la bidimensionalità della retina, da dove arriva la terza dimensione? Com'è che percepiamo la profondità e i volumi delle cose? In sintesi: com'è possibile che da un'immagine bidimensionale (quella che fisicamente il processo di visione “deposita” sulla retina), derivi la nostra abilità nell'elaborare la percezione della profondità? Una delle ipotesi più plausibili sembrò quella di supporre che l'esatta percezione della distanza fosse possibile in forza di un processo di associazione che consentisse la comparazione di elementi e informazioni tratti dall'esperienza con altri tipicamente innati e correlati alle informazioni spaziali legate al tatto. In altre parole, in molti casi le informazioni visive sono state considerate un po' una specificazione ulteriore delle qualità tattili.

L'elemento che realmente incise su questa base concettuale trasformandola, fu un'idea di Charles Wheatstone che, nel 1832 (la prima pubblicazione è però solo del 1838), inventò lo stereoscopio. Notoriamente, lo stereoscopio è uno strumento molto semplice che sottopone a ciascuno dei due occhi, separatamente, una di due immagini accoppiate. Per gli stereoscopi moderni queste immagini sono coppie stereo tridimensionali, prodotte da due macchine fotografiche identiche e separate da una distanza pari a quella che esiste tra i due occhi umani (circa 6,5 centimetri), in maniera tale da ottenere la disparità che il cervello normalmente utilizza per produrre la visione stereoscopica.

Lo strumento di Wheatstone, pose problemi evidenti in merito ai meccanismi visivi e cerebrali che sovrintendono alla produzione delle immagini tridimensionali. All'interno dell'occhio le immagini si trovano sulla retina o, meglio, sulla sua superficie incurvata e hanno una struttura bidimensionale. Ora, uno degli aspetti assolutamente rilevanti del sistema visivo è appunto la sua capacità di combinare due immagini leggermente differenti (quelle che derivano singolarmente da ciascuno dei due occhi) per formare una immagine unica, che equivale alla percezione unitaria di un oggetto solido, collocato in uno spazio tridimensionale (appunto la percezione stereoscopica). In pratica, cioè, tutte le volte che guardiamo qualcosa la vediamo due volte: nel senso che vediamo questo qualcosa con ciascuno dei due occhi e, per di più, ognuna delle due volte da una posizione leggermente diversa. Il compito di formare un'immagine unica spetta poi al cervello che si incarica di comporre le due immagini costruendone una terza tridimensionale; sarà poi proprio questa immagine a permetterci di derivare la distanza tra noi, il

39 Cfr. in questo senso soprattutto Gehler 1796: 12 e Volkmann 1846: 317.

punto di osservazione in cui ci troviamo e l'oggetto in questione. Il cervello elabora poi gli indici di tridimensionalità utilizzando la disparità binoculare per valutare la distanza, le ombreggiature dell'angolo di incidenza della luce per valutare la profondità e, in taluni casi, la struttura del movimento per valutare forma e orientamento dello spazio. Quando osserviamo una fotografia, abbiamo davanti agli occhi un'immagine bidimensionale, senza rapporti di profondità e, nondimeno, percepiamo delle immagini tridimensionali, perché il cervello sfrutta alcuni indizi per ricostruire informazioni che non sono disponibili direttamente sulla carta oppure sulla retina.

Com'è noto, i recettori convergono nella zona centrale dell'occhio (in sostanza il punto in cui viene proiettata l'immagine visiva), mentre sono molto meno presenti nelle zone laterali; per questo è necessario riorientare gli occhi qualora si debba raccogliere informazioni che provengono da aree laterali. Questa azione di orientamento consente una visione ottimale a ciascuno dei due occhi e oltretutto basandosi sull'angolo di convergenza, permette di stabilire la distanza tra l'osservatore e gli oggetti osservati. Ora, gli occhi umani sono separati da una distanza di circa 6,5 centimetri, che significa che ciascun occhio riceve immagini proprie e differenti rispetto a quelle dell'altro – cosa di cui possiamo facilmente accorgerci chiudendo alternativamente gli occhi.

Con questa operazione ci sembrerà che l'oggetto osservato ruoti di volta in volta leggermente. È proprio questa piccola differenza (nota con il nome di *disparità*) a rendere possibile la percezione della profondità (visione stereoscopica). La visione stereoscopica è possibile soltanto se siamo vicini all'oggetto che osserviamo; con l'aumentare della distanza le differenze tra le immagini diventano troppo piccole per essere percepite correttamente, a tal punto che a una distanza di un centinaio di metri abbiamo, a tutti gli effetti, una vera e propria visione monoculare. Ora, se servendoci dello stereoscopio presentiamo agli occhi immagini leggermente diverse, si verificano effetti singolari: parti delle immagini di ciascun occhio vengono infatti combinate e respinte in un processo che è noto con il nome di «competizione retinica». Una competizione più o meno analoga si registra anche quando presentiamo a ciascuno dei due occhi colori diversi – anche se, talvolta, è possibile che si verifichi una mescolanza cromatica, soprattutto in quei casi in cui gli occhi sono in grado di fondere i contorni comuni alle diverse immagini. Si tratta, è ovvio, di una serie di processi del tutto inconsci. Ora, quando le immagini stereoscopiche vengono commutate – in maniera tale che l'occhio destro riceva l'immagine destinata al sinistro e viceversa – a rigor di logica dovremmo osservare un'inversione della profondità. Tuttavia (e qui sta l'elemento interessante) non sempre questo avviene.

L'inversione della profondità si verifica praticamente sempre nella visione pseudoscopica – nella quale, appunto, si interviene in modo che i due occhi risultino scambiati – eccetto, si noti bene, i casi in cui la profondità inversa risulti altamente improbabile. Per esempio: facce concave sono troppo improbabili perché il nostro cervello le accetti⁴⁰; per questo una faccia concava appare assolutamente normale finché non le si va molto vicino con entrambi gli occhi aperti. L'inversione della profondità può essere rifiutata in forza di elementi preacquisiti (per esempio della conoscenza di cosa sia, o debba essere, un volto) oppure a motivo della competizione che si innesca tra differenti letture della profondità, sulla base di prospettive chiaramente alternative. Tutti questi fattori portano a concludere che, nella visione, il contributo del cervello è determinante. In altre parole non è pensabile che l'occhio si limiti a registrare ciò che gli arriva dall'esterno al modo di una macchina fotografica; piuttosto è verosimile che il cervello abbia una parte attiva nel dare senso a ciò che è visto dall'occhio.

Storicamente, il primo tentativo di venire a capo del rompicapo della profondità fu fatto da David Brewster che tentò di affrontare il problema riportando alla visione binoculare l'antica teoria della proiezione, che veniva già da tempo applicata con successo alla visione monoculare⁴¹. L'ipotesi centrale consisteva nel ritenere che le immagini visive, messe a fuoco separatamente da ciascuno dei due occhi, fossero proiettate all'esterno, lungo le linee della direzione visiva, e poi "viste" come un tutt'uno, nella giusta direzione e alla giusta distanza dal corpo dell'osservatore. In questo quadro, la visione binoculare sarebbe la risultanza della proiezione delle due immagini monoculari nei rispettivi punti di intersezione. Nell'avanzare una posizione di questo tipo i teorici della visione binoculare non intendevano descrivere un processo fisiologico e psicologico capace di portare alla costruzione della terza dimensione (la profondità); piuttosto, era loro intenzione offrire una comprensione quasi-matematica di come, *in linea di principio*, risultasse possibile la percezione della profondità. Ne usciva un tipo di approccio – nel quale era centrale lo studio della visione attraverso l'analisi geometrica dei raggi luminosi – che riconduceva i suoi sostenitori direttamente all'antica tradizione della geometria euclidea, invalidando per altro la teoria della visione binoculare di Johannes Müller.

La posizione di Müller non spiegava abbastanza e, soprattutto, si basava su deduzioni già invalidate dalla teoria stereoscopica di Wheatstone. Lo stereoscopo mostrava esaurientemente che la visione binoculare

40 Cfr. in questo senso Gregory 1967: tr. it. 305.

41 Brewster 1844: 349-368; rist. in Wade 1983: 93-144.

non può derivare dalla fusione delle immagini retiniche corrispondenti. Soprattutto, la teoria di Wheatstone provava l'inverso di quanto sostenuto da Müller: le immagini su ciascuna retina non possono fondersi in una immagine binoculare.

Il primo attacco sistematico e frontale alla teoria di Müller venne portato, nel 1861, da Albrecht Nagel che sottolineò come, a seguito dei risultati delle ricerche di Wheatstone, qualsiasi teoria volta a spiegare la visione binoculare che si basasse sulla corrispondenza dei punti retinici doveva considerarsi infondata⁴², salvo – è ovvio – nuove acquisizioni su base anatomica. Parallelamente gli studiosi approfondirono il problema della natura della visione binoculare e della percezione della profondità – si domandarono, cioè, se fosse opportuno considerarle disposizioni innate e fisiologicamente determinate, oppure se fosse più conveniente intenderle alla stregua di disposizioni acquisite, abilità potenziate a seguito della necessità della nostra specie di risolvere particolari difficoltà. La questione, prima di essere sviluppata nei dettagli (e nell'ambito di una famosa polemica) da von Helmholtz e Hering, era stata chiaramente anticipata dalle tesi kantiane sulla spazialità come forma a priori della sensibilità. Ancora durante la prima metà dell'Ottocento le teorie più diffuse associavano la spazialità bidimensionale alla retina, mentre la localizzazione degli oggetti, per via della profondità, era generalmente considerata una capacità innata.

L'introduzione dello stereoscopio fece sì che tutte queste questioni venissero affrontate attraverso una chiave di lettura molto meno incline allo psicologismo⁴³.

1.9. Helmholtz e il completamento della rivoluzione copernicana

Hermann von Helmholtz pone le basi della sua teoria della percezione già nella prolusione che tiene a Königsberg nel 1852, dal titolo *Über die*

42 Nagel 1861.

43 Cfr. per esempio le considerazioni di Volkman 1846: 310: «tutti coloro che scrivono sulla teoria della visione hanno riconosciuto che le percezioni che si derivano dal senso della vista sono di due tipi. Una parte delle nostre esperienze ottiche deriva non soltanto da pure sensazioni, ma dipende da nulla più che l'organo visivo; la percezione del colore è di questa natura. Altre parti delle nostre esperienze visive si hanno invece solamente attraverso l'interazione e la funzionalità di altri organi, come per esempio la nostra percezione della distanza di un oggetto visto. Tuttavia è ancora controverso quale processo appartenga alla sensazione pura e quale invece alla sensazione mediata».

Natur der menschlichen Sinnesempfindungen. Rielabora poi ulteriormente le tesi della prolusione che diventano il cuore del terzo volume dell'*Ottica fisiologica*⁴⁴, nonché il tema di una importante conferenza tenuta a Berlino nell'agosto del 1878 (*Die Thatsachen in der Wahrnehmung*). La teoria della percezione di Helmholtz è estremamente importante per molte ragioni, su tutte il fatto che egli legò profondamente il kantismo a un approccio di matrice sperimentale. In buona sostanza la filosofia di Kant offrì a von Helmholtz il naturale contesto teorico in cui inserire le proprie ricerche scientifiche.

Il rapporto con la filosofia di Kant – mutuato per altro attraverso l'empirismo lockeano – si cadenza grossomodo in tre fasi diverse: nella prima, elaborando la sua teoria della percezione, Helmholtz accetta la dottrina kantiana secondo cui la mente umana utilizza le categorie a priori di spazio, tempo e causalità per trattare le informazioni sensoriali. In una seconda fase, forzando non poco la prospettiva kantiana, applica ai concetti di Kant la categoria del movimento e li introduce nell'ambito della sua fisiologia della percezione. Nella terza e ultima fase del suo pensiero von Helmholtz ritorna a un kantismo più rigoroso, proponendo una rilettura delle categorie kantiane attraverso il supporto della fisiologia.

Notoriamente, nella prolusione di Königsberg, Helmholtz si pone il problema di ricostruire il senso del rapporto tra le sensazioni e i loro oggetti. Nota efficacemente come non tutto ciò che viene effettivamente percepito come luce è davvero luce: pensiamo, per esempio, alle volte in cui ci capita di comprimere con le dita la palpebra dell'occhio. In questi frangenti ci accade di percepire qualcosa di molto simile a un lampo di luce, ma con una diversa natura fisica. All'opposto, esiste anche della luce che non riusciamo a percepire. Per esempio, le radiazioni che veicolano il calore sfuggono ai nostri occhi, così come sfuggono le radiazioni che si trovano nella zona del rosso dello spettro solare. Dal che se ne conclude che può capitare di percepire sensazioni luminose che non sono prodotte dalla luce (nel caso del nostro esempio i lampi luminosi sono determinati da una sensazione tattile-pressoria) mentre, all'inverso, può capitare di non percepirne altre che lo sarebbero; addirittura – pensiamo per esempio alla nostra pelle – non è raro percepire sensazioni luminose sotto forma di sensazioni termiche.

La conclusione di Müller per molti versi ovvia, ma estremamente interessante, è che la specificità della sensazione luminosa non dipende dalla costituzione particolare della luce, ma dall'attività specifica del nervo ottico. Allo stimolo luminoso il nervo ottico non può che rispondere così come risponde, producendo la sensazione visiva, mentre non potrebbe mai

44 Helmholtz 1856-66.

produrre calore; dunque se, per ipotesi, fossimo soltanto cervelli muniti di nervo ottico, ma privi di pelle, il nostro sarebbe un mondo senza gradienti termici.

La posizione di Müller è nota con il nome di teoria delle «energie nervose specifiche»⁴⁵ e richiama un punto importante della tradizione filosofica: per Aristotele i sensi disponevano ciascuno di un sensibile proprio, in altre parole di un oggetto di percezione che, tipicamente, era il loro oggetto più diretto. Müller ribalta i piani: la luce può diventare sensazione visiva solamente perché esiste un occhio, con una precisa struttura fisiologica, che la può percepire facendola appunto diventare luce. Stessa cosa si dirà per il calore, per il gusto e così via: «le energie del luminoso, del tenebroso, del colorato sono immanenti, non agli oggetti esterni causa dell'eccitazione, ma alla sostanza visiva in se stessa. Questa sostanza può essere influenzata solo se è nello stato di attivazione delle energie *innate* del luminoso, del tenebroso, del colorato. Tali energie non preesistono al senso visivo come una condizione esterna già data da cui l'organo sensoriale, una volta influenzato, trarrebbe la sensazione»⁴⁶.

La differenza, si noterà, non è di poco conto: in un caso, quello di Aristotele, abbiamo un mondo fatto così com'è, con determinate caratteristiche che i nostri organi di senso si preoccupano di indagare e di vagliare; nell'altro, abbiamo un mondo che è così come i nostri organi di senso lo percepiscono, ma potrebbe ben essere diverso se avessimo altri organi di senso. Un mondo che diventa di volta in volta colorato, caldo, freddo, rumoroso o silenzioso nella misura in cui è coinvolto un soggetto con una determinata conformazione fisica che reagisce alle stimolazioni nervose in una maniera precisa. Il riferimento ad Aristotele non è casuale: in maniera molto opportuna Müller, nel riferirsi all'energia nervosa specifica, utilizza il termine aristotelico *ἐνέργεια* («forza situata all'interno»), senza particolari riferimenti alla termodinamica moderna, ma avendo opportunamente presente il retroterra concettuale aristotelico. Il che vuol dire che, ancora intorno al 1820-1830, le tesi aristoteliche continuavano a essere dei riferimenti importanti per i fisiologi tedeschi. Il punto è che, rispetto ad Aristotele, l'interesse della fisiologia non è più nelle cose (per esempio per la luce e per i colori), ma investe la struttura fisica del soggetto.

È certamente da qui, da questo insieme di testi, che prende avvio il percorso di von Helmholtz: va infatti tenuto presente che Müller è stato il maestro di Helmholtz, il quale si rifaceva largamente alle sue conclusioni

45 Müller 1826: 44-55.

46 Ivi: 44-46.

pur avanzando alcune riserve. Anche per Helmholtz una difficoltà importante rimane quella del passaggio dalla sensazione alla percezione. Von Helmholtz lega infatti profondamente la percezione alla rappresentazione: la percezione dal suo punto di vista è un'attività *essenzialmente* rappresentativa e la rappresentazione è affare di psicologia.

Nell'*Ottica fisiologica* chiarisce che la percezione di oggetti esterni si configura come una rappresentazione e che le rappresentazioni sono sempre il risultato delle nostre attività psicofisiche. Pertanto, lo studio della percezione appartiene sì al dominio della fisiologia, ma d'altro canto è anche oggetto di interesse da parte della psicologia. Si tratta dunque di cercare la natura e le leggi dell'intervento della psiche nella genesi delle percezioni. Helmholtz ha in mente una analogia con i giudizi: in generale, i risultati delle attività mentali che permettono il riconoscimento di un oggetto, quale che sia l'organo di senso interessato, sono analoghi alle conclusioni di un giudizio, nel quale una certa eccitazione sensoriale viene ricondotta a una determinata causa. Helmholtz ha un nome per questo giudizio: si tratta dell'*inferenza sensoriale*.

L'inferenza è inconscia visto che si impone alla coscienza senza che questa abbia modo di opporvisi o di modificarla; a questo livello non c'è nessuno spazio per la volontà. Tuttavia, l'inferenza ha proprie leggi legate alla logica e, per questo, immanenti alla natura: una sensazione viene associata al concetto di un oggetto facendo appello all'esperienza pregressa. Si tratta di un approccio evidentemente empirista in cui le sensazioni sono, per la nostra coscienza, delle specie di segni che l'intelletto si incarica di interpretare. Come si vede von Helmholtz non assume l'impianto concettuale di Reid che pure si era sforzato di fare chiarezza sulla distinzione tra sensazione e percezione; piuttosto, si risolve per considerare la sensazione come una specie di antefatto della percezione, un antefatto oscuro che l'intelletto si incarica di decifrare risolvendone il vocabolario in una simbologia più chiara e fruibile.

Vediamo di essere un poco più concreti attraverso un esempio:

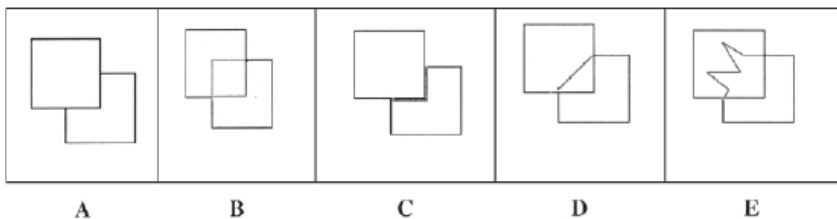


Figura 1: Le linee grigie negli oggetti B-E indicano i possibili modi in cui si può immaginare il completamento della figura A.

Consideriamo l'immagine disegnata nella figura A (fig. 1). Tutti percepiamo due quadrati, uno in primo piano, così come risulta dalla figura B (fig. 1). Come ci accade di passare dalla figura A alla figura B e non, piuttosto, alle figure C, D, oppure E? La risposta – in chiave helmholtziana – è abbastanza semplice e si basa sull'idea che la percezione retinica sia insufficiente da sola a dare ragione della visione (insufficiente sotto il profilo della informazione e, perciò, inadeguata di per sé alla formazione dell'immagine visiva). Dunque, se gli occhi non bastano si ricorre al cervello.

Il problema è dunque tutto nel passaggio dalla seconda alla terza dimensione: l'oggetto sulla retina è chiaramente di natura bidimensionale, mentre l'oggetto percepito è tridimensionale. La differenza non è di poco conto. Una soluzione per risolvere l'enigma è allora quella di ipotizzare che per colmare questo buco di natura tanto cognitiva quanto percettiva, l'osservatore organizzi le informazioni di cui dispone attraverso deduzioni molto rapide e inconse, che gli deriverebbero da nozioni ottiche di varia natura (per esempio, la struttura ottica dell'ambiente che circonda l'osservatore). Nei casi in cui le osservazioni aggiunte dagli osservatori si mostrano corrette e adatte alla situazione – come accade nella maggior parte dei casi – la percezione è veridica; diversamente, ci troviamo di fronte alle note percezioni illusorie.

Torniamo per un momento alla figura 1 (A). Si tratta – sostiene von Helmholtz – di un'inferenza operata dal cervello per organizzare in modo semplice e diretto gli elementi a sua disposizione. A voler però formulare delle ipotesi su quale figura ci sia dietro al primo quadrato, possiamo formulare almeno tre tipi di risposte diverse (fig. 1, C-D-E): una forma che sembra una L (fig. 1, C) oppure due forme con vertici occlusi che potranno venire immaginati nelle maniere più bizzarre (fig. 1, D-E).

Perché, allora, se le possibilità sono le più diverse e le più varie, i soggetti interrogati dagli sperimentatori dicono di *vedere* due quadrati, l'uno sull'altro, piuttosto che un quadrato e una figura a forma di L posti sullo stesso piano? E ancora, perché il soggetto dice di vedere due quadrati e non, per esempio, un quadrato e un pentagono come nella figura 1, D? In fondo, a ben pensarci, potrebbe benissimo essere che il quadrato occludente nasconda una figura diversa, una sorta di bizzarro poligono che mai ci andremmo a immaginare.

Molti dei lavori di von Helmholtz mirano proprio a trovare una risposta soddisfacente a questo genere di problemi.

Se Kant aveva precisato che i trascendentali della sensibilità e dell'intelletto sono indispensabili alla formazione dei nostri giudizi, Locke si era

dedicato ad approfondire il ruolo e la funzione delle strutture mentali e fisiche utilizzate dagli esseri umani per conoscere e rappresentare le cose. Su questa linea – stando al quadro teorico organizzato da von Helmholtz – si sono poi inserite le ricerche di Johannes Müller che, attraverso la formulazione della legge dell'energia specifica dei sensi, aveva portato argomenti a conferma della linea kantiano/lockeana. Ora, è un fatto che le sensazioni sono molteplici e differenti sia a livello qualitativo (esistono diversi tipi di sensazione: tattile, uditiva, visiva e così via) sia quantitativo (una lunghezza d'onda, a seconda della sua frequenza, può essere percepita dagli occhi⁴⁷ o dalle orecchie). In questo quadro, Helmholtz è soprattutto interessato a distinguere tra sensazioni che appartengono a sensi differenti (per esempio, la percezione di un colore è qualitativamente diversa dalla percezione di un suono, di un sapore, di un odore e così via). Si tratta di un'eterogeneità *qualitativa* (differenza, sostiene Helmholtz, che concerne la modalità delle sensazioni⁴⁸) che esclude, per sua stessa natura, qualsiasi tipo di raffronto con una sensazione diversa – è in pratica perfettamente inutile domandarsi se il dolce è più vicino al giallo oppure al rosso⁴⁹. La seconda distinzione ha invece a che fare con le sensazioni di grado diverso che interessano uno stesso organo di senso. In questo caso abbiamo a che fare con una distinzione di tipo *quantitativo*. È possibile comparare sensazioni soltanto all'interno di un medesimo circolo qualitativo (per esempio, posso ben dire che quel verde ha una gradazione cromatica più vicina al giallo che non al blu) mentre, appunto, non ha senso stabilire un raffronto tra un colore e un suono.

Stante questa classificazione, la questione più urgente da risolvere riguarda il problema della fonte delle sensazioni: qual è l'origine della sensazione? O, meglio, come avviene che, per esempio, siamo in grado di distinguere tra la penna di colore rosso e quella verde, poste l'una accanto all'altra sul mio tavolo da lavoro? *Dove* sono il rosso e il verde, nella penna o nell'occhio di chi guarda? Ricordiamo quanto aveva sostenuto Thomas Reid: per poter dare una risposta, è utile precisare se parliamo di sensazione oppure di percezione. Visto che si tratta di due cose differenti è importante che la discriminazione sia corretta sin da subito.

La risposta di Helmholtz si articola su di un piano rigidamente fisiologico: se rimaniamo alla fisiologia si deve concludere che le differenze fon-

47 Per una buona spiegazione scientifico-divulgativa della natura del colore rimaniamo a Di Napoli 2006: 48-74.

48 Helmholtz 1878: tr. ingl. 369, 370.

49 Si potrebbe obiettare che questa regola per esempio non vale per i cinesi.

damentali sono completamente *indipendenti* dall'agente esterno che causa l'insorgere della sensazione.

L'elemento centrale nell'ottica helmholtziana (che comprende gli oggetti esterni, il nostro sistema sensoriale e il cervello) è sempre il sistema nervoso legato com'è alla struttura fisiologica specifica degli organi di senso. In pratica, nell'idea di Helmholtz, il tipo di sensazione prodotta è strettamente correlata all'organo di senso che viene stimolato: e così l'eccitazione dei nervi dell'apparato visivo comporterà la sensazione della luce – e solo quella, parlando in senso rigoroso noi non vediamo mai il caldo, anche se possiamo vedere benissimo gli effetti provocati da un lungo periodo di siccità, ma si tratta evidentemente di altra cosa.

In sostanza, qualunque sia la modalità che scegliamo per stimolare la struttura fisiologica che compone il nostro apparato visivo (certamente la luce è la via normale, possiamo però anche provare a esercitare una leggera pressione sull'occhio chiuso, in questo caso opereremmo una stimolazione manuale dei nervi) la sensazione che ne deriva sarà *sempre* quella tipicamente visiva. Ciascun organo di senso, una volta eccitato, produrrà perciò la sensazione corrispondente. E cioè si tratterà di una sensazione visiva se consideriamo l'apparato visivo, acustica se si tratta dell'apparato uditivo e così via.

All'inverso, uno stesso stimolo avrà effetti diversi a seconda dell'organo di senso interessato. Nel linguaggio di Helmholtz questo significa che la medesima vibrazione dell'etere (la luce), che è percepita come visione dall'occhio, diventerà per la pelle una sensazione di caldo oppure di freddo. Inoltre, la stessa vibrazione del mezzo (etere) che diventa luce per l'occhio e suono per l'orecchio, ha un campo di esistenza molto più ampio di quanto è dato cogliere, in condizioni normali, dagli occhi e dalle orecchie. Questo accade perché soltanto una determinata gamma di onde (e cioè una gamma di lunghezze d'onda comprese all'interno di una scala di valori ben precisi) può essere intercettata dagli organi di senso che abbiamo a disposizione. L'idea helmholtziana di fondo è piuttosto evidentemente il risultato di una scelta di prudenza: dal momento che non possiamo sapere come un determinato stimolo nervoso potrebbe essere percepito da organi di senso con una struttura diversa dalla nostra, ci conviene pensare che lo stimolo in questione abbia una esistenza che trascende la funzionalità dei nostri apparati percettivi.

Nei termini del linguaggio scientifico odierno: la lunghezza d'onda che dà origine ora alla luce, ora al suono, ha una gamma che non può essere colta per intero dai nostri organi di senso che, inoltre, non funzionano tutti allo stesso modo. In sostanza, l'occhio si comporta in maniera molto

differente rispetto all'orecchio: due suoni per esempio non possono mai essere mescolati⁵⁰, mentre possiamo mescolare i colori. Se mischiamo due colori – come nota già Thomas Young nel 1802⁵¹ – ne otteniamo un terzo in cui non è possibile scomporre ulteriormente i componenti di base. Mentre un buon musicista può sempre individuare le note che compongono un accordo, nessun allenamento potrà mai permetterci di fare altrettanto con i colori. Ciò che viene a combinarsi, a livello visivo, sono i segnali nervosi generati dai recettori di due colori base (per esempio, rosso e verde), i cui contenuti si sovrappongono dando luogo, nel caso specifico, al giallo.

Al termine del suo lavoro sulla natura del colore (*New Theory about Light and Colours*, 1672), Newton dichiara: «but, to determine more absolutely what light is [...] and by what modes or actions it produced in our minds the phantasms of colours, is not easie»⁵². Già, non è semplice, e infatti Helmholtz è in qualche modo stupefatto di come questo possa accadere: «ringraziamo i nostri sensi che ci danno come per miracolo, a partire da certi rapporti tra vibrazioni, la luce e i colori, e, a partire da forze di attrazione chimica, l'odore e il sapore. Ringraziamo, per la sontuosità incantatrice e la freschezza piena di vita del mondo sensoriale, i simboli attraverso i quali i nostri sensi ci forniscono informazioni sul mondo esterno»⁵³.

Ecco che la rivoluzione copernicana è ultimata su basi scientifiche. Cancellando qualsiasi distinzione tra sensazione e percezione, la sensazione diventa un segno del mondo esterno, una specie di richiamo al fatto che esiste qualcosa fuori di noi che, in particolari circostanze, richiede la nostra attenzione. A questo punto il nostro cervello cercherà di dare un senso a questi tanti segni, costruendo un orizzonte di senso compiuto e ordinato. L'attività psichica che ci permette di inferire che abbiamo di fronte a noi un qualcosa che è oggetto della nostra visione è, secondo Helmholtz, una attività essenzialmente inconscia; così come la percezione è una attività che attiene prevalentemente alla nostra mente, anche se, certamente, una buona conoscenza dei meccanismi fisiologici che sono alla base della

50 È necessario essere precisi nell'indicare ciò che si intende con il termine “mescolanza” di colori: quando un pittore amalgama blu e giallo per ottenere il verde non miscela i tipi di luce, sta invece mescolando lo spettro totale dei colori *meno i colori assorbiti dai pigmenti*. Questo fatto generalmente genera una discreta confusione; tanto che gli scienziati della visione per lo più si dimenticano dei pigmenti e considerano prevalentemente le mescolanze di *luci* colorate.

51 Young 1802: 12-48. Per considerazioni più approfondite sugli studi di Young si rimanda a: Hargreave 1973; Kremer 1993; Sherman 1981: 1-18.

52 Newton 1672: 57.

53 Helmholtz 1852: 609.

percezione non può che aiutare nella comprensione. Dunque, stando alla ricostruzione helmholtziana, tutte le volte in cui una immagine si imprime sulla retina pensiamo che esista fuori dei nostri occhi un qualcosa che percepiremo sempre allo stesso modo se la funzionalità dei nostri occhi non è alterata. Per capirci, tutte le volte che percepiamo qualcosa sostituiamo allo stimolo esterno, che è un po' come una traccia di qualcosa nel mondo, l'oggetto vero e proprio. L'attività percettiva – che è, lo abbiamo detto, sostanzialmente inconscia – ci permette appunto di inferire dalla natura dello stimolo le caratteristiche dell'oggetto. Il tutto accade – precisa Helmholtz nel *Trattato di ottica fisiologica* – perché il nostro modo di ricostruire il mondo esterno sulla base dei dati di senso e delle inferenze che ne facciamo ci porta a decifrare i segni che troviamo nel mondo e a dare loro un senso che, per lo più, è sempre il medesimo (così, per intenderci, visto che generalmente un dato di senso che compare in una qualche zona del nostro campo visivo corrisponde a un vero e proprio oggetto del mondo fisico, è consuetudine interpretare gli stimoli di diversa natura, ma che comportano il medesimo ordine di risultati in modo analogo). Va ancora notato che la gran parte di queste operazioni avviene in maniera del tutto inconscia senza che noi nemmeno ce ne accorgiamo, visto che se dovessimo svolgere anche solo una parte delle attività percettive ordinarie in modo consapevole gran parte delle risorse mentali che abbiamo a disposizione dovrebbero essere dedicate proprio a tutta questa serie di operazioni, con grave danno alle nostre normali possibilità operative.

Tuttavia, come sia il mondo dietro a quei segni non pare dato saperlo. Questo è per Helmholtz il punto davvero importante. La posizione di von Helmholtz dischiude un ventaglio di questioni. Vediamone rapidamente alcune.

1.10. *Dove sono i colori?*

Se la domanda vale per le qualità primarie c'è da immaginare quanto debba valere per le qualità secondarie che davvero, nell'impianto di von Helmholtz, diventano quanto di più magmatico si possa immaginare. Ovviamente quando si parla di qualità secondarie il pensiero corre naturalmente ai problemi di natura fisica e percettiva legati al colore. Ancora a tutta la seconda metà dell'Ottocento il riferimento principale in tema di studi sul colore era Isaac Newton (1642-1727). Il fisico inglese aveva studiato i problemi legati al colore utilizzando a pieno l'armamentario teorico della fisica dell'epoca, e ne aveva fatto un problema per la scienza (sottraendolo

almeno in parte alle indagini dei pittori) visto che aveva richiamato l'attenzione sulla natura fisica della luce.

È noto come Newton distinguesse due tipi di luce: la composta e la semplice. I raggi semplici sono di un solo colore e non possono venire modificati dal contatto o dall'interazione con altri corpi. Soprattutto, nessun procedimento di assorbimento è in grado di alterarne la natura fisica. Questa osservazione porta Newton a risolversi nel senso di un completo disinteresse per le questioni connesse all'assorbimento. Fu David Brewster (1781-1868) a imbattersi nelle prime difficoltà allorché, cercando di venire a capo di un problema pratico (l'aberrazione cromatica del microscopio) cercò di produrre, con l'ausilio di vetri colorati, una luce monocromatica (siamo nel 1820). Dopo aver studiato la capacità di assorbimento di vetri colorati differenti, Brewster si accorse, non senza un concreto stupore, che molto raramente i vetri erano in grado di filtrare i raggi della luce solare per produrre una luce monocromatica (i raggi semplici di Newton). Queste e altre osservazioni, indussero Brewster a formulare una teoria alternativa alla spiegazione newtoniana dello spettro solare. Nel corso di diversi esperimenti ritenne di poter isolare tre colori primari (giallo, rosso e blu); mentre, parallelamente, individuò una luce bianca non scomponibile per mezzo del prisma, e tuttavia presente in diversi punti dello spettro solare (per inciso va anche notato che la mescolanza dei tre colori primari di Brewster produce proprio il bianco).

Riflettendo sulle conseguenze delle sue osservazioni, Brewster notò come gli individui che neglisono il rosso sono in ogni caso in grado di vedere la luce nella regione rossa dello spettro. Il che significa che un soggetto ipovedente rispetto al rosso può comunque sempre percepire sia la luce gialla sia la blu entrambe presenti in quella regione dello spettro. Pur non addentrandosi a discutere le posizioni di Young, Brewster assunse implicitamente che il sistema visivo fosse composto di tre recettori, corrispondenti ai tre colori fondamentali, ciascuno dei quali capace di funzionare autonomamente (i recettori del giallo sarebbero cioè autonomi rispetto a quelli del blu, del rosso e così via) e, all'inverso, di incorrere autonomamente in patologie o disfunzioni⁵⁴. È importante ricordare che uno dei punti fermi della teoria newtoniana sosteneva che i colori dello spettro, una volta separati per mezzo del prisma con un procedimento di rifrazione, potevano essere nuovamente mescolati, sì da formare un raggio di luce di colore bianco. Perciò attraverso prismi, lenti ottiche, specchi e quant'altro, Newton riteneva che avremmo potuto sempre ottenere la luce bianca emessa dallo spettro.

54 Brewster 1831: 129.

I primi ad accorgersi che le cose non andavano esattamente nella maniera descritta da Newton furono ovviamente coloro i quali adoperavano i colori per mestiere e cioè i pittori e, in genere, gli artisti⁵⁵. In un ristretto giro d'anni Jakob LeBlon (1730), Tobias Mayer (1758), Johannes Moses Harris (1766), Johann Heinrich Lambert (1772), Philip Otto Runge (1810) lavorarono tutti alla classificazione, nonché alla standardizzazione dei pigmenti colorati, notando come fosse impossibile ottenere il bianco per mezzo della mescolanza delle polveri colorate come aveva sostenuto Newton. A conclusioni analoghe giunse, nel 1792, Christian Ernst Wünsch⁵⁶, professore di matematica all'Università di Francoforte che, pur cercando di riprodurre le condizioni degli esperimenti di Newton, non riuscì a ottenere risultati analoghi. E così, le sue conclusioni, furono che a nulla valesse mescolare in parti uguali luce e pigmenti per ottenere la luce bianca. Insomma, la teoria faceva chiaramente acqua in più di un punto.

Sul versante opposto, cioè quello tipicamente scientifico, si cercò di dare ragione delle conclusioni newtoniane affrontando il problema da una prospettiva di carattere fisiologico. Da un lato si supposeva (soprattutto contestualmente alle ricerche di Wheatstone e Dove sulla visione binoculare) che l'osservatore guardasse i colori o le luci colorate facendo uso soltanto di uno dei due occhi. In questo modo, la sintesi di ciò che era stato visto separatamente da ciascun occhio avverrebbe a un livello più alto e cioè nel cervello.

Nel suo lavoro del 1852⁵⁷ Helmholtz rivisitò profondamente l'ipotesi di Brewster, tanto che nel corso di una riunione della *British Association for the Advancement of Science* (1855) i partecipanti convennero sulla necessità di rivedere interamente l'ipotesi di Brewster sullo spettro solare. Per molti versi l'Ottocento è stato il secolo dello studio dei colori, visto che fu un periodo particolarmente ricco di proposte teoriche favorite, per la maggior parte, da differenti letture dei testi newtoniani. Uno dei punti fermi della teoria newtoniana sosteneva che i colori dello spettro, separati per mezzo del prisma con un procedimento di rifrazione, potevano essere nuovamente ricostruiti, sì da formare un nuovo raggio di luce di colore bianco. Helmholtz nutriva una stima intellettuale enorme per Newton, tuttavia sul tema dei colori non mancò di muovergli delle critiche: in particolare si sarebbe sbagliato nell'accettare una vecchia regola secondo cui la mescolanza di due pigmenti colorati produrrebbe *esattamente* la stessa

55 Una buona rassegna su questa questione si può trovare in Sherman 1981.

56 Wünsch 1792: 24-33.

57 Helmholtz 1854: 501-523.

gradazione cromatica della mescolanza delle due luci colorate corrispondenti⁵⁸. Alcune volte questo certamente è vero; tuttavia, se generalizziamo trasformando una possibilità in una certezza, rischiamo di incorrere in errori. Helmholtz aveva messo a punto una tecnica molto precisa per confutare Newton su questo punto specifico: era infatti in grado di isolare tutte le componenti colorate dello spettro solare, e di mescolarle a piacere per creare colori composti. Utilizzando il suo metodo von Helmholtz aveva per esempio notato che è possibile ottenere il verde mescolando giallo e blu, mentre è possibile ottenere il bianco unendo raggi luminosi dello stesso colore dei pigmenti. Questo concretamente vuol dire che bisogna distinguere tra colori additivi (ottenuti per mescolamento di raggi luminosi isolati dallo spettro solare) e colori sottrattivi (prodotti dalla mescolanza dei pigmenti). In quest'ultimo caso infatti il pigmento – che poi, per capirci, coincide con la superficie – assorbe parte dei raggi luminosi che lo colpiscono mentre la restante parte viene riflessa senza essere assorbita ed è quindi libera di raggiungere l'occhio.

Forte di tutte queste osservazioni, Helmholtz si concentrò a studiare sistematicamente la mescolanza dei colori puri. Questi studi avevano avuto precursori illustri, su tutti i lavori recenti di Young che alla Royal Society nel 1801 aveva illustrato una interessantissima teoria tricromatica della visione. Nella versione di Young c'erano tre colori fondamentali – rosso, verde e violetto – la cui mescolanza in proporzioni adeguate poteva riprodurre gli altri colori. La soluzione di Young, che sposta l'attenzione dalla luce alla fisiologia dell'occhio, apre a una prospettiva di tipo soggettivistico: la proprietà dei colori di crearne dei nuovi tramite mescolanza non avrebbe come causa prossima le qualità fisiche della luce, ma la struttura fisiologica dell'occhio.

In buona sostanza – fatti salvi i colori di base – tutti gli altri ci appaiono così come ci appaiono perché il nostro occhio ha una certa struttura fisiologica, che vuol anche dire: dispone di particolari recettori che rispondono producendo la gamma dei colori così come la conosciamo. È infatti abbastanza avventuroso pensare che a ogni sfumatura cromatica possa corrispondere un recettore o un fascio di recettori, mentre è assolutamente verosimile che l'occhio possieda tre tipi di recettori specifici, caratterizzati da una qualche selettività per ciascun colore fondamentale. In questi termini, dunque, la luce può essere pensata come una energia incolore: è l'occhio che rende possibile la percezione del colore grazie ai suoi recettori. Si vedono bene le anticipazioni della celebre teoria delle energie specifiche

58 Helmholtz 1854: 592.

che verrà abbozzata nel 1838 da Johannes Müller (1801-1858) e che sarà, di fatto, una delle leggi su cui si basano molte delle ipotesi moderne della percezione. Nonostante l'ingegnosità e l'acume di Young, i problemi per von Helmholtz dovevano ancora essere molti: accettò infatti, almeno nelle linee fondamentali, le conclusioni di Young, ma si trovò a risolvere difficoltà importanti quando tentò di affrontare il problema dei colori composti. Helmholtz riuscì infatti a individuare soltanto un paio di colori in grado di dare il bianco per mescolanza, e non riuscì in alcun modo a riprodurre tutti i colori dello spettro per mescolanza dei tre fondamentali. Fu in questa fase (siamo intorno al 1853) che Helmholtz ricevette il sostegno di Hermann Grassmann, matematico insigne, che gli ricordò come ogni colore è caratterizzato oltre che da una precisa lunghezza d'onda, da una certa intensità luminosa e da un particolare grado di saturazione. Helmholtz seguì le indicazioni di Grassmann e proseguì gli esperimenti tenendo conto dei suoi suggerimenti: questa volta, considerando il grado di saturazione, ebbe modo di individuare molte coppie di colori complementari. Restava tuttavia una difficoltà a livello dei colori puri: non gli riusciva cioè di capire perché i colori puri paressero saturi in maniera ineguale. Il giallo, tanto per fare un esempio, sembrava molto meno saturo del violetto. Fu James Clerck Maxwell (1831-1879), giovane fisico scozzese, a risolvere l'enigma proponendo un'ottima colorimetria quantitativa.

All'epoca dei lavori di Maxwell e von Helmholtz era impossibile mettere in conto la possibilità di effettuare una misurazione assoluta dell'energia luminosa; tuttavia gli sperimentatori osservarono giustamente che dal confronto tra due zone luminose diverse si potevano trarre conclusioni interessanti e utili. Maxwell aveva pensato di far comparire un colore composto che poteva confrontare con un campione – per esempio bianco – collocato al centro del disco. In fondo l'idea era abbastanza semplice: modificando la superficie di ciascuno dei tre settori colorati fino a quando la loro fusione per effetto della rotazione del disco produceva un bianco uguale a quello del campione, Maxwell riuscì a misurare con sufficiente precisione la quantità di bianco che desaturava certi colori più di altri, il che gli permise di trovare una conferma empirica della teoria della triade rosso-verde-blu di Young. La teoria è comunemente nota con il nome di "Young-Helmholtz" e sostiene che il nostro apparato visivo è formato da tre tipi di recettori dotati di sensibilità cromatica (i coni) che si attivano rispettivamente al rosso, al verde, e al blu (o al violetto). Tutti gli altri colori deriverebbero dalla mescolanza dei segnali che arrivano da questi tre sistemi. Come si vede, dal punto di vista helmholtziano è tutta una questione di lunghezze d'onda e di recettori, questo perché da Newton in avanti, pur con tutte le rivisita-

zioni del caso in sede teorica, il problema dello studio del colore diventa il problema della natura *fisica* del colore.

Newton sapeva che la luce non ha colore, e nell'*Ottica* scrive: «infatti i raggi, parlando con proprietà, non sono colorati. In essi non c'è altro che un certo potere e una certa disposizione a stimolare una sensazione di questo o quel colore»⁵⁹. Dunque, i colori non sono nelle cose e nemmeno nella luce, ma addirittura nella disposizione dei nostri occhi a vederli.

Helmholtz riassunse i risultati di queste ricerche compendiandoli magistralmente nel trattato di *Ottica fisiologica* che pubblicò proprio in quegli anni, provvedendo a inquadrare i risultati sperimentali in una cornice teorica estremamente ricca e, per molti versi, significativa. L'apparato teorico alla base delle sue ricerche si fonda su di un punto preciso: l'approccio riduzionistico implicito nella teoria dei tre colori fondamentali. Il problema di Helmholtz è in fondo quello di riportare tre sensazioni colorate a tre sensazioni fondamentali. Ciascuna sensazione nasce infatti dall'eccitazione di un recettore specifico e resta indipendente dalle altre fino a quando non sopraggiunge il processo percettivo. Tutte queste considerazioni fanno concludere a von Helmholtz che, almeno in fisica, i colori non esistono – visto che, da questo punto di vista, è corretto parlare soltanto di frequenze di vibrazione della luce – e che il colore è, prima di tutto, un fenomeno psicologico, una costruzione del nostro cervello che non troviamo là fuori nel mondo semplicemente perché le cose non sono colorate, ma siamo noi a colorarle.

Dunque, se rimaniamo ai fenomeni fisici, il colore non è nelle cose, ma emerge, in un certo senso, dall'incontro tra luce e superfici; il che vuol dire che il colore di un oggetto dipende dalla lunghezza d'onda che l'oggetto riflette in maggiore quantità. Per dirla in termini semplici: una foglia appare verde perché riflette una maggiore quantità di luce verde. E se un oggetto riflettesse tutte le lunghezze d'onda esistenti, il suo colore sarebbe determinato, ovviamente, dalla lunghezza d'onda riflessa in eccesso.

Helmholtz e gli altri fisici che, con lui, indagano la natura del colore, hanno ancora una volta aperto le porte a uno scetticismo sofisticato ma estremamente radicato; tanto più pericoloso perché ben giustificato in prospettiva scientifica.

L'ipotesi, in termini moderni, può essere riassunta più o meno così: il colore di una superficie è determinato dalla realtà fisica esterna alla superficie in questione. L'idea, grossomodo, è che il colore corrisponda a un codice – il codice della lunghezza d'onda riflessa in maggiore quantità dalla

59 Newton 1704: tr. it. 394.

superficie colorata – e che questo codice venga, per così dire, decriptato dal cervello. In questa sua operazione il cervello stabilirà, tra tutti i codici delle lunghezze d'onda riflesse da una determinata superficie, qual è quello riflesso in misura maggiore e, al termine di questa operazione, assegnerà alla superficie il colore corrispondente. Il gioco sembra semplice ed elegante. Peccato che – a quanto pare – non è anche vero e non è difficile capire il perché. La spiegazione di von Helmholtz, e le altre che si sono susseguite negli anni, si sono preoccupate fundamentalmente di chiarire che cos'è il colore in un punto di osservazione, cosa diversa dallo stabilire che cos'è il colore all'interno del mondo ambiente.

Torniamo per un momento alla nostra foglia verde o, meglio, che vediamo verde perché le lunghezze d'onda medie (che vengono cioè decodificate dal cervello come “verde”) sembrano essere le lunghezze d'onda riflesse in maggiore quantità dalla sua superficie. Ebbene, spesso ci accade di vedere la stessa foglia – o foglie simili – in condizioni climatiche differenti: con il sole, sotto un acquazzone, sotto un cielo plumbeo e carico di nuvole minacciose, al crepuscolo. Se misurassimo le lunghezze d'onda riflesse da quella stessa foglia in tutte queste condizioni climatiche ci accorgeremmo che le lunghezze d'onda riflesse variano in misura anche rilevante. Tuttavia la foglia ci appare *sempre* verde. E meno male che questo accade perché altrimenti una parte rilevante delle nostre risorse mentali sarebbe occupata a star dietro alle infinite variazioni cromatiche del mondo che ci circonda, con enorme dispendio di energie. Uno straordinario esempio di stabilità: varia il dato fisico (la lunghezza d'onda) mentre non varia l'espressione fenomenica di quel dato (la nostra percezione del colore della foglia); dunque è probabile che una spiegazione che intenda dar ragione del colore basandosi soltanto sulla natura fisica della luce e delle superfici riflettenti sia, nel complesso, insufficiente.

II DALLA PARTE DI TESTADURA

2.1. *Alcune note introduttive*

Il quadro teorico di sfondo che emerge alle soglie del Novecento è chiaro: nei fatti è stata teorizzata una netta distinzione tra sensazione e percezione, e si è accordato un peso teorico sempre più rilevante ai dati di senso.

Una strategia comprensibile che si fonda sui numerosi apporti che scienze cognitive e psicologia forniscono all'indagine filosofica, ivi compresi i molti riscontri indicati a livello sperimentale. Nessun problema, dunque, se non fosse per un punto: l'intera costruzione teorica (nelle sue diverse versioni) si basa su un concetto problematico e poco perspicuo, il dato di senso. Nelle pagine che seguono cercherò di mostrare le ragioni di questa problematicità e, insieme, alcune ragioni che rendono *filosoficamente poco vantaggiosa* l'adozione di una teoria della percezione fondata sulla nozione di dato di senso.

Il presupposto di fondo che accomuna le diverse varianti delle teorie della percezione di stampo indiretto è chiaro: il dato di senso necessita sempre e comunque di interpretazione. Il che significa soprattutto due cose: che la percezione rischia di essere segnata, a tutti gli effetti, da un orientamento concettuale, e che la realtà percepita è sempre frutto della costruzione del nostro cervello. A partire da von Helmholtz l'orientamento costruzionista in materia di percezione diventa l'orientamento prevalente. Secondo questa prospettiva quando percepiamo ci accade una cosa molto semplice: non si tratta infatti soltanto di stabilire una relazione con il mondo esterno al soggetto, piuttosto ogni volta è necessario costruire in senso proprio la realtà e, in qualche modo, interpretarla. Conviene utilizzare con cautela il termine "interpretazione" dal momento che si tratta di una parola che porta con sé una storia filosofica complessa e carica di tutta una serie di implicazioni estremamente impegnative. Dire che interpretiamo la realtà, allorché la percepiamo, fa pensare immediatamente a un berkeleyano incallito o a qualche curioso postmoderno (tipo quello descritto con una buona dose di

ironia da Searle¹) convinto del fatto che il mondo fuori di noi dipenda interamente dalla nostra mente o – nei casi migliori – da complessi costrutti culturali. E le culture, le storie, le tradizioni dei popoli? Risulterebbero ovviamente in modo quasi matematico della somma delle menti dei soggetti che le compongono.

E invece, spesso, quando fisiologi, neuro-psicologi e filosofi della percezione discettano di realtà interpretata, le implicazioni (implicite o esplicite) dei loro discorsi sono meno radicali di quello che è supposto da una certa tradizione filosofica novecentesca. Chi si occupa di problemi di percezione, per esempio, non ritiene che da un dato di senso (oppure da uno stimolo nervoso) si possa estrarre qualsiasi cosa. Questo è un primo punto importante: anche coloro i quali sostengono che la percezione è un processo basato sull'inferenza a partire dai dati di senso generalmente non concludono che le possibilità interpretative o, peggio, creative del soggetto (e del nostro cervello) siano infinite. Tutt'altro.

Proviamo a metterla in questo modo. Di fronte a me, in questo momento, vedo un tavolo. Dal punto di vista teorico posso scegliere tra due opzioni: in un caso ritengo di percepire direttamente il tavolo, così com'è, senza nessuna mediazione tra quel tavolo e i miei organi di senso. Nell'altro, invece, ritengo che la percezione si strutturi indirettamente e cioè che tutte le volte che percepisco il tavolo in realtà percepisco un qualcosa che non è propriamente quel tavolo, ma che pure me lo rappresenta proprio nel modo in cui io lo percepisco. Per esempio, posso pensare di percepire delle particelle di materia disposte-a-tavolo che il mio cervello si rappresenterà appunto come dei tavoli. Lasciamo per un momento da parte la prima delle due scelte, che ritengo anche la più vantaggiosa, e concentriamoci sulla seconda.

Può essere che di fronte a me il mio notebook non sia appoggiato su un tavolo vero e proprio, ma su particelle di materia disposte-a-tavolo. Può essere anche che le mie ipotesi sulle particelle disposte-a-tavolo siano puramente rappresentative e che io, di fatto, non sia in grado di impegnarmi nemmeno in favore dell'esistenza di tali particelle. Insomma, può essere che decida di impegnarmi soltanto in favore dell'affermazione secondo cui "là fuori" c'è qualcosa che costituisce uno stimolo che provoca una risposta da parte dei nostri organi di senso. Questo stimolo mi porta a ritenere che il mio notebook sia appoggiato su di un tavolo. Allorché la realtà esterna diventa in qualche modo più opaca, la filosofia ha pensato bene di intervenire inventandosi una strategia davvero bizzarra che, per di più, è ontologicamente davvero impegnativa: il dato di senso.

1 Searle 1998: 85-87.

Non è facilissimo elaborare una definizione positiva di che cosa siano e, soprattutto, di quali funzioni abbiano i dati di senso. Però, generalmente, gli studiosi ritengono che i *sense data* siano gli oggetti mente-dipendenti di cui siamo direttamente consapevoli all'atto delle nostre percezioni. Inoltre, l'idea è che ciascun dato di senso abbia esattamente le proprietà fenomeniche che un soggetto percipiente gli attribuisce. Il termine è stato introdotto nel lessico filosofico dai lavori di Price, Moore e Russell e, almeno nelle intenzioni di questi autori, la connotazione di mente-dipendenza non era affatto cosa scontata.

2.2. Dialogo tra un Filosofo teorico e un Uomo ordinario

Per capire un poco meglio che cos'è un dato di senso e perché i filosofi hanno avvertito la necessità di introdurre nelle loro ontologie queste entità così bizzarre, proviamo a seguire da vicino le argomentazioni di un loro ipotetico sostenitore.

Immaginiamo allora che due amici – Filosofo teorico e Uomo ordinario – decidano un giorno di pranzare insieme, chiacchierando del più e del meno. La conversazione scorre via piacevolmente fino a che un cameriere porta a Uomo ordinario un coloratissimo piatto di insalata, in cui campeggia, a bella posta, un pomodoro rosso, dalla classica forma tondeggiante. Per quel che ci concerne la conversazione tra Filosofo teorico e Uomo ordinario diventa interessante proprio a partire da questo punto, quando cioè Filosofo teorico osserva incuriosito il pomodoro e, soprattutto, comincia a raccontare a Uomo ordinario una strana teoria.

Filosofo teorico inizia a spiegare al suo ospite che le volte in cui percepisce il pomodoro – posto che la percezione avvenga in condizioni normali – nella mente di Uomo ordinario si forma l'immagine di un pomodoro.

– Questa immagine, che è poi una rappresentazione, continua Filosofo teorico, godrà di una serie di proprietà che sono le stesse del pomodoro: per esempio, sarà una immagine rossa, dalla classica forma tondeggiante.

In sintesi, dunque, Filosofo teorico argomenterebbe così:

1. percependo il pomodoro, sistemato all'interno del suo bel piatto di verdure, in realtà percepiamo dei *sense data* e non, come normalmente siamo portati a credere, il pomodoro che abbiamo di fronte. Il passaggio dai *sense data*-pomodoro al pomodoro si spiega attraverso la formulazione di rapidissimi ragionamenti basati sull'inferenza.
2. Ciascun dato di senso dipende dalla mente di colui che lo percepisce.

Vale a dire, se non esistesse il soggetto che percepisce, il pomodoro continuerebbe a esserci, ma i dati di senso non avrebbero consistenza ontologica, visto che sono entità mente-dipendenti.

3. Ciascun dato di senso ha le proprietà che la nostra percezione può cogliere prima e organizzare poi (per esempio, è rosso e tondo così come è rosso e tondo il pomodoro).

L'idea, in effetti, è di quelle curiose e Filosofo teorico non fa nulla per renderla meno bizzarra. Perciò la reazione sbigottita di Uomo ordinario è assolutamente prevedibile. Il punto che lo turba maggiormente è dover pensare che tra sé e il pomodoro del suo bel piatto di insalata si frappongano delle entità particolari (i dati di senso, appunto) che sarebbero poi gli oggetti reali delle nostre percezioni e che lui, a dirla tutta, non ha proprio mai visto.

– Ma poniamo pure, obietta Uomo ordinario, che i dati di senso esistano, assomiglino agli atomi e siano, a occhio nudo, invisibili: come facciamo a risalire dal dato di senso (che nemmeno vediamo) al pomodoro che ci è di fronte e, inoltre, per quale ragione dovrebbe essere necessario ipotizzare un percorso così lungo e contorto per arrivare, dall'interno della nostra mente, alle cose del mondo esterno? Senza contare, prosegue Uomo ordinario, che davvero la percezione del pomodoro nel piatto di insalata non mi ha mai creato il benché minimo problema; perché allora non si dovrebbe supporre che le cose non stiano proprio così come gli uomini ordinari da secoli immaginano che siano: lì davanti a me c'è *il piatto di insalata contenente un pomodoro rosso e tondo*, e io lo percepisco immediatamente con tutte le sue proprietà (è rosso, tondeggiante nella forma, liscio al tatto e profumato) non appena lo vedo.

Del resto Uomo ordinario ha sempre sospettato che i filosofi si inventassero strampalate teorie per avere qualcosa su cui pensare. In questo senso, dunque, niente di nuovo sotto il sole.

– In realtà, riprende Filosofo teorico, alcune volte accade che le cose siano più complicate di quel che sembrano; per questo i filosofi hanno cominciato a porsi questo genere di domande. Nel caso specifico sono stati incuriositi soprattutto da alcune stranezze della nostra percezione. Mi chiedi quali sono queste stranezze? Beh, pensa per esempio al passaggio dall'oggetto fisico alla corrispettiva immagine mentale che ha creato seri problemi ai filosofi.

Lasciamo per un momento che i due comincino a pranzare e riflettiamo su di un punto. In qualche modo è certamente vero quello che sostiene Uomo ordinario e cioè che la percezione del pomodoro, nel suo bel piatto

di insalata, non gli ha mai creato alcun imbarazzo. Tuttavia è anche vero che Uomo ordinario, con tutto il senso comune del mondo, semplicemente non spiega le modalità del passaggio dall'oggetto fisico all'immagine mentale; e se è certamente vero che una mancanza di spiegazione qualche volta è meglio di una cattiva spiegazione, non si può concludere che ci si possa accontentare né nell'uno né nell'altro caso.

Vediamo un po' di storia. I soliti Greci, per esempio, hanno ampliato la loro ontologia introducendo delle vere e proprie porzioni di materia invisibile – gli atomi – a cui notoriamente era riservata la funzione di “staccarsi” dalle cose per raggiungere gli occhi. Ecco spiegato in modo molto concreto e semplice il viaggio della immagine di un oggetto dall'esterno all'interno del nostro occhio. Non solo. Gli atomi erano considerati come dei veri e propri veicoli il cui compito consisteva nel trasportare la forma degli oggetti fino al percipiente. La procedura, in effetti, era un poco macchinosa, ma perfettamente logica: tutto ciò che è esterno al soggetto che percepisce viene riportato al suo interno (fisicamente, all'interno del suo corpo) mediante l'ingresso nell'occhio di piccole porzioni di materia. Il modello rimane quello del passaggio da un corpo fisico a un altro corpo fisico; anzi, di un corpo fisico che si imprime su di un altro (l'atomo sulla retina dei nostri occhi).

In qualche modo l'idea dei dati di senso si rifà a questa antichissima posizione: il senso comune ha bisogno di pensare in termini concreti il movimento che va dall'oggetto esterno all'immagine mentale. Dunque è in fondo una consuetudine di lungo corso quella di supporre che lo spazio tra noi e il mondo esterno sia pieno di entità invisibili a occhio nudo – a volte immateriali – ma molto reali. E del resto almeno in un caso, quello della biologia che si riferisce correntemente a virus, batteri, microrganismi in genere, questo modello euristico funziona egregiamente.

Torniamo ai nostri due interlocutori. Abbiamo lasciato Filosofo teorico mentre scende nei particolari del suo racconto infervorandosi molto; tuttavia Uomo ordinario non è molto più convinto di prima dagli abbozzi di spiegazione del suo interlocutore. Pur ammettendo che il passaggio dal fisico al mentale è questione complicata, Uomo ordinario dubita che si possa risolvere la questione introducendo entità che, alla fine, si dimostrano più problematiche di ciò che dovrebbero spiegare. Anzi, per quel che può capire Uomo ordinario, dal lato di Filosofo teorico i problemi addirittura aumenterebbero. In buona sostanza Filosofo teorico non solo ha gli stessi oneri argomentativi di Uomo ordinario (spiegare come avviene il passaggio dall'oggetto fisico alla immagine mentale), ma ne ha addirittura di più, nel senso che si trova anche costretto a far chiarezza su cosa intende per dato di senso.

Per nulla intimorito e anzi desideroso di argomentare nella direzione richiesta dal suo esigente ospite, Filosofo teorico chiede a Uomo ordinario di descrivere quel che vede davanti a sé utilizzando il linguaggio quotidiano.

– Se proprio me lo domandi, riprende Uomo ordinario, ti posso dire che vedo un tavolo di colore marrone e di forma rettangolare, parzialmente coperto da una tovaglia perfettamente apparecchiata in cui, tra le altre cose, campeggia a bella posta un piatto di insalata, con un succulento pomodoro rosso, dalla classica forma tondeggiante.

– La risposta, riprende Filosofo teorico, è del tutto verosimile, tuttavia ti prego di notare che l’hai formulata senza curarti del fatto che ciò che *davvero* percepisci è soltanto una piccola parte del tavolo, magari la parte del piano che costituisce la sua superficie, oppure una sua particolare configurazione globale in una determinata prospettiva; stessa cosa vale, è ovvio, per il pomodoro nel piatto e per il piatto che lo contiene.

Ecco dunque la prima conclusione di Filosofo teorico: è illusorio ritenere di percepire immediatamente quel pomodoro, e questo accade perché il lavoro richiesto al nostro cervello, anche solo per completare lo schema percettivo, è davvero consistente. La prima obiezione di Filosofo teorico è perciò abbastanza stringente: «tutte le volte che ci accade di percepire qualcosa, ben che vada ne percepiamo una immagine molto parziale (per esempio, percepiamo una sezione limitata del tavolo, ivi compresi piatto e pomodoro). Ciò nonostante, siamo quasi sempre in grado di ricostruire concettualmente l’oggetto che si trova davanti a noi, tanto che una corretta interpretazione dei *sense data* ci porta a concludere che quello che vediamo è appunto un tavolo con sopra un piatto che contiene un pomodoro rosso e maturo».

Non pago, Filosofo teorico incalza ulteriormente il suo interlocutore e gli chiede di prestarsi, con lui, a un semplice esperimento. Lo invita dunque ad alzarsi e ad allontanarsi dal tavolo per poi osservarlo in varie direzioni.

– L’operazione, spiega Filosofo teorico, è di quelle estremamente semplici, tuttavia da sola sarà sufficiente a mostrarti come la tua percezione del tavolo sia sottoposta a variazioni importanti, nonostante la perdurante invarianza dell’oggetto fisico. Come può essere? Come può accadere che l’osservatore percepisca l’oggetto in maniera via via diversa (anche significativamente diversa) pur rimanendo il dato fisico costante?

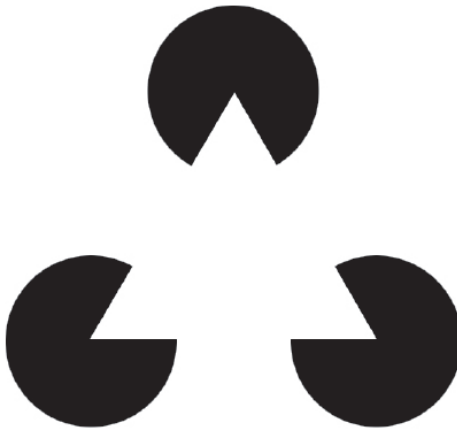
Filosofo teorico ha buon gioco nel far notare al suo ospite che già Hume² aveva sottolineato la stranezza di questa circostanza. In effetti, visto che l’osservatore si limita a mutare la propria collocazione spaziale, mentre

2 Hume 1739-1740: XII.1 e anche – sullo stesso punto – Russell 1997: 10-11.

l'oggetto rimane assolutamente fermo non si capisce perché il soggetto dovrebbe percepire l'oggetto di volta in volta in modo diverso.

– E allora, riprende Filosofo teorico, Hume va a supporre, in maniera del tutto legittima, che tutte le variazioni che sono colte dai nostri sensi interessano di fatto soltanto i dati di senso³, mai l'oggetto esterno visto che, tra l'altro, quest'ultimo non è percepito direttamente. Accettate queste premesse bisognerà convenire sul fatto che, se non si percepisce direttamente l'oggetto esterno, si percepirà qualche altra cosa, per esempio un dato di senso oppure una immagine mentale relazionata a quell'oggetto.

Ma Filosofo teorico non ha ancora esaurito il fuoco di fila delle sue argomentazioni e, raggiunto al tavolo da Uomo ordinario, estrae dalla tasca interna della giacca un'elegante stilografica nera, e si mette a tracciare qualche schizzo sopra a un tovagliolo di carta. Ne esce un disegno curioso, ma ben noto a coloro i quali si occupano di psicologia.



– Si tratta, spiega Filosofo teorico all'amico, sempre più incuriosito dalla piega che va prendendo la conversazione – di una delle più famose illusioni

3 Sono state formulate versioni più moderne e meno problematiche dell'argomentazione humeana, espresse nei termini dei controfattuali. In breve: 1. una esperienza conta come consapevolezza di x solo se le proprietà dell'esperienza covariano con (almeno alcune) proprietà di x , di modo che al cambiare di x cambia anche l'esperienza, e quando x non subisce variazioni non varia nemmeno l'esperienza. 2. Nel fenomeno delle variazioni prospettiche la nostra esperienza sensoriale varia, ma gli oggetti esterni reali non cambiano. 3. Per questo l'esperienza sensoriale non può valere come consapevolezza dell'oggetto esterno reale.

ottiche, il triangolo di Kanizsa. Guarda attentamente: vedrai un triangolo che fisicamente non esiste (nel senso che non è materialmente tracciato sul foglio), ma che pure è percepito chiarissimamente da tutti gli osservatori. Che cosa puoi concludere? Che stai osservando un oggetto che fisicamente non esiste e, dunque, che ciò che percepisci *non* è un oggetto fisico in senso tradizionale. Dunque a voler ricapitolare il senso delle questioni potrei dirti così – riprende Filosofo teorico sempre più convinto che il senso della sua argomentazione non lasci spazio a repliche:

1. nell'osservare il triangolo di Kanizsa vediamo, a tutti gli effetti, un triangolo posizionato tra tre cerchi neri – che assomigliano un po' ai “Pacman” dei primi videogiochi;
2. consideriamo il triangolo che emerge tra i “Pacman” da una prospettiva rigorosamente fisica, di fatto, questo triangolo non esiste, nel senso che non è materialmente tracciato sul foglio;
3. dunque, in questo frangente, stiamo osservando un oggetto che non ha consistenza fisica;
4. e, oltretutto, questa situazione è largamente assimilabile a una percezione normale;
5. ne deriva che, anche in altri contesti, tutte le volte in cui la nostra percezione funziona a regime, ciò che percepiamo può non avere una persistenza fisica, dunque può essere che non coincida con l'oggetto esterno.

Uomo ordinario, a questo punto del discorso, è quasi stordito dalla massa di esempi e contro-esempi di Filosofo teorico; tuttavia, pure un po' confusamente, avverte che qualcosa, in tutto quel *mare magnum* di filosofia, non gli torna. Gli pare infatti di ricordare un argomento di John Austin che, in *Sense and Sensibilia*⁴, rifletteva proprio su una tesi molto vicina a quella sostenuta da Filosofo teorico. La stranezza – pensava tra sé Uomo ordinario – era che dopo aver letto il piccolo libro di Austin ne aveva concluso che la polemica del filosofo americano doveva essere oramai senza nemici. Non avrebbe mai pensato che ci fosse qualcuno ancora affezionato a una idea tanto bizzarra come quella dei dati di senso. Il suo ottimismo a quanto

4 Austin 1962: tr. it. 24: «la dottrina generale, come in genere formulata, recita: noi non vediamo o non percepiamo (o “sentiamo”), o comunque non percepiamo o sentiamo *direttamente*, oggetti materiali o cose materiali, ma solo dati sensoriali (o le nostre idee, impressioni, *sensa*, percezioni sensibili, percetti ecc.). [...] La mia impressione su questa dottrina è che si tratta di una tipica concezione *scolastica*, attribuibile anzitutto a un'ossessione, rispetto ad alcuni [...] “fatti” studiati a metà».

pare si era però rivelato eccessivo, visto che ancora Hilary Putnam⁵ considerava Austin fautore di un realismo naturale troppo poco diffuso.

Qualcosa era probabilmente sfuggito a Uomo ordinario, mentre Putnam quel qualcosa doveva averlo notato benissimo. Per esempio forse – e a quel punto l'uso del condizionale era d'obbligo – potrebbe essere che l'idea dei dati di senso fosse tramontata teoricamente, ma non risultasse obsoleta l'idea secondo cui la relazione tra soggetto e mondo avrebbe dovuto essere *essenzialmente* mediata dagli organi di senso (come avevano ritenuto per esempio i filosofi neokantiani), con il che si sarebbe ricaduti in pieno in un tipo di percezione di matrice indiretta. Dunque, qualche cambiamento nella forma della teoria si era prodotto, ma la sostanza pareva essere ancora quella difesa da Filosofo teorico.

Eppure, nonostante non fosse il mestiere di Uomo ordinario quello di fornire argomentazioni a sostegno di tesi filosofiche e, anzi, avesse smesso di occuparsi di queste questioni almeno dai tempi del liceo, voleva cercare di capire cosa, tra tutto quanto era stato sostenuto da Filosofo teorico, gli desse quel senso di fastidio che proprio non riusciva a cacciare via.

In primo luogo c'era certamente il problema della mancanza di chiarezza di un concetto come quello di dato di senso: che cosa avesse veramente inteso Filosofo teorico riferendosi ai dati di senso lui continuava a non capirlo. Era ovvio che il dato di senso doveva essere qualcosa di diverso dagli oggetti (altrimenti perché operare la distinzione?), ma quali fossero le sue determinazioni positive non era affatto evidente. Insomma, un dato di senso ha le caratteristiche di una sostanza estesa? È colorato? Ha una forma? Un odore? Un sapore? Se la risposta era quella già avanzata da Filosofo teorico – che cioè i *sense data* hanno le stesse proprietà degli oggetti di cui sono l'espressione – allora Uomo ordinario proprio non si raccapezzava più. Perché distinguere gli oggetti dai dati di senso se sono uguali? Solo per dar conto di alcune stranezze della nostra percezione? È davvero necessario introdurre variazioni nell'ontologia condivisa e, si noti bene, accettata dal senso comune, per spiegare problemi che, forse, possono essere risolti approfondendo la fisiologia degli organi di senso oppure la psicologia? E poi, che tipo di esistenza accordiamo ai dati di senso? Un'esistenza di tipo logico oppure reale? Assomigliano di più ai rotondi-quadrati, alle montagne d'oro oppure agli atomi? E, soprattutto, che tipo di relazione esiste tra i dati di senso e gli oggetti?

Mentre si sofferma a riflettere su tutte queste questioni a Uomo ordinario sovengono le annotazioni di Henry H. Price che, sul tema, aveva

5 Putnam 1994: 455.

scritto un volume estremamente interessante⁶. Gli viene in mente come Price considerasse con attenzione il problema delle percezioni illusorie, soprattutto in relazione al realismo ingenuo. Con un encomiabile sforzo Uomo ordinario cerca pertanto di richiamare alla memoria l'argomento di Price: intanto, la sua idea era che un oggetto fosse composto da molti dati di senso differenti (per intenderci, dati di senso legati alla vista, al tatto, all'udito e così via) e poi Price era anche convinto che i dati di senso fossero sostanzialmente "privati" e cioè che nessuna mente potesse percepire i dati di senso di un'altra. Ne consegue, logicamente, che nessuna mente ha la possibilità di relazionarsi con tutti i dati di senso che compongono un oggetto. Inoltre, i dati di senso non sono solo quelli percepiti da un certo soggetto in un tempo t ; la cosa è più complicata di così se è vero che nella teoria di Price anche la memoria ha una funzione ben precisa che ci consente di accedere ai dati di senso in successione e di richiamarli per formarci il quadro completo dell'oggetto con cui ci stiamo relazionando.

Una proposta interessante quella di Price, ma nell'ottica di Uomo ordinario ancora problematica. Price sceglieva infatti di non rispondere alla domanda «che cos'è un dato di senso?» per porne un'altra – di secondo livello – e cioè «che relazione esiste tra i dati di senso?» O anche: «che relazione esiste tra *sense data* e oggetto e tra oggetti e atti percettivi?» Uomo ordinario ricordava molto bene questo passaggio e ricordava anche bene come Price considerasse assolutamente indifferente per i suoi scopi stabilire se i *sense data* fossero delle sostanze, ovvero se la loro esistenza fosse puramente mentale⁷. Riteneva in fondo che venire a capo della natura dei dati di senso fosse un problema di metafisica piuttosto che una questione di teoria della percezione e Uomo ordinario aveva sempre pensato che questo fosse un modo – nemmeno troppo elegante – per togliersi di impaccio⁸.

Ricordava anche che Price⁹ – appoggiandosi alle considerazioni di Thomas Reid – distingueva tra sensazione e percezione, sostenendo che non basta la sensazione per farci conoscere un oggetto: noi sentiamo un suono, un odore, avvertiamo una pressione, ma percepiamo un tavolo, una montagna, un pomodoro. Come dire che là, dove entra in gioco la complessità, tutto si complica. Dunque, i dati di senso sono legati da una relazione di appartenenza agli oggetti che li istanziano.

Mentre Uomo ordinario riflette ancora su queste questioni, Filosofo te-

6 Price 1950.

7 Ivi: 104-105.

8 Ivi: 105.

9 Ivi: 22 e ss.

orico riprende il filo del discorso rammentandogli, questa volta, la storia di Sam e Sally.

– Sam e Sally sono due amici che amano discorrere di questioni filosofiche. Un giorno Sam e Sally si ritrovano in una situazione assai bizzarra. Entrambi, infatti, dicono di vedere un tavolo e, sin qui, nulla di strano dato che di tavoli, in giro, se ne vedono normalmente molti. L’anomalia è però in questo: Sally semplicemente percepisce, in via del tutto normale, un tavolo; mentre Sam, senza che nessuno, tanto meno lui, se ne accorga, ha una allucinazione, incredibilmente realistica, indotta da uno scienziato pazzo che stimola artificialmente il suo cervello. Il punto – non importa quali siano le cause – è che Sam vede un tavolo proprio come Sally. Tuttavia nel campo visivo reale di Sam (il mondo esterno) non c’è nessun tavolo. La cosa può accadere perché Sam e Sally hanno lo stesso stato mentale (che chiamiamo B) che consente a entrambi di vedere un tavolo. Lo stato mentale tavolo non dipende necessariamente, almeno nell’esempio di Sam e Sally, dal fatto che nel mondo esterno esista davvero un tavolo. Dunque abbiamo uno stato mentale indipendente dalla realtà che dovrebbe produrlo. Inoltre, Sam non è in grado di distinguere la sua percezione del tavolo da quella di Sally. Ci sei fin qui?

– Certo che ci sono, ribatte Uomo ordinario.

– Bene. Ma allora cosa percepisce Sam? domanda incalzante Filosofo teorico.

– È ovvio, riprende, che non percepisce *un tavolo in carne e ossa*, visto che non c’è nessun tavolo nei paraggi di Sam. La conclusione, dunque, è ancora una volta che ciò che Sam conosce è l’immagine mentale del tavolo, causata proprio dallo stato mentale “B”. Il punto importante però, caro Uomo ordinario, è ancora un altro. Se qualcuno ci chiedesse cosa percepisce Sally, cosa risponderemmo? Anche lei percepisce un tavolo con le stesse caratteristiche del tavolo percepito da Sam. Abbiamo detto che la sua percezione – che questa volta si forma alla presenza di un tavolo vero e proprio – dà origine allo stesso stato mentale “B” di Sam. I due stati mentali, indipendentemente dalle rispettive cause, producono dunque il medesimo effetto. Ne consegue che, dato uno stato mentale, deriverà necessariamente la percezione di un determinato oggetto (lo stato mentale “B” comporterà la percezione di un tavolo a prescindere dal fatto che quel tavolo esista o meno nella realtà). Dunque – anche in questo caso – è lo stato mentale che fa la differenza e struttura la percezione di Sally e Sam senza che l’oggetto del mondo esterno centri proprio nulla. Se Sally e Sam fossero stati calati a loro insaputa in vasche simili a quelle del mondo di *Matrix* e, in luogo dello scienziato pazzo che ha indotto lo stato mentale

“B” nel cervello di Sam, i programmi delle macchine del mondo Matrix avessero fatto la stessa operazione con il cervello di Sally, oltre che con quello di Sam, anche in questo caso i due percepirebbero dei tavoli senza doversi servire degli occhi per vederli.

Filosofo teorico è davvero convinto di aver assestato il colpo decisivo alle obiezioni di Uomo ordinario: comunque la si voglia mettere è certamente molto problematico sostenere che la nostra percezione ha a che fare direttamente con gli oggetti del mondo esterno. Non solo infatti – se fosse così – non potremmo trovare spiegazioni per la storia di Sam e Sally, ma neppure potremmo dar ragione di illusioni e allucinazioni. Poniamo per esempio di percepire due candele: una vera, l'altra illusoria. Se adottiamo una teoria che si basa sui dati di senso possiamo concludere che alcune volte esiste una relazione di dipendenza tra i dati di senso e gli oggetti materiali, mentre altre volte questa relazione non si dà. Pensiamo ai miraggi: i Padri Pellegrini che attraversavano la Death Valley erano davvero convinti di scorgere in lontananza dei laghi. Eppure non era così, tanto che in molti morirono per questo. Se davvero esistessero i dati di senso, che spiegazione potremmo darne in situazioni simili a questa? Proviamo allora a riformulare la questione in questo modo: possono esistere dati di senso che non dipendono da nessun oggetto materiale? Se la risposta fosse “sì” ci troveremmo nella imbarazzante situazione di supporre l'esistenza di un qualcosa (il dato di senso) che non si sa che cos'è e che ha una qualche curiosa forma di dipendenza da qualcos'altro (l'oggetto del mondo esterno) che, a volte, nemmeno esiste.

Uomo ordinario non poteva non considerare questo argomento come un pasticcio inverosimile.

Dal punto di vista di Uomo ordinario, la posizione di Filosofo teorico apriva talmente tante difficoltà che era persino difficile elencarle tutte. Intanto gli oggetti materiali che oltre a essere un problema per la teoria della percezione diventano un problema anche per la metafisica: posto infatti che gli oggetti siano insieme di dati di senso legati da una qualche relazione si sarebbe dovuto venire in chiaro, per prima cosa, della loro natura. E invece Filosofo teorico, come molta parte della tradizione in cui si inserisce, si guarda bene dallo spiegare questo punto. Nel quadro che descrive gli oggetti corrispondono a fasci di dati di senso. Perciò non c'è nulla da dire sull'esito finale di tutto questo agitarsi: i filosofi hanno dovuto immaginarsi qualcosa per dare ragione di fenomeni particolari come le illusioni – cose viste in maniera sbagliata oppure cose che proprio non esistono ma che, a volte, sembrano realissime a coloro che le osservano – e, per venire a capo, hanno postulato entità ancora più bizzarre che però non hanno una definizione positiva.

Insomma Uomo ordinario non riusciva proprio a capire che cosa si potesse guadagnare supponendo che al posto dei tavoli percepiamo dei dati di senso i quali, quando sono organizzati secondo una particolare configurazione, *allora e solo allora* formano dei tavoli. In sostanza tutta questa operazione finiva semplicemente per spostare il problema e un problema spostato non è la stessa cosa che un problema risolto. Uomo ordinario continuava a pensare che nel suo piatto di insalata c'era un bel pomodoro rosso, piuttosto che dei dati di senso rossi e tondeggianti che, tutti insieme, fanno il pomodoro. In sostanza, se sostenere di percepire un pomodoro tutte le volte in cui percepisco un pomodoro mi può creare qualche problema, sostenere che percepisco dei dati di senso quando percepisco un pomodoro di problemi me ne crea certamente molti di più.

2.3. Arte e cervello

Molti filosofi che si sono occupati di percezione nel corso del Novecento lo hanno fatto assumendo come luoghi di indagine elettivi due ambiti particolari: la psicologia dello sviluppo e l'estetica. Non è difficile comprendere le ragioni di queste scelte: si tratta di andare alla ricerca dei luoghi privilegiati in cui è più evidente la manifestazione del processo della percezione. Si osservano i bambini, e le reazioni collegate alla primissima infanzia, per cercare di capire quanto di legato all'interpretazione dei dati di senso ci sia nella percezione infantile e quanto, invece, all'interno del nostro primissimo universo percettivo dipende dalla stabilità nonché dalla non-interpretabilità delle cose del mondo. Elizabeth Spelke, nota psicologa dello sviluppo, ha elencato quattro proprietà che gli esseri umani associano agli oggetti fisici. Tutti riconosciamo che un oggetto deve essere (a.) coeso, (b.) solido, (c.) composto da parti continue, e (d.) passibile di movimento per contatto.

Il dato caratteristico delle ipotesi sperimentali della Spelke è che la nostra percezione sarebbe tarata proprio su questa ontologia *naïve*. Per intenderci, si tratterebbe di una ontologia che comprende agevolmente alberi e sedie, ma che ha molti problemi con entità particolari tipo, per esempio, il fantasmino *Casper*¹⁰. La nostra percezione, per dirla diversamente, si trova del tutto a suo agio con oggetti coesi, solidi e che si muovono quando li spingiamo, ma ha delle serie difficoltà a classificare lo spirito di un nostro antenato quando crede di scorgerlo tra i corridoi di una vecchia casa. Per

10 Su questo punto mi permetto di rimandare ad Andina 2005: 12 e ss.

questo l'ontologia *naïve* a cui per lo più facciamo riferimento si inventa collocazioni diverse per questi strani tipi di oggetti, basandosi sul fatto che la percezione non li legittima. Ecco che allora il fantasmino Casper – che passa attraverso i muri senza perdere quella strana forma di consistenza che ce lo rende comunque visibile – esiste logicamente, ma non sussiste, cioè per la percezione ordinaria (e per la metafisica) non esiste punto.

È oramai un classico della ricerca in ambito percettivo quello di provare a capire *come e cosa* percepiscono i bambini; e cioè cosa percepiscono coloro tra noi che non hanno ancora schemi mentali e concettuali troppo sofisticati oppure troppo articolati. D'altra parte, oltre alla percezione dei bambini interessa anche molto quella degli artisti. Se ne sono accorti i neuroscienziati: l'oggetto artistico catalizza fortemente la nostra percezione, e spesso quando osserviamo un quadro o assistiamo a una rappresentazione teatrale, i nostri sensi sono del tutto concentrati nell'atto percettivo, dunque non stupisce che gli studiosi di percezione accompagnino l'esame dell'esperienza estetica a quello della percezione ordinaria della prima infanzia. Come, all'inverso, non stupisce che i filosofi si servano di ragionamenti in ambito percettologico per elaborare le loro teorie sugli oggetti estetici. L'interazione perciò è già nei fatti; rimane da capire se c'è qualcuno che può trarne vantaggio. Nelle pagine che seguono cercherò di mostrare come, nel fondo, le teorie estetiche derivino da due modi opposti di considerare la percezione e che, in particolare, l'approccio neuroscientifico all'arte emerge direttamente dallo sviluppo di una teoria della percezione di tipo indiretto e rappresentazionalista.

Arte e cervello è il titolo di un libro oramai famoso, in cui Semir Zeki prende per mano il lettore guidandolo attraverso i percorsi di una spiegazione ingegnosa che ricerca nei meccanismi del cervello alcune delle cause che sono alla base dell'esperienza artistica. Seguendo le orme di illustri predecessori che hanno cercato i fondamenti della percezione in ambito fisiologico, Zeki compie una mossa ancora più radicale rispetto a quella prospettata da von Helmholtz, e va a individuare i fondamenti della percezione visiva direttamente nelle diverse aree del cervello. Sulla base di queste premesse articola un approccio tipicamente riduzionista che cerca di ricondurre la creazione artistica e addirittura l'opera a particolari condizioni o modificazioni di stati cerebrali. L'approccio di Zeki tende ovviamente a privilegiare il soggetto e i suoi stati (fisiologici e mentali) ponendo in secondo piano l'artefatto artistico (si tratti di un quadro, piuttosto che di un'opera letteraria, una partitura o altro).

In questa prospettiva le domande che si pone il ricercatore non sono tanto di tipo ontologico – che specie di cosa è un'opera d'arte? Oppure,

esistono proprietà particolari come le proprietà estetiche? E, se esistono, che rapporto intercorre tra una proprietà estetica e una proprietà sensibile? Quanto conta la percezione nel determinare le caratteristiche di una proprietà estetica? Le ragioni profonde che ci permettono di comprendere un quadro di Dalí si troverebbero nel cervello di Dalí che, presumibilmente, avrà qualche caratteristica fisiologica particolare il cui riflesso sarà ben visibile proprio nell'opera¹¹. Più nel dettaglio, Zeki si richiama alla nozione di ambiguità: i grandi artisti sono coloro i quali sanno fare un buon uso delle *ambiguità* rilevate dal nostro cervello. Dunque, in particolari casi, alcune caratteristiche che per il comportamento ordinario sono normalmente un punto di debolezza diventano tra le mani o, meglio, tra le pieghe del cervello di un artista capace, un punto di forza senza pari.

Sullo sfondo della posizione di Zeki non si può non notare il richiamo a idee freudiane e tuttavia la sua strategia non consiste soltanto nel suggerire un ritorno a Freud. Se così fosse, si tratterebbe di una operazione tutto sommato poco originale. L'idea, invece, è di correggere Freud in senso neuroscientifico o, se si preferisce, di togliere un po' di alone mistico alla teoria freudiana dell'inconscio, per riorganizzarla almeno parzialmente su basi neurologiche. Dunque l'ambiguità, dal punto di vista di Zeki, non è certamente un problema nel senso che, diversamente da quel che siamo abituati a pensare, ogni ambiguità potenzierebbe le nostre capacità interpretative. Per capirci: quando percepiamo il celebre coniglio-papero wittgensteiniano abbiamo a che fare con uno spaccato di realtà più complesso di quanto accadrebbe se percepissimo, separatamente, un coniglio e un papero.

L'ambiguità, dunque, sarebbe un tratto caratteristico della grande arte e delle cose; perciò l'artista non inventa nulla, piuttosto piega ai suoi scopi una potenzialità del cervello umano, utilizzandola in modo sapiente. Zeki non fa mistero delle sue simpatie kantiane (come del resto era stato prima di lui per von Helmholtz che, lo si ricorderà, aveva trovato nella prima *Critica* il perfetto retroterra teorico per i suoi studi fisiologici) e fa suo il celebre assunto kantiano secondo cui le sensazioni senza concetti sono cieche. Trasposta in termini neurofisiologici l'osservazione di Zeki investe la percezione: uno dei compiti più antichi e più importanti del cervello umano è stato quello di incrementare le conoscenze a nostra disposizione. E a giudicare dai risultati ha svolto piuttosto bene il suo compito, confortato anche da una "scelta" strategica antica: visto che la percezione è spesso instabile – e non si tratta solo di conigli/paperi o di illusioni percettive ma, più basicamente, della normale instabilità che caratterizza anche la

11 Cfr. Zeki, *The Neural Sources of Salvador Dalí's Ambiguity* (in corso di stampa).

percezione degli oggetti ordinari – il cervello ha lavorato duramente per stabilizzare la realtà cercando, per esempio, di prescindere da tutte quelle condizioni che renderebbero difficile il nostro rapporto con il mondo (ricordiamoci dell'esempio della foglia verde, *supra*, 72-73). Considerando le questioni in una prospettiva evolutiva ci accorgiamo facilmente che le proprietà sostanziali, permanenti e immutabili degli oggetti sono diventate uno degli interessi principali del cervello tanto che, alla fine, si è rivelato abilissimo nello scovarle.

Ma come poteva fare il nostro ingegnoso cervello a prescindere dalle mutevoli condizioni in cui si dà ordinariamente la percezione umana? La risposta che Zeki propone ha la caratteristica di essere semplice e intuitiva: per non farsi distrarre, il cervello distoglie la sua attenzione dal mondo e si concentra sugli *stimoli* che provengono dal corpo. Si impegna cioè ad applicare i concetti di cui dispone ai segnali che arrivano dal suo interno e che sono passibili (e si tratta del punto decisivo) di più di una interpretazione a opera del sistema cognitivo. Insomma gli stimoli sono soggetti a interpretazioni diverse e molteplici e se il cervello non scegliesse tra le diverse opzioni è facile intuire che ne deriverebbero non pochi guai. Non è un caso che Zeki spesso si riferisca alla questione della visione del colore. Una foglia verde – per riprendere lo stesso esempio – ci appare verde *sempre*, sia che ci sia il sole, sia che sia un poco in penombra, sia che la vediamo in una giornata nuvolosa o sotto un acquazzone.

Se qualcuno avesse voglia di andare a misurare le lunghezze d'onda emesse dalla foglia del nostro esempio nelle diverse condizioni climatiche scoprirebbe di trovarsi in presenza di una discrasia a livello fisico (onde di lunghezze differenti) e di una concreta stabilità a livello fenomenico. Questo curioso fenomeno è stato spiegato in molti modi: alcuni – tra gli altri ancora von Helmholtz – hanno parlato di un processo di «sottrazione dell'illuminante» da parte del cervello. In parole semplici, il cervello *sa* che quella foglia dovrebbe essere verde, dunque la *vede* verde nonostante tutti i possibili cambiamenti del clima. Altri studiosi, insoddisfatti da questa risposta (e in effetti, nella prospettiva appena descritta, il cervello pare davvero dover svolgere un lavoro imponente), hanno ipotizzato un ruolo centrale della memoria (Ewald Hering, per esempio, è tra questi) oppure un lavoro di tipo computazionale svolto dal nostro cervello sui segnali in ingresso (si tratta dell'idea di Ewin Land). Questa computazione avverrebbe comparando le lunghezze d'onda della luce prima riflessa in diversi contesti, indi percepita dal cervello. Il cervello così sarebbe davvero simile a un vero e proprio calcolatore che si incarica di costruire il colore che vede. Dal momento cioè che la luce (la lunghezza d'onda elettromagnetica)

non ha colore, deve essere il cervello a darne uno agli oggetti *costruendolo* attraverso una attività di comparazione tra superfici e lunghezze d'onda. Tutto questo lavoro viene svolto da una apposita area (la V_4) “addetta” alla percezione dei colori, mentre le aree tradizionalmente legate alle funzioni cognitive superiori sembrerebbero coinvolte solo marginalmente.

Se interrogassimo Zeki sulle ragioni che ci fanno completare la fig. 1 dell'esempio riportato più sopra (*supra*, 62) nella versione 1B, il suo ragionamento andrebbe nella direzione di un rafforzamento, su basi neuroscientifiche, della risposta già avanzata da von Helmholtz, e ci proporrebbe di spiegare l'opera d'arte attraverso un sostanziale riduzionismo eziologico. Il cervello organizza delle inferenze e, dovendo scegliere tra tutta una serie di opzioni possibili, opta automaticamente per la più probabile. Per questo – ci dice Zeki – non possiamo vedere il triangolo di Kanizsa se non come lo vediamo, nel senso che l'interpretazione data dal cervello di quella figura che è presente fenomenicamente, ma assente fisicamente sulla carta, è la risposta più probabile data la nostra fisiologia. L'ipotesi di Zeki è curiosa: in un senso suppone l'inferenza, tuttavia si tratta di un processo localizzato interamente a livello cellulare. Noi non scegliamo consapevolmente un bel nulla, nel linguaggio di Zeki, significa sostenere che le aree del cervello in cui troviamo il pensiero cosciente non sono coinvolte in tutta questa serie di operazioni. In sintesi si può probabilmente arrivare a formulare questa conclusione: il cervello – a livello cellulare – sceglie sempre l'interpretazione più economica.

L'elemento importante è che Zeki, rispetto a von Helmholtz, retrocede ancora di più la soglia dell'inferenza: questa non corrisponde a una o a più operazioni molto rapide messe in campo dal cervello sulla base delle opzioni che ci suggerisce la memoria, ma a una specie di “consuetudine” inveterata a livello cellulare e attiva in aree cerebrali differenti e specializzate, ciascuna per compiere funzioni specifiche. L'artista sfrutterebbe soltanto una tra le possibilità conoscitive del cervello umano e, in taluni casi, la potenzierebbe. Se passiamo in rassegna gli esempi attorno a cui Zeki organizza la propria argomentazione non possiamo non accorgerci di un punto interessante: la maggior parte dei casi presi in esame riguardano immagini elaborate appositamente per creare o accentuare l'effetto della bistabilità. Sia che si tratti del triangolo di Kanizsa, del cubo di Necker, del vaso di Rubin o delle opere di un pittore (molti degli esempi preferiti da Zeki sono presi dai lavori di Dalí¹²) l'idea è sempre la stessa: il cervello dispone di alcune particolari abilità cognitive – tra le altre, la capacità di

12 Cfr., per esempio, *Metamorfosi di Narciso* (1937), *L'Enigma senza fine* (1938).

stabilizzare ciò che gli sta intorno con lo scopo di risparmiare risorse ed energie. In tutti i casi menzionati, comprese le esemplificazioni che troviamo nelle opere di Dalí, vengono riportate delle immagini costruite appositamente per spingere al parossismo il meccanismo della nostra visione che consiste nel privilegiare alternativamente una configurazione visiva a scapito di un'altra.

Immagino che Zeki giudichi interessante la questione non solo per tentare di spiegare il funzionamento del cervello di Dalí nell'atto di dipingere la *Metamorfosi di Narciso*, o quello di Monet nel dipingere il ciclo della cattedrale di Rouen, ma anche perché tutte queste opere assomiglierebbero a una sorta di laboratorio a cielo aperto in cui alcuni meccanismi del funzionamento del nostro cervello si manifestano con particolare chiarezza. Non a caso, infatti, Zeki è interessato ai problemi della costanza cromatica e delle immagini ambigue, questioni che affronta introducendo una ipotesi che ha, insieme, carattere teorico e metodologico: il cervello umano deve rispondere a una duplice funzione, permettere la conservazione e conseguire l'obiettivo potenziando la conoscenza. Per ottenere questo risultato l'economia (in termini di risorse e di obiettivi) è un ottimo strumento. Per questo il cervello pare sempre impegnato a scegliere, privilegiando una serie di ipotesi, di configurazioni e di colori a scapito di altri. Zeki non ritiene – diversamente da von Helmholtz – che il cervello si costruisca il mondo sulla base degli indizi che gli provengono dall'esterno; piuttosto ipotizza che ordini la realtà scegliendo l'ipotesi più plausibile tra quelle a disposizione.

Ora questo quadro, che a un primo sguardo sembra decisamente ben articolato sia perché raccoglie gli esiti di molta parte delle ricerche in fisiologia della percezione e in neuroscienze degli ultimi due secoli, sia perché pare ben attrezzato sul versante sperimentale¹³, dimentica di colmare un vuoto concettuale importante. Come avviene, nel dettaglio, il passaggio dall'oggetto esterno allo stimolo nervoso?

Anche nel caso delle ipotesi aperte dalle ricerche neuroscientifiche ci troviamo in una condizione di opacità concettuale per molti versi simile a quella delle teorie che sostengono i *sense data*.

Ora, credo che si possa essere tutti d'accordo nel sostenere che l'arte è una delle attività umane per eccellenza e questo nonostante alcune scelte curiose delle avanguardie del Novecento. La domanda importante diventa perciò questa: la nostra spiegazione dell'oggetto artistico riceverà un qualche contributo decisivo dalla teoria di Zeki (e, ovviamente, dalle altre

13 Cfr. Zeki 1993, 1999.

teorie che si servono dell'idea indiretta di percezione)? Temo di no soprattutto per una ragione: la spiegazione di Zeki taglia completamente fuori gli oggetti della nostra percezione per interessarsi molto da vicino a uno dei due lati del problema, quello della costituzione fisiologica del nostro cervello. E cioè: se è vero che dato un determinato x alcune zone del cervello verranno sollecitate a scapito di altre, la teoria non ci dice ancora granché a proposito di questo x né, per altro, ci dice perché sia proprio questo x a stimolare le aree cerebrali di cui parla Zeki e neppure ci dice perché, dati due x posti come fisicamente indiscernibili (per esempio, una x -scatola-Brillo-da-museo e un x -scatola-Brillo-da-supermercato) una stimoli le aree del cervello di cui si occupa Zeki, l'altra no.

Le inferenze che costruiamo a partire dagli stimoli “scatola-Brillo-da-supermercato” e “scatola-Brillo-da-museo” non sono uguali? E le zone del cervello che vengono stimulate dai percetti scatola-Brillo-da-supermercato e scatola-Brillo-da-museo non sono proprio le stesse? Immagino che si possa azzardare un'ipotesi che non va nel senso della concordanza o, meglio della vera e propria coincidenza punto a punto tra le aree del cervello stimulate, soltanto se supponiamo che il soggetto che fa esperienza delle due scatole già *sappia* che una delle due scatole è opera della *factory* di Warhol, mentre l'altra è stata disegnata da un bravissimo designer americano, James Harvey. In poche parole è necessario che il soggetto, attraverso ciò che lui stesso *sa* delle due scatole, alteri in qualche modo gli stimoli che provengono dai due oggetti che, nei noti esempi di Arthur C. Danto, sono posti come oggetti indiscernibili. Questa mossa, però, ci rimanda a un circolo logico abbastanza imbarazzante: se non *so* che un'opera d'arte è un'opera d'arte non sono in grado di distinguerla dagli oggetti ordinari (il caso dei *ready-made* è esemplare) e, tuttavia, per *sapere* che un artefatto è un'opera d'arte dovrei potermi basare su una qualche teoria, il che pare difficile se decido di fidarmi solo delle neuroscienze e queste mi rimandano, per tutta risposta, a un argomento circolare. Diciamo allora – come è già stato ampiamente sottolineato da Danto¹⁴ – che la fisiologia con il suo modello tradizionale, stimolo / risposta allo stimolo, non ci aiuta a rispondere a molte domande, soprattutto se le si chiede di risolvere i problemi sollevati dall'arte contemporanea.

In sostanza, l'ipotesi che vorrei provare a sostenere è la seguente: se è vero che una teoria della percezione basata sul modello stimolo/risposta non ci consente di formulare ipotesi che ci impegnino ontologicamente sulla natura delle opere d'arte, è anche vero che non va molto meglio se formuliamo teorie che prescindono da qualsiasi riferimento alla percezione

14 Danto 1992: 15-31.

o che, pur considerando positivamente il modello della percezione diretta (come per esempio accade nella filosofia dell'arte di Danto), ritengono che le proprietà estetiche (quelle che, per intenderci, cogliamo attraverso i sensi) non servano a definire gli artefatti artistici. L'arte non si comprende meglio conoscendo quali sono le zone del nostro cervello che vengono attivate e in quali contesti questo accada. Allo stesso modo, capire quale area del cervello si attivi le volte in cui Dalí dipinge un certo tipo di quadro e, all'inverso, capire che un dato quadro è reso possibile dal fatto che Dalí ha alcune aree del suo cervello particolarmente attive non aggiungerà molto alla comprensione del quadro in quanto tale, né ci aiuterà a capire *perché* il quadro di Dalí è un'opera d'arte mentre un altro – magari realizzato in uno stile molto simile – è un prodotto di scarsa qualità. Per questo propongo di cambiare approccio e di considerare la questione da una prospettiva diversa: proviamo a lasciare da parte fisiologia e neurofisiologia e a ridare la parola alla filosofia e vediamo cosa accade. Proviamo, per esempio, a considerare cosa avverrebbe se decidessimo di escludere completamente qualsiasi teoria della percezione dai nostri discorsi sull'arte. In fondo si potrebbe pensare che *se* una teoria indiretta della percezione non ci serve a nulla, *allora* l'arte può fare a meno della percezione.

2.4. A proposito di copie

... La domanda più insidiosa: se un falso fosse eseguito in modo tanto sagace che la sua autenticità rimanesse ancora aperta al dubbio persino dopo l'esame più minuzioso e accurato, costituirebbe o no un'opera d'arte altrettanto soddisfacente come se fosse inequivocabilmente genuina?¹⁵.

Questa è davvero una delle domande più insidiose per chi si occupa d'arte; lo era per Goodman nel 1968 – che infatti la pone come esergo del capitolo intitolato *Arte e autenticità*¹⁶ – ma lo è ancora di più per noi, oggi, dopo che la tecnica ha approntato una serie di possibilità a sostegno della riproducibilità pressoché perfetta degli artefatti.

Consideriamo un fatto. La pratica di lavoro disciplinare dell'estetica è particolarmente complessa perché ha la peculiarità di confrontare quotidianamente teorie (storicamente consolidate, oppure innovative) e prodotti. In più, le teorie che si occupano di arte moderna in genere non mancano di avvalersi della filosofia.

15 Aline B. Saarinen, "New York Times Book Review", 30 luglio 1961: 14.

16 Goodmann 1968: tr. it. 89.

Dunque si tratta di uno scenario che di per sé è già estremamente vasto, ma che di recente si è ulteriormente complicato a causa delle scelte specifiche che sono state intraprese dalla pratica artistica e, in particolare, dalle arti visive.

Gli elementi che hanno portato scompiglio in sede pratica sono essenzialmente un paio, con tutta una serie di conseguenze che sono state ampiamente recepite anche in sede teorica. Anzitutto la pratica dell'arte concettuale e delle avanguardie novecentesche e poi le possibilità tecnologiche che, nei fatti, consentono una moltiplicazione pressoché perfetta e, in via di principio, infinita del prodotto originale.

Partiamo dal secondo punto. Da qualche anno a questa parte è diventato possibile riprodurre artefatti che tradizionalmente erano irriproducibili: interi cd musicali, singoli brani, film, libri, quadri (anche se la possibilità di riproduzione di un quadro continua a sembrarci – a tutti gli effetti e per un qualche oscuro motivo – più problematica). La riproducibilità, virtualmente infinita, smette di essere un problema pratico, per diventare un problema di ordine teorico, visto che le questioni che investono un artefatto sono di due generi diversi: categoriali e concettuali. Ci possiamo domandare allora non solo quali caratteristiche deve avere un oggetto d'arte per essere, appunto, un oggetto d'arte, ma anche una serie di cose che riguardano il problema dell'autorialità e del suo legame con l'opera. Per esempio ci chiediamo se la riproduzione, infinitamente ripetuta della medesima opera, non intacchi in qualche modo l'indice di artisticità dell'originale.

La riproduzione infinita di un cd musicale non ci crea praticamente nessun problema – a nessuno verrebbe in mente che la propria versione della *Nona* sinfonia di Beethoven è meno autentica di quella del vicino di casa – mentre la copia di un quadro rimane un falso, a meno che non venga esplicitato a chiare lettere che si tratta, appunto, della riproduzione di un originale. La conclusione che si trae da tutto questo è che chiunque riesega la *Nona* riesegue quell'originale di Beethoven senza alterarne la sostanza, mentre chiunque ridipinga la *Gioconda* fa qualcosa di diverso, produce una mera copia oppure, in taluni casi, un'altra opera (si pensi a Duchamp: *L.H.O.O.Q.*, 1919 – la considerazione naturalmente è valida nel caso in cui si decida di considerare la *Gioconda con i baffi* un'opera d'arte il che, come avremo modo di vedere, non è poi tanto ovvio). Anche a voler prescindere dal caso Duchamp è opinione diffusa che la riproduzione di un quadro trasformi l'oggetto riprodotto in mera copia, cosa che ci suggerisce come, almeno nel caso dell'arte visiva, dovrebbe avvenire qualcosa di diverso rispetto a quanto accade con le copie della *Nona* o con le molteplici edizioni dei *Promessi Sposi*.

È vero che a voler convincere i critici musicali che la *Nona* è sempre e in ogni caso la *Nona* si rischia di suscitare qualche perplessità; tuttavia è anche vero che le questioni che riguardano il falso in musica sono più di dettaglio rispetto ai problemi aperti dal falso nelle arti visive.

Un curioso racconto di Franco Fabbri¹⁷, su quella che chiama la «fallacia partiturocentrica», fa esattamente al caso nostro. Durante un seminario sull'analisi musicale, siamo nel 1989, la musicologa Rossana Dalmonte organizza un incontro sull'analisi di uno dei più famosi Preludi di Debussy, *La cathédrale engloutie*. I partecipanti ricevono copie dello spartito, un musicista è a disposizione per eseguire esempi e, soprattutto, vengono riprodotti cd con le interpretazioni storiche del brano: Alfred Cortot, Arturo Benedetti Michelangeli, e così via.

Con il prosieguo degli ascolti i partecipanti ai lavori del seminario si accorgono che la maggior parte delle divergenze interpretative si concentrano su una parte ben precisa del Preludio. Verso la conclusione degli incontri arriva il colpo di scena preparato dalla Dalmonte che fa ascoltare la registrazione incisa proprio da Debussy su di un rullo per pianola. La sorpresa alla fine dell'ascolto è grande: la parte intermedia, quella che aveva creato più problemi agli esecutori, risultava finalmente messa a fuoco. Tuttavia c'era un problema. Dall'ascolto si capiva perfettamente che si era verificata una discordanza, delle due l'una: o Debussy aveva sostanzialmente tradito la sua stessa partitura, oppure doveva aver scritto qualcosa che non corrispondeva alle sue intenzioni.

La domanda è ancora una volta la stessa: qual è la vera *Cathédrale engloutie*? Quella della partitura, quella suonata dal rullo, tutte e due, comprese tutte le versioni leggermente differenti che ne hanno dato gli interpreti disorientati dall'indicazione metronimica sbagliata?

I problemi di attribuzione (qual è la versione *vera* del Preludio di Debussy?) sono certamente possibili anche in ambito musicale; tuttavia, in questo contesto, la questione è diversa soprattutto perché le difficoltà sono più circoscritte. È certamente vero che anche in musica possiamo avere problemi di ordine filologico, tuttavia la mia impressione è che nel complesso la musica (così come, per ragioni diverse, la letteratura) è meno legata all'autore, il che probabilmente è possibile perché le opere musicali istanziano una serie di proprietà che siamo disposti a riconoscere universalmente.

Torniamo all'esempio di Fabbri. È vero che gli esperti si pongono un problema di filologia musicale nel caso del Preludio di Debussy, tuttavia è anche vero che un ascoltatore comune, anche poco edotto su cose musicali,

17 Fabbri 2006: 161-171.

è disposto a riconoscere nelle diverse esecuzioni della *Cathédrale engloutie*, delle varianti al Preludio scritto da Debussy. Quale sia poi la variante vera o la più vera tra tutte mi pare domanda di filologia e, in qualche caso, di pura accademia.

Proviamo a considerare la cosa in questo modo: scrivendo il suo Preludio, Debussy ha scoperto oppure ha organizzato, dipende dalla metafisica che decidiamo di adottare, precise configurazioni sonore. Si tratta di configurazioni percettive che tutti – vale a dire tutti gli esseri viventi il cui orecchio percepisce solamente frequenze al di sopra dei 20.000 Hertz e che dispongono di una qualche educazione musicale – riconoscono come uno dei più famosi Preludi scritti da Debussy. Proviamo a rivolgerci a qualcuno che non abbia mai sentito parlare né di Debussy né, tanto meno, dei suoi Preludi. È estremamente probabile che dopo aver ascoltato una delle esecuzioni del Preludio il nostro soggetto saprebbe dire che si tratta di una composizione per pianoforte, scritta osservando alcune regole ecc... E questo accade perché il nostro orecchio e il nostro giudizio sono così ben strutturati da riconoscere l'identità di quell'opera, nonostante le variazioni di interpretazione. L'orecchio riconosce la struttura di fondo, la nostra cultura musicale aggiunge a quella struttura una storia e magari trova anche ragioni per spiegare elementi francamente più bizzarri di quella struttura.

Dunque siamo per lo più perfettamente in grado di riconoscere diverse esecuzioni (riproduzioni) della *Cathédrale engloutie* anche qualora i diversi esecutori apportino un certo numero di variazioni e, al limite, anche se non ci è mai capitato di aver sentito parlare di Debussy.

Pensiamo adesso a quel che normalmente accade con i quadri o, comunque, con i prodotti dell'arte visiva in genere: se anche riuscissimo a riprodurre in maniera tecnicamente ineccepibile un dipinto oppure una scultura famosa, *quel* dipinto o quella scultura diventano delle mere contraffazioni. Di più. Un'opera autentica potrebbe paradossalmente anche diventare una contraffazione se solo l'autore lo decidesse. È significativo il caso di un dipinto di De Chirico, una *Piazza d'Italia* orizzontale dai colori un poco slavati.

La vicenda ha inizio quando, nel 2000, il quadro apparteneva ancora al marchese de Ferney. Come spesso accade in questi complicati scambi di compra-vendite, la storia del dipinto è stata scandita da più di un passaggio di mani. De Ferney – dicevamo – manifesta l'intenzione di vendere il quadro e Graziano Ghiringhelli, erede della leggendaria galleria milanese il Milione, si propone per acquistarlo, chiedendo a Philippe Daverio di dare un'occhiata al dipinto per giudicarlo autentico. Visto il quadro, Daverio lo giudica immediatamente autentico, confortato anche, si noti

bene, dalla *historique* dell'opera. Tuttavia, per maggiore sicurezza, consiglia a Ghiringhelli di chiedere un *expertise* a Maurizio Fagiolo Dell'Arco che, all'epoca, passava per essere uno tra i maggiori esperti di De Chirico. Un'opera sbucata dal nulla e finita, chissà come, nelle mani del facoltoso marchese e per di più un'opera che già possedeva una *historique*. Si trattava, in effetti, di una vicenda abbastanza strana.

Facciamo allora un passo indietro e ricostruiamo gli antefatti della vicenda. Questa avventurosa storia che, nell'agosto del 2006, è finita nelle aule di un tribunale (per la precisione il caso è stato dibattuto dalla v sezione del tribunale di Milano, presieduta dalla dottoressa Anna Calabi) prende l'avvio da aule di un tribunale diverso. Il processo dell'agosto 2006, in effetti, assomiglia molto alla replica di un altro processo cominciato poco più di sessant'anni fa, nel 1946, e conclusosi nel 1955 con l'espulsione di questa *Piazza d'Italia* dal novero delle opere dechirichiane autentiche. Il tribunale dell'epoca dichiarò l'opera un falso, confermando la presa di posizione di De Chirico che aveva bollato l'opera come «una copia per gonzi».

Vicenda chiusa? Niente affatto.

Nel 2000, appunto, il professor Fagiolo riprende in mano la vicenda e giudica ancora una volta l'opera autentica. Con l'avallo di Fagiolo il quadro viene venduto dal Milione al mercante Alessandro Zodo che, a sua volta, lo mette all'asta. A questo punto però, impugnando la sentenza del 1955, la Fondazione De Chirico si fa avanti chiedendo ai carabinieri il sequestro dell'opera e Zodo viene denunciato per ricettazione. Insomma lo scenario degli anni 2000-2006 è esattamente lo stesso del primo processo, con alcuni attori che sono cambiati dal momento che nessuno è eterno: lo Zodo di allora si chiamava Dario Sabatello e al posto della Fondazione abbiamo niente di meno che De Chirico in persona.

Riflettendo su tutta quanta la vicenda vien da concludere che se De Chirico ha sostenuto di non aver mai dipinto quel quadro una ragione ci sarà e, soprattutto, viene da pensare che sarà pur vero e che la sua parola dovrà valere molto di più di qualsiasi *expertise*.

E però, c'è un però. Potrebbero ben esserci delle ragioni per cui De Chirico decide consapevolmente di negare la paternità di quell'opera. E di fatti questo è il punto sostenuto dalla difesa con l'avallo di Paolo Baldacci, autore di una monumentale biografia dechirichiana. Baldacci ricostruisce per filo e per segno le vicende del quadro seguendolo fino a quando arriva in possesso di de Ferney. La domanda che a questo punto ci interessa non è tanto perché diavolo De Chirico avrebbe negato la paternità di un suo lavoro – tra l'altro pare che la risposta sia banalissima: lo avrebbe fatto per ragioni squisitamente e fanciullescamente personali cioè, semplicemente,

per fare un dispetto al Milione, galleria che De Chirico odiava dal momento che i suoi titolari – i fratelli Ghiringhelli – nel 1940 l’avevano pescato in flagrante mentre cercava di vendere a Valdameri tre opere datate 1914 e dipinte, invece, soltanto pochi mesi prima. Il cuore degli uomini, si sa, è burrascoso e De Chirico avrebbe voluto soltanto fare un dispetto spingendosi, per amore del suo spirito burlone, a negare la paternità di una sua opera. A parte le ragioni curiose che sono dietro tutta questa vicenda il punto davvero interessante è un altro: un’opera deve poter parlare da sola. Si deve supporre cioè che in quanto tale dica delle cose, anche senza essere accompagnata dalla “presenza” del suo autore. Una volta che l’opera è stata licenziata si deve ammettere che abbia caratteristiche proprie, prima di tutto formali, ma poi anche una storia propria e indipendente dalla storia di chi l’ha creata.

Il caso di De Chirico è singolare non soltanto perché, se fosse confermato, metterebbe a nudo le debolezze di un maestro del Novecento della pittura italiana, ma soprattutto perché segnala che in generale il rapporto tra autore e opera e cosa tutt’altro che scontata. E se questo è vero per l’arte in generale lo è ancora di più per le arti visive. Il che spiega anche le ragioni per cui una perfetta riproduzione non può essere considerata alla stregua dell’originale: di fatto l’autore dell’originale e quello della copia non sono gli stessi. In questo senso, ciascun dipinto viene considerato come una sorta di evento non iterabile, che esibisce la fondamentale proprietà di presentarsi come l’elaborazione artistica in un particolare momento storico da parte di un determinato autore. Se dovessimo provare a definire *La lezione di anatomia del dottor Tulp* (1632) di Rembrandt potremmo, in termini generalissimi, dire così: si tratta di un’opera (olio su tela, 169 x 216) che Rembrandt dipinse nel 1632 e che rappresenta una lezione di anatomia. Inoltre potremmo aggiungere che «questo e solo questo è *La lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt e, dopo di lui, i suoi eredi sono i soli a poter decidere dell’autenticità di quell’opera, quasi che la continuità autore/opera potesse proseguire in persone designate dallo stesso autore o dalla legge».

Il rapporto autore-opera, nelle arti visive, sembra configurarsi come un elemento vincolante, quello che fa sì che *La lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt si dia una sola volta nella storia, mentre – curiosamente – la mia copia dei *Promessi sposi* è esattamente la stessa cosa della copia su cui ha studiato mio padre, anni fa. Cambierà probabilmente qualche dettaglio dell’apparato critico, ma una volta che ci si è accertati che non esistono differenze di compitazione (spazi, lettere e segni di interpunzione devono essere gli stessi) quella rimane indiscutibilmente una copia dei *Promessi*

Sposi, esattamente come gli altri milioni di copie conservate nelle nostre case o nelle biblioteche di tutto il mondo. Dunque, pare proprio che le copie dei *Promessi Sposi* – le versioni materiali dello stesso libro – circolino del tutto incuranti di chi le ha scritte e, soprattutto, senza alcun problema di identità. E allora perché un libro potrebbe fare a meno del suo autore, mentre un dipinto chiaramente non può?

Le conseguenze di questa disparità sul piano autorale, secondo quel che avremo subito modo di vedere, non sono soltanto questione di teoria. Notiamo un punto: le copie dei *Promessi Sposi* possono circolare a prescindere da Manzoni, così come accade anche per la *Nona* di Beethoven. Mentre però la mia copia della *Nona* costerà su per giù la stessa cifra di quella del mio vicino, la mia riproduzione de *La lezione di anatomia del dottor Tulp* non vale nemmeno la milionesima parte di quanto vale l'originale esposto al Mauritshuis dell'Aia. Si potrebbe pensare che una ragione di tutto questo c'è, ed è anche lapalissiana: quando ascolto la *Nona* ascolto sempre la stessa opera scritta da Beethoven, cambiano gli esecutori che, certamente, non sono dei meri riproduttori, ma non sono nemmeno dei nuovi autori (a meno di non avere a che fare con una versione jazz della *Nona*). Dunque, in sostanza, si presume che le proprietà essenziali dell'opera rimangono invariate.

Nel caso dei quadri, invece, il discorso è un po' diverso. Una riproduzione di Rembrandt, dicevamo, non è un Rembrandt, ma appunto una riproduzione, e tutte le volte in cui l'operazione non viene apertamente dichiarata abbiamo a che fare con un falso. Si potrebbe pensare che anche nel caso del quadro, in fondo, colui il quale riproduce l'opera ha un po' la stessa funzione di chi esegue la partitura non essendone l'autore: un mero esecutore (in alcuni casi anche un bravissimo esecutore) che fintanto che non altera le proprietà essenziali dell'opera compie una operazione del tutto legittima¹⁸.

Forse è il caso di guardare un po' meglio nelle pieghe del rapporto autore/dipinto che sembra così vincolante¹⁹. Perché la presenza dell'autore, del

18 Cfr. su questa questione Goodman 1968: tr. it. 99-101. In queste pagine Goodman tematizza la famosissima distinzione tra opere autografiche e allografiche: «diremo che un'opera d'arte è *autografica* se e solo se la distinzione tra falso e originale è significativa; meglio, se e solo se anche la più esatta duplicazione non conta per questo come genuina. Se un'opera d'arte è autografica, potremo chiamare autografica anche quell'arte. Così la pittura è autografica e la musica non-autografica, o *allografica*» (ivi: 100).

19 Su questo punto cfr. anche Walton 1970: 36 «surely (it seems) a Rembrandt portrait does not have (or lack) a sense of mystery in virtue of the fact that Rembrandt

suo gesto artistico, concretizzatosi in un dato quadro è tanto importante? Per quale ragione tutte le riproduzioni de *La lezione di anatomia del dottor Tulp* non possono andare in giro per il mondo con la stessa autorevolezza con cui ci vanno le migliaia di copie dei *Promessi Sposi*? Perché le copie dei *Promessi Sposi* possono affrancarsi dal loro autore mentre *La lezione di anatomia del dottor Tulp* no?

Proviamo ad azzardare una risposta: i prodotti della letteratura e della musica probabilmente sono molto meglio definiti di quanto non lo siano i prodotti delle arti visive. Dal punto di vista ontologico, cioè, l'artefatto (vale a dire l'oggetto libro e l'oggetto partitura musicale) esibisce proprietà meglio definite in letteratura e in musica di quanto non le esibisca in pittura o più in generale nelle arti visive. Per intenderci: i *Promessi Sposi* non hanno bisogno di Alessandro Manzoni per essere riconosciuti come un romanzo dal momento che rispettano a pieno le caratteristiche salienti del genere²⁰. Inoltre, per dirla seguendo Gombrich, se vengono rispettate le identità di compitazione, ogni copia dei *Promessi Sposi* è l'originale. Potrebbe anche capitarci di rinvenire in qualche scantinato abbandonato una copia dei *Promessi Sposi* – stampata da un editore burlone o magari da un maniaco del collezionismo – in cui ciascuna parola è separata dalle altre da uno spazio di un centimetro e mezzo. In quel caso ci troveremmo a sfogliare un volume di migliaia di pagine, ma non credo che nemmeno in una situazione come questa a nessuno verrebbe mai in mente di dire che quella copia è un falso.

Inoltre, i *Promessi Sposi* potrebbero benissimo rivelarsi un testo apocrifo senza che la cosa ci crei troppi problemi – del resto, la tradizione ha vo-

intended it to have or to lack that quality, any more that a contractor's intention to make a roof leakproof makes it so; not is the portrait mysterious in virtue of any other facts about what Rembrandt thought or how he went about painting the portrait or what his society happened to be alike. Such circumstances are important to the result only in so far as they had an effect on the pattern of paint splotches that become attached to the canvas, and the canvas to be examined without in any way considering how the splotches go there. It would not matter in the least to the aesthetic properties of the portrait if the paint had been applied to the canvas not by Rembrandt at all, but by a chimpanzee or a cyclone in a paint shop».

20 Sebbene la parola romanzo abbia fatto la sua comparsa in età moderna, caratteristiche *ante litteram* del romanzo si ritrovano in numerose opere antiche. Specialmente in età ellenistica i gusti letterari tesero a narrazioni di vario genere, dall'epico al mitologico, al fantastico, caratterizzati da una lunghezza piuttosto limitata a dispetto della tradizione omerica. Ma è solo alla fine del Seicento che l'idea di *fiction* prende piede nella produzione letteraria, cosicché il romanzo comincia a guadagnare spazio tra i diversi generi.

luto trovare un padre per i poemi omerici, ma quel che conta davvero sono i poemi, non le storie, a metà tra la fantasia e il racconto, sul loro presunto autore cieco. I *Promessi Sposi* sono autosufficienti mentre, le cose non sembrano andare allo stesso modo per *i girasoli* e per l'arte visiva in genere. Nel mondo dell'arte il riferimento all'autore funge in qualche modo da garanzia: riconosco l'autore come appartenente al mondo dell'arte e d'ufficio, per dir così, introduco in quel mondo le opere prodotte da quell'autore. In qualche caso questo avviene anche nelle arti non visive e fin anche in filosofia, tuttavia la consuetudine è certamente meno consolidata rispetto a quanto non lo sia, per esempio, in pittura – se *Così parlò Zarathustra* non fosse stato scritto da Friedrich Nietzsche c'è da scommetterci che non verrebbe considerato un testo di filosofia e non godrebbe, almeno in ambito filosofico, della notorietà di cui gode.

Un primo punto che dunque vorrei sostenere è che una debolezza sul versante ontologico viene di fatto compensata con un ricorso ingiustificato alla categoria dell'autorialità, riconducendo a questo piano problemi che invece sono di altra natura. L'idea di fondo è che possiamo anche ignorare le caratteristiche di un artefatto artistico, cosa che per altro ci accade con una certa frequenza quando si parla di arte contemporanea, ma che del resto riconosciamo benissimo un artista quando lo incontriamo. E un artista, fino a prova contraria, produce oggetti d'arte, dunque il gioco pare semplice.

L'operazione, si ammetterà, è però un tantino circolare. Non possiamo garantire come vorremmo il nostro mondo dell'arte a meno di non considerare l'artista alla stregua del genio settecentesco: un individuo eccezionale (non però nel senso della *poiesis*, ma in quello ben più discutibile dell'eccentricità individuale) che crea egli stesso la norma di ciò che fa, andando a pescare questo canone nella propria interiorità, nell'ambito cioè di una sorta di visione interiore che sarebbe garanzia, tra le altre cose, di originalità. Molta parte dell'arte contemporanea si spiega così: con ragioni che pertengono all'eccentricità della personalità dell'autore e alle regole del mercato che commercializza questi lavori, ricavandone spesso profitti piuttosto consistenti.

Proviamo ora a esaminare una soluzione diversa e decisamente più sofisticata – proposta con vivacità da Arthur Danto – che, mentre toglie all'autore parte della centralità che gli ha attribuito larga parte della tradizione, ne rimette comunque molta al mondo dell'arte. L'idea di fondo anche nel caso della teoria proposta da Danto, è che l'arte non sia soltanto questione di ontologia o, meglio, che le proprietà estetiche, al fondo, non sono proprietà fisiche o, nella versione aggiornata della sua teoria²¹, non sono *solo*

21 Cfr. Danto 1992: 21, dove tematizza la distinzione tra le competenze pittoriche

proprietà fisiche. Se si vuole capire che cos'è un'opera o che cosa ci affascina di un dipinto bisogna comprendere in primo luogo il mondo dell'arte, le sue pieghe storiche i suoi risvolti e, soprattutto, capire che un'opera non è soltanto la sua struttura fisica manifesta, ma anche, e forse soprattutto, l'atmosfera che la contiene e che l'ha prodotta. Ma vediamo meglio.

2.5. Danto e Mr. J Seething tra i quadrati rossi

Chi sia e quali siano gli interessi di Arthur Danto, filosofo e, dal 1988, critico d'arte per *The Nation* è cosa nota; così come è noto che la sua teoria dell'arte si configura come una delle posizioni più articolate e più interessanti dell'estetica novecentesca.

Danto ha elaborato una vera e propria filosofia dell'arte, organica in ogni sua parte e, ciò che più conta, decisamente originale. Non solo non tralascia le produzioni recenti, anche quelle più scomode sul modello della *Brillo Box* di Andy Warhol, ma parte proprio da qui per ricostruire il retroterra filosofico dell'oramai secolare mondo dell'arte. A questo livello abbiamo dunque la prima particolarità: forse un po' curiosamente Danto decide di misurarsi non tanto con un Leonardo o un Raffaello, ma con il significato del gesto che ha reso possibile il passaggio di una scatola Brillo (la famosa scatola contenente spugnette insaponate), dagli scaffali di un supermercato alle esposizioni dei musei di tutto il mondo.

E in effetti si è trattato di un passaggio destinato a lasciare il segno sia sul versante culturale, sia all'interno del mercato dell'arte: come non manca di notare proprio Danto che si stupisce del fatto che la scatola di Warhol valga all'incirca 200 dollari (o, almeno, li valeva all'epoca in cui Danto scrisse *La trasfigurazione del banale*²²), mentre la *stessa identica* scatola, che si distingueva dalle *Brillo* di Warhol per il semplice fatto di non essere

che sarebbero innate e naturali e le competenze artistiche che, invece, sarebbero acquisite. Si tratta – come avremo modo di sottolineare – di una distinzione importante. «To be responsive to works of pictorial art requires us therefore to be responsive to features of pictures to which animals cannot be responsive, since it falls outside the pictorial competence of which they *are* capable. They are incapable of it because seeing something as art is not a perceptual skill wired in but a matter of being located, as animals are not, in culture and in history. Pictorial competence is wholly natural, an evolutionary by-product. Artistic competence is a matter of what we might term non-natural meanings. I mean by this merely that such meanings have to be learned».

22 Danto 1981: 44.

passata dalle mani dell'artista americano, valeva poco più di nulla. Un bel mistero, non c'è che dire.

Da par suo, Danto decide allora di guardare dentro le pieghe di questo curioso paradosso – una scatola che all'origine contiene spugnette insaponate, prodotta in serie industriale, che in una delle sue innumerevoli controparti diventa niente di meno che un artefatto artistico. La questione interessante, a guardare le cose dal punto di vista di un filosofo con la passione per la metafisica quale è Danto, è che – almeno a livello di esperimento mentale – non esiste la benché minima differenza tra la scatola ordinaria (quella, per intenderci, che contiene le spugnette insaponate) e la scatola esposta da Warhol. Ma se le cose stanno così, perché delle due scatole l'una è un oggetto ordinario, mentre l'altra è un'opera d'arte? La questione continua a essere ben bizzarra per noi, oggi, che pure da tempo conviviamo con i lavori delle avanguardie, figuriamoci come poteva suonare se fosse stata posta a degli studiosi del Settecento.

Un modo per risolvere la questione è servirsi dell'argomento proposto da Nelson Goodman: a guardare ben bene le due scatole, una differenza a livello percettivo prima o poi non può non sopravvenire²³, certamente a patto di fare molta attenzione e di considerare la vista come una facoltà che si può educare e potenziare. Tuttavia se non siamo convinti, come del resto è per Danto, che il cervello possa emendare radicalmente ciò che arriva dai nostri organi di senso, bisogna inventarsi un'altra risposta. Ed ecco che allora Danto si immagina l'esperimento mentale con cui apre *La trasfigurazione del banale*, uno dei suoi libri più belli²⁴. Vediamo brevemente il contesto teorico.

L'idea di Goodman, che Danto critica nel dettaglio, è che in un senso vediamo quel che vediamo, ma in un altro senso possiamo vedere *meglio* quello che vediamo: Goodman pensa a una sorta di educazione al vedere che ci consente di affinare le nostre capacità e di vedere meglio, nel senso di "costruire" e, talvolta, di emendare la cosa vista. E del resto Goodman è un nominalista raffinato, un teorico convinto che la rappresentazione non debba necessariamente assomigliare alla cosa rappresentata. Il dipinto del mio soggiorno che raffigura un pomodoro è in realtà nel suo schema un complesso sistema di denotazioni in cui gli elementi in gioco sono chiari solamente per via della nostra consuetudine a ritenerli tali: «quando osservo anche il quadro più realistico, raramente credo di poter letteralmente

23 Cfr. Goodman 1968: tr. it. 99 e ss.

24 Danto 1981: 1.



Figura 2: La copertina di *Beyond the Brillo Box*, di Arthur C. Danto è tratta da un'opera di Russell Connor: *The Pundits and the Whatsit* (40x30)²⁵.

penetrare nello spazio, afferrare il pomodoro, o suonare il tamburo. Semmai, riconosco le immagini come segni che stanno per gli oggetti o per le caratteristiche rappresentate – segni che operano autonomamente e immediatamente senza esser confusi con ciò che essi denotano»²⁶.

Per comprendere un quadro è dunque necessario essere avvezzi al linguaggio che utilizza l'opera e padroneggiare il contesto culturale che la esprime. Dopodiché – sono parole di Goodman – quasi ciascun quadro può rappresentare pressoché ogni cosa. Vale a dire, dati un quadro e un oggetto, esiste di regola un sistema di rappresentazione, un ambito di correlazioni, secondo il quale il quadro rappresenta l'oggetto²⁷. Ed è così che Goodman può “rifare” la realtà. Nello schema teorico che propone la rappresentazione è un fatto di scelta (sono io a scegliere – posto che non

25 Ringrazio Lucia Pizzo Russo per avermi fatto notare come Connor stia citando un celebre dipinto di Rembrandt, *La lezione di anatomia del dottor Tulp* (1632).

26 Goodman 1968: tr. it. 36.

27 Ivi: tr. it. 38.

lo abbia fatto qualcuno prima di me – di denotare un oggetto utilizzando un dato simbolo) mentre, sempre in questa prospettiva, il realismo è essenzialmente fattore d'abitudine. E poi, come dicevamo poco sopra, per comprendere un'opera innanzitutto bisogna «semplicemente guardare». La stessa cosa vale per la possibilità di distinguere un'opera autentica da un falso: prima di tutto è necessario guardare bene, potrebbe anche bastare. E i risultati che possiamo ottenere semplicemente guardando, senza l'ausilio di particolari supporti tecnologici, vengono certamente potenziati dalla pratica e dall'esercizio. Del resto che la capacità di discriminare migliori con la pratica non è un mistero. Per esempio, se due gemelli omozigoti in prima battuta possono sembrare identici accade che, una volta che li abbiamo conosciuti meglio, siamo anche in grado di distinguerli. Questo succede, precisa Goodmann, perché abbiamo imparato a vedere di più, a distinguere delle differenze che, sappiamo, debbono esserci²⁸.

Per i quadri il discorso è simile. Può anche accadere che in un primo momento un osservatore non sia in grado di distinguere due quadri semplicemente guardandoli – e la storia dell'arte abbonda di critici d'arte o di direttori di musei magistralmente ingannati da copie ben fatte – tuttavia può sempre intervenire un elemento in grado di influenzare le mie valutazioni estetiche. Il caso dei falsi di van Meegeren è di sicuro il più eclatante. Vendendo i suoi quadri van Meegeren li spacciava per lavori di Vermeer. L'operazione gli riuscì talmente bene da ingannare la maggior parte degli esperti più qualificati, e la truffa venne scoperta soltanto in seguito a una esplicita confessione dell'artista. E anche dopo la confessione di van Meegeren molti critici continuarono a dubitare.

Oggi che è stato fatto ordine e che non soltanto la classe dei quadri di Vermeer, ma anche quella dei quadri di van Meegeren è stata definita con precisione, distinguere i due autori non è più così difficile. È evidente allora, che possiamo imparare a vedere meglio e che il nostro semplice vedere può essere corretto e talvolta arricchito dal giudizio o, comunque, da ciò che in genere sappiamo di un'opera, della sua *historique*. Nella storia del van Meegeren che riproduce Vermeer è chiaro che il lavoro dei critici diventa molto più semplice, *dopo che* il mondo dell'arte ha imparato a distinguere i tratti caratteristici che differenziano, pure in ragione di dettagli, le opere dei due autori. E la cosa accade proprio perché quel semplice vedere

28 Per una critica a questo argomento di Goodmann cfr. Danto 1981: 42-43, in cui sottolinea come nell'ambito di una teoria degli indiscernibili le differenze non si registrano solo a livello percettivo.

è arricchito da tutta una serie di notazioni concettuali che si sovrappongono all'osservazione dei dipinti di Vermeer e delle loro copie²⁹.

È proprio a questo punto che Danto aspetta al varco Goodman proponendo l'esperimento mentale dei quadrati rossi con cui apre *La trasfigurazione del banale*. Nelle prime pagine del libro espone accuratamente un curioso catalogo in cui i casi strani fanno davvero concorrenza alle scatole Brillo. Ci dice di immaginare una serie di quadrati su sfondo rosso, tutti uguali e indistinguibili dal punto di vista percettivo, in pratica, degli indiscernibili.

Un piccolo appunto prima di entrare nel merito dell'esperimento mentale. Come vedremo Danto utilizza l'argomento degli indiscernibili per sostenere e discutere la sua principale tesi filosofica: posto che (1) due oggetti che chiameremo x e y siano percettivamente indistinguibili e posto che (2) solo uno dei due sia un'opera d'arte, allora (3) dobbiamo concludere che l'opera non è riconoscibile oppure distinguibile in virtù delle proprietà estetiche. È importante notare subito un punto: Danto non pensa di costruire un approccio normativo al mondo dell'arte. Il suo intento è descrivere ciò che trova davanti agli occhi, senza porne minimamente in questione la legittimità: *non sta a lui* dire o decidere se quadrati rossi, scatole Brillo *et similia* siano o non siano oggetti d'arte. Il mondo dell'arte – su questo punto – ha già preso una posizione, anche se non sempre si tratta di una posizione concorde³⁰.

Ora, poniamo che due oggetti x e y (la Brillo Box di Harvey e quella di Warhol) condividano tutte le proprietà, il che fa sì che entrambi siano dei p . Il punto è che pur considerandoli identici, come vorrebbe il principio di identità degli indiscernibili, Danto sostiene *implicitamente* nell'ipotesi del suo argomento che non lo sono, dato che – per sua stessa ammissione – la Brillo Box di Harvey è un oggetto ordinario, mentre la *Brillo Box* di Warhol è un oggetto d'arte. In altre parole, l'oggetto y (*Brillo Box* di Warhol) possiede una proprietà F (essere un oggetto d'arte) che non appartiene all'oggetto x (Brillo Box di Harvey). Tutto questo per concludere che i due oggetti non sono indiscernibili a livello logico, e a ben guardare nemmeno a livello percettivo (la *Brillo* di Warhol è fatta di compensato). Come si vede l'argomento di Danto va considerato con cautela – in prospettiva filosofica sarebbe decisamente meglio se fosse vero sul piano logico oppure su quello percettivo. Tuttavia non è questo il punto. Non basta l'osservazione secondo cui dal punto di vista logico c'è una fallacia, dal

29 Cfr. le annotazioni in merito di Dutton 1983 soprattutto il capitolo intitolato *The Languages of Art*.

30 Su questo punto cfr. Carroll 2007: 67-80.

momento che considerato nella prospettiva del senso comune l'argomento funziona benissimo.

Come si è detto quello di Danto è un esperimento mentale il che significa che non ci interessa redigere un inventario delle differenze che certamente riscontreremmo se osservassimo concretamente la Brillo di Harvey e quello di Warhol, confrontandole. E tutto questo significa anche che l'indiscernibilità a cui pensa Danto è indifferente verso tutta quella serie di dettagli che, invece, sarebbero decisivi per la percezione umana. Se osservo la Brillo Box di Harvey e quella di Warhol, senza toccarle o senza troppo scendere nei dettagli, è difficile che possa notare delle differenze e, in ogni caso, queste differenze non saranno così rilevanti da permettermi di capire *perché* uno è un oggetto qualunque, mentre l'altro è stato esposto con straordinario successo alla Stable Gallery di New York³¹. Quello di Danto non è dunque un argomento giocato sul piano della logica (o almeno non esclusivamente), ma altresì su quello del senso comune. Ebbene, in questa prospettiva provate a seguire i suggerimenti di Goodman, provate cioè a osservare lunghissimamente le due scatole. È possibile che l'osservazione ci riveli per quali ragioni una scatola è esposta in un museo mentre l'altra no? Danto sostiene che c'è da scommettere che l'osservazione, anche prolungatissima, dei due oggetti non ci rivelerà assolutamente nulla. Dunque, in una parola, la percezione non basta. Danto ha in mente un modello di percezione ordinaria declinata in una direzione modulare: nessuna credenza storico-artistica può penetrare il livello (o il modulo, appunto) della nostra percezione visiva. Per certi versi quando percepisco un quadro, qualsivoglia tipo di quadro, non conta nulla quel che *so* dell'*historique* dell'opera, dinnanzi a me vedo sempre e solo un quadrato di tela rossa. La percezione per Danto è autosufficiente e basta a se stessa; e tuttavia, nel complesso, ci dice davvero troppo poco per capire qualcosa a proposito dell'opera.

Veniamo ora al Signor J (l'altro famoso racconto che Danto discute in apertura di *La trasfigurazione*) e ai suoi quadrati rossi. Intanto, il quadrato rosso che tanto è piaciuto a Søren Kierkegaard e che, nella sua lettura, avrebbe significato così bene tutta quanta la sua vita. In quel quadrato che porta la curiosa didascalia dell'artista³², Kierkegaard coglie tutti i significati

31 In *L'abuso della bellezza*, Danto modifica in maniera sostanziale il modo in cui considera la Brillo-Harvey e la Brillo-Warhol: entrambi sono oggetti d'arte e, per la precisione, il primo è un prodotto dell'arte commerciale, mentre il secondo un prodotto dell'arte bella. Se con questa mossa l'obiezione alla falsa indiscernibilità delle due scatole viene parzialmente indebolita, rimane comunque valida per tutti gli altri casi in cui il filosofo americano utilizza l'argomento (per esempio i *ready-made* di Duchamp).

32 «Gli israeliti avevano già attraversato il mare, e gli egiziani erano annegati».

del mondo o, almeno, del suo mondo: il senso della sua esperienza religiosa, la fine del rapporto con Regina Olsen, i travagli della sua anima. Tutto lì, in quel quadrato rosso e il bello è che sempre nel medesimo quadrato l'artista ha certamente visto delle cose diverse da quelle che poteva aver visto Kierkegaard o che potrebbe vedere chiunque di noi decida di osservarlo. Dunque, Danto apre il suo catalogo chiedendoci di immaginare una tela nemmeno troppo eccentrica per gli standard dell'arte contemporanea: un quadrato rosso che raffigurerebbe, stando all'artista, la fuga degli ebrei dall'Egitto. Dopodiché affianca quella stessa tela – vale a dire un quadro con identiche caratteristiche fisiche – alla prima, il quadro tanto amato da Kierkegaard. Questa volta l'opera è dipinta da un artista danese e si intitola *Lo stato d'animo di Kierkegaard*. Ma l'inventario che ci propone Danto non si ferma qui. Vicino ai primi due quadrati, e assolutamente simili a questi, colloca ancora *Red Square (Piazza Rossa)*, un interessante scorcio di paesaggio moscovita. L'opera successiva è un esemplare minimalista di arte geometrica che, per caso, ha lo stesso titolo del precedente, *Red Square (Quadrato rosso)*. E ora viene *Nirvana*. Si tratta di un dipinto metafisico che si basa sulla conoscenza, da parte dell'artista, dell'identità ultima degli ordini del Nirvana e del Samsara, e della consuetudine, da parte dei detrattori del Samsara, di chiamarlo Polvere Rossa. E poi abbiamo una natura morta eseguita da un discepolo di Matisse, intitolata *Tovaglia rossa*; in questo caso il colore ha uno spessore lievemente più sottile. L'opera successiva non è veramente un'opera d'arte, ma una tela preparata con il minio, sulla quale, se avesse vissuto abbastanza a lungo, Giorgione avrebbe dipinto il suo capolavoro, mai realizzato, *Conversazione sacra*. Si tratta di una superficie rossa che, per quanto non si possa dire un'opera d'arte, non è priva di un qualche interesse storico-artistico, visto che fu lo stesso Giorgione a prepararla. Da ultimo Danto inserisce nella sua collezione una superficie dipinta, ma non *preparata*, con del minio: un mero artefatto, il cui significato filosofico consiste unicamente nella circostanza che non è un'opera d'arte, e il cui unico interesse storico-artistico consiste nella circostanza che lo stiamo considerando. Una semplice cosa, dunque, con sopra del colore³³.

Preso dal gioco Danto non si limita alle prime due tele e suppone che la sua collezione si arricchisca di altri quadrati rossi, tutti indiscernibili. Costruisce con molta cura il suo catalogo: fenomenologicamente parlando tutti i lavori sono identici, assolutamente identici anzi, come si diceva, indiscernibili. A guardarli con tutta l'attenzione del mondo non scogeremmo

33 Danto 1981: 1-2.

differenze ed è difficile pensare che il «semplice vedere», pure con la migliore educazione artistica di cui possiamo disporre, ci permetta di aggiungere qualcosa. Ciò che vediamo – e che vedremo anche in futuro – sono e rimarranno sempre dei quadrati su campo rosso. Nulla più.

Il titolo dei dipinti, però, dal punto di vista di Danto, fa la differenza in tutti quanti i casi³⁴. Notiamo intanto un punto. A far problema nel mondo di Danto non sono solo le scatole Brillo, ma anche l'arte astratta. Il catalogo, posto in apertura di *La trasfigurazione*, è quanto di più noioso ci si possa immaginare, nonostante la diversità delle didascalie: un ritratto psicologico, una scena storica, arte geometrica, pittura metafisica, semplici cose colorate e così via. Il racconto, però, non finisce qui. Una volta che ha terminato di esporci il suo catalogo Danto chiama in scena un curioso personaggio: il signor J Seething. J è uno di quei giovani artisti sempre pronti a sperimentare cose nuove e Danto è incline a considerarlo con simpatia. J osserva la collezione di Danto e chiede che ai lavori esposti ne venga aggiunto uno dei suoi. All'apparenza nulla di strano, commenta Danto: l'opera di J è identica a tutte le altre della collezione, in più J insiste che si tratta proprio di un'autentica opera d'arte. Dunque, perché non inserirla? E difatti Danto acconsente.

Certo l'opera – che non ha titolo, a differenza delle altre che compongono la collezione – a tutta prima pare vuota almeno sul piano semantico o, comunque, pare “vuota” a Danto che fa notare la cosa al suo giovane amico e gli chiede di apporre un titolo. J risponde, del resto abbastanza prevedibilmente, che il titolo dell'opera può benissimo essere *Senza titolo*. È certo che il titolo in molti casi agevoli l'interpretazione di un'opera. Se decidessimo di intitolare *Annunciazione* un quadro che raffigura delle mele daremmo la stura a una serie di operazioni abbastanza complesse. Ciò detto è pur vero che l'intenzione di J di intitolare il suo lavoro *Senza titolo* indirizza comunque i suoi interpreti, almeno nel senso di avvertirli del fatto che è contrario a che loro si mettano a interpretare la sua opera. L'opera non rappresenta il nulla – che so, il Nirvana – ma è nulla, è un vuoto rappresentativo. L'opera di J è svuotata di ogni raffigurazione; dunque non è tanto un caso di mimesi della vacuità, quanto un caso di vacuità della mimesi. Ora, è pur vero – come di fatto non manca di far notare Danto – che anche la semplice superficie rossa non si riferisce a nulla, ma *ciò* è dovuto al fatto che è una cosa, e le cose, come classe, non sono «a-proposito-di», proprio perché sono semplici cose. Riassumendo: le semplici cose nella teoria di Danto non sono «a-proposito-di» nulla, mentre le opere d'arte sono sempre a proposito di qualcosa. In una parola: hanno un contenuto.

34 Nella stessa direzione va Walton 1990: 110.

Nel caso di J, e in tutti gli altri della collezione di Danto, esiste evidentemente ben poco margine per elaborare una spiegazione sulla scorta della teoria mimetica dell'arte. Nel quadro di J abbiamo a che fare con un vuoto rappresentativo bello e buono, ma non siamo di fronte a un vuoto di senso. La questione aperta da J solleva ovviamente una quantità di problemi, tra gli altri anche quello della differenza tra il concetto di opera, nel senso della classe delle opere d'arte, e quello di semplice cosa. Le semplici cose non rappresentano nulla al di fuori di loro stesse, sono appunto delle semplici cose; l'opera, invece, rimanda a qualcosa che non si esaurisce nella pura figuratività.

Ecco il punto importante segnalato da Danto: per quanto sia vasta la collezione che ci propone, J pone un problema serio. Non solo la classe delle opere è così vasta che pare davvero difficile pretendere che un qualche artefatto non ne faccia parte, ma anche il tentativo di definirla sembra una operazione più che mai ardua. Se il confine tra ciò che è opera e ciò che non lo è pare a tal punto labile chi stabilirà se il quadro dipinto da J può far parte della collezione di Danto? La pretesa di J di poter dichiarare egli stesso cosa è un'opera d'arte e cosa non lo è sembra discendere dal contesto; in fondo mancando un criterio oggettivo di discriminazione è giusto, se non altro perché vengono meno alternative praticabili, che l'ultima parola spetti all'autore.

Ci troviamo così a fare i conti, ancora una volta, con quel primato dell'autore di cui parlavamo poco sopra: dal punto di vista ontologico, nell'esperimento mentale di Danto, gli artefatti non si distinguono tra loro né, tanto meno, da un oggetto ordinario. Abbiamo un bel dire che imparare a guardare meglio quei quadrati rossi ci potrà, alla fine, suggerire qualcosa sui loro significati artistici e tuttavia, in un caso come quello descritto da Danto, l'educazione alla visione ci insegna davvero ben poco. Forse, una soluzione potrebbe essere quella di considerare le proprietà estetiche come proprietà relazionali (e cioè proprietà che appartengono a un oggetto nella sua relazione con un soggetto) e, tuttavia, di fronte a una ontologia così scarna come quella della casistica di Danto il rischio di una deriva di tipo soggettivistico è più che mai concreto. Riflettiamo un momento. In prospettiva filosofica il gesto di J è stato inutile: certamente ha accresciuto la piccola collezione di opere d'arte di Danto, ma ha anche lasciato intatti i confini tra le opere e il mondo delle cose comuni. Il che sconcerta J ma soprattutto sconcerta Danto: non può essere che l'artefatto di J sia un'opera solo perché J è un artista. E la ragione è a dir poco ovvia: non tutto quello che è toccato da un'artista diventa un'opera d'arte. La tela preparata da Giorgione resta una tela e, allo stesso modo, se J avesse dipinto di rosso una staccionata, quella resterebbe una staccionata dipinta di rosso. Perciò

anche se ammettiamo che dal punto di vista fattuale operazioni come quella di J – *dichiarare* che un’opera d’arte è un’opera d’arte perché questa lo diventi – nel mondo dell’arte hanno spesso successo, dobbiamo anche sottolineare come, in un’ottica filosofica, la questione non si semplifica minimamente nel senso che la natura del confine tra opere d’arte e semplici cose continua a rimanere estremamente problematica³⁵. Il punto interessante è allora questo: perché lo stesso privilegio accordato a Duchamp non dovrebbe essere concesso anche a J? Siamo sicuri che Duchamp sia un grande artista e J no? Chi lo stabilisce?

2.6. «No appreciation without interpretation»

Danto non condivide la soluzione di J e, del tutto conseguentemente, prende a formulare una serie di ipotesi diverse che tentano di aggirare questa sorta di imbarazzante predominio dell’autore. Fatta salva la necessità di trovare un qualche criterio che ci aiuti a definire che cosa è l’arte, le alternative che grosso modo vengono in mente sono due: (1.) intanto una buona teoria dell’arte potrebbe basarsi sullo studio degli artefatti considerati in un senso propriamente fisico (per esempio, sarebbe legittimo ritenere che gli oggetti d’arte istanzino delle proprietà – le proprietà estetiche, appunto – di cui non c’è traccia negli oggetti ordinari); oppure (2.) potrebbe essere che una buona teoria filosofica sulle opere d’arte si debba basare soprattutto sul “significato” trasmesso dall’opera.

Sul primo punto il lavoro di Danto è capillare e analitico e parte dal presupposto che si può benissimo essere realisti in ontologia e, allo stesso tempo, idealisti nella formulazione di una teoria degli oggetti d’arte. Ne segue che Danto non ritiene che un discorso che riguarda le proprietà estetiche e la loro sopravvenienza sulle proprietà fisiche degli oggetti ordinari possa spiegare esaurientemente la differenza che passa non solo tra lo scolabottiglie di casa e quello di Duchamp, ma anche tra un quadro senza particolare valore e un’opera d’arte.

È evidente che il gesto che porta a esporre scatole Brillo nei musei fa sì che la distinzione, prima di tutto ontologica, tra gli oggetti d’uso e le opere d’arte (se c’è) non possa andare ulteriormente disattesa. Tuttavia, il problema è ben presente anche nell’ambito delle produzioni più classiche. Danto è particolarmente interessato a scatole Brillo e affini e, per molte buone ragioni, anche all’arte astratta. I motivi sono ovvi: il suo argomento degli indiscer-

35 Danto 1981: 3 e ss.

nibili è particolarmente efficace se lo si applica a oggetti ordinari oppure all'arte non figurativa e funziona come una sorta di prova in negativo. Visto che spesso – soprattutto di recente – non ci riesce di distinguere un oggetto ordinario da un oggetto d'arte, né d'altra parte possiamo fare come pretende J, cioè dar credito a tutto quello che ci viene detto dagli autori, il criterio che ci consente di distinguere ciò che è arte e ciò che non lo è andrà cercato altrove, non nell'ambito delle indicazioni che ci fornisce l'autore, né nella semplice valutazione estetico-artistica degli artefatti. Ma, allora, dove?

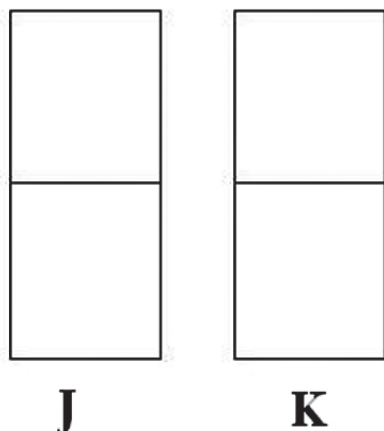
Da buon critico Danto non tenta una operazione normativa di quel mondo dell'arte che trova davanti ai propri occhi e alla propria penna, tutt'altro. *Apertis verbis*, la sua intenzione teorica consiste nel dar corpo a una teoria universale dell'arte; che significa elaborare una teoria capace di funzionare in tutti i contesti culturali, in ogni epoca storica e qualunque sia il prodotto artistico preso in esame. Dunque, una teoria generale chiamata a dar conto di elementi molto particolari e storicamente determinati.

Nell'universo targato Brillo il mondo dell'arte sancisce autonomamente le proprie regole, senza aver bisogno del filosofo che, tutt'al più, si limita a osservare quel che gli accade intorno. È evidente che in questo universo non è difficile imbattersi nei casi più diversi e disorientanti. Dopo aver terminato di parlare con J non passano molte pagine che Danto ritrova ancora il giovane artista, questa volta alle prese con K – creativo e provocatorio quanto lui – mentre cercano entrambi di risolvere un bel rebus. Lavorare a una raffigurazione visiva di due diverse leggi di Newton. Danto riformula l'argomento degli indiscernibili per sottolineare l'insufficienza di un approccio di matrice estetica, basato cioè in larga misura su di una certa filosofia della percezione.

Ecco il racconto di Danto. J e K, entrambi ottimi artisti, vengono invitati da una importante biblioteca di scienze a produrre due opere astratte che raffigurino la prima e la terza legge del moto tratte dai *Principia* di Isaac Newton³⁶. Tra i due, come accade spesso, c'è competizione il che fa sì che lavorino alle rispettive opere mantenendo rigorosamente celate tutte le fasi della produzione. Nessuno dei due sa quel che fa l'altro. Ma al momento in

36 L'esempio di Danto è trattato criticamente in Margolis 1980: 5 e ss. Margolis nota come Danto avalli in realtà due tesi diverse in merito alla distinzione di due oggetti che sono percettivamente indistinguibili. E cioè: a) che è possibile identificare come numericamente distinti due oggetti d'arte che hanno diverse proprietà, ma che sono percettivamente *indistinguibili*; b) che per identificare un oggetto come oggetto d'arte bisogna basarsi su proprietà non percepibili. Ne deriva che l'ipotesi di lavoro che Danto ritiene più plausibile sostiene che le opere d'arte sarebbero oggetti le cui proprietà caratterizzanti non sono proprietà percettive.

cui vengono scoperte le due tele la sorpresa è grande. Ecco ciò che vedono i visitatori della biblioteca:



Piuttosto sorprendentemente – almeno per gli ipotetici spettatori della nostra mostra fittizia, ma non per noi che conosciamo le passioni teoriche di Danto – le due tele sono assolutamente uguali. Così è inevitabile che i due artisti prendano a litigare, rivolgendosi reciproche accuse di plagio. Le tele sono indiscernibili a livello percettivo, tuttavia – commenta Danto – le due rappresentazioni istanziano differenze importanti, sul tipo di quelle che avevamo già visto nel caso dell'esempio dei quadrati rossi.

Il dipinto di J rappresenta la terza legge di Newton; legge che J aveva studiato e un poco approfondito prima di mettersi, è il caso di dirlo, all'opera. La legge, per quel che ha potuto capire J, afferma che per ogni azione si dà una reazione uguale e contraria, il che è una glossa fisica alla formula $F=ma$. Nel quadro, ci dice J, appaiono due masse: la massa superiore esercita una pressione verso il basso proporzionale alla sua accelerazione e la massa inferiore, in reazione a questa forza, esercita una pressione equivalente verso l'alto. Devono essere forze uguali (quindi della stessa grandezza) e opposte (quindi una in alto e l'altra in basso) – benché J conceda che l'una avrebbe potuto essere a destra e l'altra a sinistra, cosa che ha evitato di fare per non generare confusione con il principio di conservazione delle parità, di cui ha letto che è stato confutato. E poi abbiamo comunque bisogno di masse per mostrare una forza.

Veniamo ora all'opera di K, quella che porta a tema la prima legge di Newton. Bene, la prima legge di Newton afferma che un corpo in riposo rimarrà in ripo-

so per sempre, dato che un corpo in movimento si muoverà uniformemente in linea retta, a meno che su di esso non intervengano altre forze.

Questa – dice K, indicando l'equivalente di ciò che nel quadro di J è il luogo in cui si incontrano le masse – è la traiettoria di una particella isolata». Una volta in moto, lo è per sempre: quindi la linea va da un estremo all'altro e potrebbe essere prolungata indefinitamente. Se fosse iniziata nel mezzo del dipinto, sarebbe ancora a proposito della prima legge, dato che questa implica la possibilità di una interruzione dello stato di riposo; ma in tal caso, spiega K, avrebbe dovuto mostrare l'intervento di un'altra forza, e il tutto si sarebbe fatto complicato mentre lui cercava una radicale semplicità, «proprio come Newton», aggiunge con modestia. Naturalmente, la linea è dritta, ma il suo essere equidistante dai margini superiore e inferiore ha una spiegazione ingegnosa: se fosse più vicina a uno dei due margini, ciò richiederebbe una giustificazione; ma poiché non c'è alcuna forza che la attira in una delle due direzioni, taglia il dipinto nel mezzo, senza alcuna inclinazione. Dunque il dipinto mostra l'assenza di forze.³⁷

Vediamo subito una prima questione. Dal punto di vista della semplice percezione visiva non esistono elementi che ci consentano di distinguere le due opere e, tuttavia, il retroterra culturale che è alla base della genesi dei lavori fa delle tele due opere differenti. Nel lavoro di J sono rappresentate delle masse, in quello di K non ci sono masse. Nel lavoro di K è raffigurato il movimento, in quello di J non c'è nessun movimento. Mentre il lavoro di J è dinamico, quello di K è statico.

Se la percezione non ci è di nessun aiuto nel discriminare le due opere (si noti che, del tutto conseguentemente, ne *La trasfigurazione del banale* Danto non elabora una teoria della percezione – cosa che gli viene per altro rimproverata da Joseph Margolis nella sua critica articolata e attenta³⁸) per trarci d'impaccio non ci resta che scegliere di dare mandato all'interpretazione.

Ricordiamoci quanto abbiamo detto poco sopra: si può benissimo essere realisti in ontologia, ma scegliere di essere idealisti quando si elabora una teoria dell'arte; il che significa anche: si può benissimo ritenere che gli oggetti sono quel che sono e sono esattamente come li percepiamo e ritenere, parallelamente, che non si può dar conto di un mondo così composito come quello delle arti senza rivolgerci a quello che Hegel definirebbe lo Spirito Assoluto³⁹. L'arte si comprende, quando riusciamo a comprenderla,

37 Danto 1981: tr. it. 147.

38 Cfr. soprattutto Margolis 1998: 353-374; e Id. 2000: 326-339. Cfr. inoltre la replica di Danto 1999: 321-329.

39 Danto 1981: 125.

se siamo capaci di dare conto dei meccanismi interpretativi che sono alla base delle opere. Dunque, perché l'opera sia quello che è sono determinanti i significati che le conferiamo attraverso il nostro lavoro interpretativo. In un senso Danto può concludere che le proprietà estetiche sono relazionali: dipendono, cioè, dalla relazione tra l'oggetto fisico e il soggetto che fruisce l'opera. In fondo ci dice una cosa molto precisa: non è sufficiente guardare un'opera per capirla meglio. Le proprietà estetiche che sono quelle misteriose proprietà con cui entrano in relazione i nostri sensi ci rimandano, in fondo, alla fisicità del soggetto e non ci dicono nulla in merito ai molti significati veicolati dall'opera. In più – aggiungiamo noi, parafrasando Danto – non saremo mai in grado di capire molto dell'arte contemporanea fino a che ci serviamo soltanto dei nostri occhi.

Nel capitolo precedente ho citato lo slogan comune in filosofia della scienza secondo cui non c'è osservazione senza interpretazione e i termini osservativi sono carichi di teoria, al punto che perseguire una descrizione neutra, a vantaggio di una scienza idealmente priva di pregiudizi, significa esattamente precludersi la possibilità di fare ricerca scientifica quale che sia. La mia analisi delle opere di J e K – per non parlare di quella di Bruegel il Vecchio – suggerisce che qualcosa di simile valga anche in arte. Andare in cerca di una descrizione neutrale significa guardare l'opera come una cosa e dunque non come un'opera d'arte: l'interpretazione appartiene analiticamente al concetto di opera d'arte⁴⁰.

Per capire meglio ciò che ha in mente Danto potremmo esprimerci in questo modo: voler guardare un quadro come se volessimo guardare una semplice cosa – o anche voler guardare una *Scatola Brillo* allo stesso modo di come guarderemmo la sua controparte al supermercato – sarebbe un po' come aprire un libro e pretendere di capire il senso dell'opera, del romanzo o della novella, semplicemente osservando i caratteri stampati o il modo in cui sono organizzati sulla pagina, senza cercare di comprendere il significato. Un po' come quando un bambino, che ancora non sa leggere, scorre le pagine di un libro. Magari osserva benissimo l'oggetto libro, in tutti i suoi dettagli, ma con questo non si può proprio dire che abbia compreso qualcosa riguardo al suo contenuto: per accedere ai significati bisogna che quei segni sulla carta siano interpretati rispettando un codice, ignorando il codice si ignoreranno del tutto ovviamente anche i significati.

L'interpretazione, nella versione di Danto, aggiunge allora un elemento decisivo all'opera, che non sarebbe l'opera che è al di fuori delle interpretazioni di chi la osserva: «An object *o* is then an artwork only under an

40 Danto 1981: tr. it. 150-151.

interpretation I , where I is a sort of function that transfigures o into a work: $I(o) = W$. Then even if o is a perceptual constant, variations in I constitute different works. Now o may be looked at, but the work has to be achieved, even if the achievement is immediate and without any conscious effort on the observer's part»⁴¹. In sintesi, non c'è arte senza interpretazione⁴²; è per questa ragione che una scatola Brillo qualunque può diventare una *Scatola Brillo* da esporre nei musei, la differenza è tutta nella *teoria* che sta a monte della *Scatola Brillo* di Warhol.

Metodologicamente Danto lavora per esclusione e i suoi esempi sugli indiscernibili adempiono assai bene a questa funzione. In primo luogo (1) J pretende un posto per la sua opera all'interno della collezione di Danto, il che è possibile perché – banalmente – se non esistono criteri in base ai quali definire la classe delle opere *allora* tutto è permesso. Poi (2) J deve vedersela con K in una sorta di agòne artistico, da cui emerge che la percezione ha sì a che fare con l'estetica, ma non riguarda la sfera dell'artistico. In una parola: dopo che J e K si sono sfidati scopriamo che arte e percezione non rimandano l'una all'altra. Indi (3) – e sarà la conclusione che, del tutto logicamente, Danto trarrà nei lavori posteriori a *La trasfigurazione* – quando parliamo di arte e di estetica ci riferiamo, in realtà, a due cose diverse. Si tratta di una posizione che esprime un attacco in piena regola alle radici di quello che, da Baumgarten in avanti, è stato ritenuto un punto teorico importante della storia della estetica e cioè che, con diverse declinazioni e diversi significati l'estetica è: «*Aesthetica (teoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae*»⁴³. Vedremo meglio più oltre il senso di questa mossa, per ora ci basti registrare il fatto che se decidiamo di comportarci come Danto non potremo evitare

41 Danto 1981: tr. it. 125..

42 Cfr. su questo punto la critica di Margolis (1980: 22) in cui sostiene come Danto avrebbe confuso il piano psicologico con quello ermeneutico. L'è utilizzato per assimilare l'artefatto all'oggetto ordinario in un contesto culturale serve – nella versione di Margolis – per facilitare il nostro discorso riguardo ai particolari culturali. E cioè: (i) artefatti, persone, parole, frasi e similari esistono e sono reali; (ii) sono così come sono all'interno di un determinato contesto culturale; (iii) sono riconosciuti come tali da persone adeguatamente informate su quel contesto culturale. Ciò detto, le opere d'arte sono oggetti reali (anzi realissimi), semplicemente non sono *identiche* all'oggetto fisico in cui sono contenute. Parlando di uno dei suoi protagonisti, l'ignorante Testadura, Danto sottolinea la sua incapacità a vedere un dipinto come un dipinto; e questo accadrebbe proprio perché Testadura ha difficoltà nel maneggiare l'è della predicazione artistica. Il punto di Margolis, però, è che nel muovere questo rimprovero a Testadura Danto confonderebbe appunto (ii) e (iii).

43 Baumgarten 1750-1758: I, § 1.

di trarre conseguenze importanti in ambito ontologico e, segnatamente, in merito all'ontologia degli artefatti artistici.

Dunque, stando a Danto, può ben essere che dal punto di vista percettivo due oggetti siano in tutto e per tutto identici, ciò non toglie che artisticamente le differenze possano essere rilevanti. Ecco allora la mossa teorica: la proprietà x che trasforma un oggetto ordinario in un'opera d'arte non va cercata nella sfera dell'ontologia, ma in quella dello spirito. In pratica Danto redige una ontologia dell'opera d'arte – è lui stesso a proporre questa lettura⁴⁴ de *La trasfigurazione* – per sostenere che la specificità dell'opera non è affare di ontologia né di percezione. Beninteso, Danto non è Berkeley; la consistenza ontologica degli artefatti non è nemmeno sfiorata, semplicemente ci suggerisce di spostarci su di un altro piano che a suo modo di vedere è anche più raffinato culturalmente. Dunque, volendo riassumere l'argomento possiamo dire così: l'artisticità di un artefatto non dipende dall'autore, né dalla percezione dei soggetti e nemmeno dalle proprietà istanziate dall'opera. La percezione è una sorta di prerequisito indispensabile e non tematizzabile; di per sé, però, è del tutto insufficiente per fondare la comprensione di un'opera. Considerazioni analoghe valgono per il contenuto: se anche fossi in grado di riprodurre il contenuto de *La lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt ben difficilmente la semplice riproduzione di quel contenuto ci garantirebbe del fatto che ciò che ho prodotto è un oggetto d'arte. Il contenuto – che nel caso delle opere d'arte è sempre un contenuto espresso fisicamente in un qualche tipo di oggetto materiale – è dunque una condizione necessaria, ma non ancora sufficiente per definire la classe delle opere, mentre il fatto che un'opera debba comunque sempre essere percepita non è, per Danto, una condizione sufficiente⁴⁵.

La classe delle opere d'arte, dunque, è assai vasta ma – e a questa altezza diventa assolutamente esplicito il movimento hegeliano di Danto – non è infinita. Durante gli anni Sessanta del secolo scorso, il periodo in cui Danto comincia a lavorare attorno a questi temi la comunità scientifica era orientata a ritenere che le teorie di matrice essenzialista fossero, al fondo, insostenibili. Queste teorie, infatti, erano esposte più di altre ai contro esempi forniti dalla continua variazione della classe degli oggetti di riferimento. La storia dell'arte è piena di esempi che lo stanno a dimostrare: le teorie che identificavano l'essenza dell'arte con l'imitazione sono state smentite dalla pittura postimpressionista mentre, più di recente, le teorie che identi-

44 Danto 2003: ix-xx.

45 Danto 1981: 62.

ficavano l'essenza dell'arte nell'espressione di emozioni sono state invalidate dal modernismo che, programmaticamente, ha prodotto un'arte in cui non c'è alcuna traccia di emozioni.

Morris Weitz⁴⁶ ha organizzato questa serie di intuizioni in un argomento compiuto, sostenendo che fino a quando in arte vi saranno innovazione, cambiamento e creatività il concetto di arte rimarrà un concetto aperto. E visto che l'arte è innovativa, nei modi che abbiamo appunto segnalato, non potremo mai definirla in un senso che non sia provvisorio. Dunque, nessuna teoria essenzialista che non sia consapevolmente provvisoria è di fatto possibile. In questi termini, però, abbiamo a che fare con una posizione problematica. Sarebbe come se tentassimo di definire le proprietà essenziali dell'arte in un tempo t_1 ben sapendo che giunti a t_2 potremmo trovarci a fronteggiare dei controesempi imprevedibili dovuti a variazioni, magari anche sostanziali, della categoria che esaminiamo⁴⁷.

Con movimento hegeliano, dicevo, Danto⁴⁸ ha tentato di inglobare le obiezioni di Weitz alle teorie essenzialiste, rendendole inoffensive. Per ottenere questo risultato adopera la sua filosofia della storia considerandola una sorta di preambolo alla teoria generale⁴⁹. È interessante osservare che cosa succede. Rifacendosi alla notissima conclusione hegeliana, Danto sostiene che l'arte è morta, ma lo fa a modo suo in maniera del tutto particolare⁵⁰.

46 Weitz 1956: 27-35.

47 Si tratta dell'opinione corrente verso la metà degli anni Sessanta del secolo scorso in merito alla possibilità di elaborare una definizione dell'arte. L'idea diffusa, che trovava supporto in una nota tesi wittgensteiniana, era che non ci potesse essere nessuna definizione in quanto nessuna singola proprietà o serie di proprietà veniva esibita dalla classe delle opere d'arte, come ben dimostrano gli sforzi di tutti coloro i quali hanno cercato di individuarle (Danto 1998: 128). Più che utilizzare una definizione elaborata su criteri seri si pensava che per stabilire cosa fosse un oggetto d'arte e cosa non lo fosse sarebbe stato utile servirsi del concetto di somiglianza di famiglia. Anche se non sappiamo bene quali sono le caratteristiche che definiscono l'estetico in senso stretto, in genere sappiamo per consuetudine cosa è arte e cosa non lo è, e lo sappiamo perché le opere d'arte sono legate da una sorta di somiglianza di famiglia. Tuttavia dopo gli interventi di Duchamp, Warhol e gli altri postmodernisti, questa somiglianza di famiglia è diventata cosa ben problematica. Per queste ragioni – nota Danto – la frattura storica che si è venuta a creare dopo il postmodernismo è una frattura particolare, davvero epocale.

48 Sul fatto che Danto riconosca la sua posizione come un approccio essenzialista non ci sono dubbi visto che lo dichiara a chiare lettere lui stesso (Danto 1998: 128).

49 Per un esame della filosofia della storia di Danto si rimanda a: Danto 1986 (soprattutto 1986a, 1986b) 1987, 1990, 1992.

50 Danto 1986a: tr. it. 106-108.

L'abilità rappresentativa che, eccezion fatta per l'arte contemporanea, costituisce uno dei fondamenti della *poiesis* in pittura e nelle altre arti visive, da un lato è fortemente legata alla nostra percezione del mondo, dall'altro però – sostiene il filosofo americano – se ne differenzia in maniera profonda. Il nostro sistema percettivo ha subito delle lente evoluzioni e la sua storia, ammesso che si possa ricostruire una storia, si sviluppa su tempi lunghissimi, mentre le nostre abilità rappresentative hanno conosciuto evoluzioni piuttosto rapide; dunque, se volessimo ricostruirne la storia, sarebbe fatta di progressi ed evoluzioni importanti. In altre parole possiamo legittimamente pensare che le arti abbiano avuto – e continuo ad avere – uno sviluppo progressivo allo stesso modo delle scienze. Ovviamente questo sviluppo non è frutto di semplici convenzioni culturali. La storia dell'arte è piuttosto il racconto di uno sviluppo che sta nelle cose proprio perché non è materia di convenzione il modo in cui noi, o gli orientali, percepiamo e strutturiamo lo spazio, percepiamo ecologicamente il mondo e così via. E così Danto propone come chiave di lettura per l'interpretazione di questa storia, l'idea che l'arte sia progressiva e che questo progresso si misuri attraverso l'evoluzione delle tecniche della rappresentazione.

Si conoscevano in linea di principio i momenti principali e dunque si sapeva anche quale progresso ci sarebbe stato, ammesso che ci dovesse essere un progresso. I visionari potevano dire cose del tipo «un giorno le immagini si muoveranno», senza sapere come questo si sarebbe realizzato, proprio come non molto tempo fa potevano dire «un giorno l'uomo camminerà sulla luna», anche in questo caso senza sapere assolutamente in che modo questo sarebbe stato messo in pratica. Ma allora – ed è questa la ragione principale per la quale ho esaminato nel dettaglio questa teoria – sarebbe possibile parlare di fine dell'arte, per lo meno come disciplina progressiva. Se per ogni campo di visione R si potesse creare tecnicamente un suo equivalente, allora l'arte giungerebbe alla propria fine, così come succederebbe alla scienza se – come nel XIX secolo si pensava che potesse effettivamente accadere – conoscessimo ogni cosa⁵¹.

Ora, se supponiamo che l'obiettivo delle rappresentazioni artistiche sia stato quello di produrre degli equivalenti delle esperienze percettive e che questo obiettivo nel corso del Novecento sia passato dalla pittura e dalla scultura al cinema, possiamo anche concludere – cosa che infatti Danto fa – che pittura e scultura hanno abbandonato quei primi obiettivi. Ciò detto all'arte non rimane che risolversi nella filosofia. È la mossa hegeliana di Danto: all'arte non resta che risolversi in qualche cosa d'altro e precisa-

51 Danto 1986a: tr. it. 121.

mente nella filosofia, visto e considerato che, almeno a partire dal fauvismo, per comprendere gli oggetti d'arte abbiamo bisogno di prospettive teoriche sempre più robuste e complesse.

Dunque a questa altezza Danto dice soprattutto due cose: che la storia dell'arte è terminata, ma che non per questo, terminerà la produzione artistica (e infatti teorizza un tipo di produzione poststorica). Piuttosto la storia dell'arte termina perché il problema che la faceva essere (esprimere dei dati percettivi in termini rappresentativi) smette appunto di essere un problema. L'ottica di Danto, lo si vede, è perfettamente wittgensteiniana. La fine della storia dell'arte comporta una serie di conseguenze importanti sia a livello di filosofia dell'arte, sia nell'ambito della teoria delle arti.

Vediamo ora che cosa significa la mossa di Danto per l'economia di una teoria essenzialista. Prima di tutto, Danto si tutela dalla possibilità che la storia possa fornire dei controesempi che inficino la sua teoria e, soprattutto, si svincola dal paradosso di elaborare una teoria essenzialista che si fondi su di un concetto "aperto" di arte. Date queste condizioni – se le premesse poste sul piano della filosofia della storia sono vere – una teoria essenzialista diventa davvero possibile.

2.7. *Qualche problema*

Le sintesi a volte aiutano, perciò vediamo di utilizzare quella di Noël Carroll per fare il punto sulla posizione di Danto, così come l'abbiamo ricostruita sin qui.

Stated formulaically, the theory of art that Danto propounds in the *Transfiguration* maintains that something *X* is a work of art if and only if (a) *X* has a subject (i.e., *X* is about something) (b) about which *X* projects some attitude or point-of-view (this may also be described as a matter of *X* having a style) (c) by means of rhetorical ellipsis (generally metaphorical ellipsis), (d) which ellipsis, in turn, engages audience participation in filling-in what is missing (an operation which can also be called interpretation) (e) where the works in question and the interpretation thereof require an art-historical context (which context is generally specified as a background of historically situated theory)⁵².

All'analisi di Carroll va ancora aggiunto un punto: l'elemento essenziale su cui è costruita gran parte della speculazione di dantiana è, come abbiamo mostrato sin qui, l'argomento degli indiscernibili. Danto ha dato corpo a

una assunzione – quella dell'identità tra semplici cose e oggetti d'arte – che avrebbe anche potuto limitarsi a scardinare l'arte dal di dentro; in breve ha attribuito un contenuto concettuale a un'azione e da qui ha cominciato effettivamente a costruire la sua teoria. Nel complesso, dunque, è convinto che i problemi filosofici non sono risolvibili attraverso osservazioni empiriche e che, a ben guardare, molte domande che hanno attraversato la storia della filosofia sono ridescrivibili considerando la questione degli indiscernibili come una sorta di domanda guida. Ma facciamo un passo alla volta.

Ogni buona teoria ha dei buoni obiettivi polemici e quella di Danto, che in questo senso non fa eccezione, ne ha almeno due. In primo luogo il convenzionalismo secondo cui nulla è arte o, all'inverso, tutto lo è⁵³ a seconda di quanto prescrive un clima, un contesto, culturale o, anche, di quanto è imposto dalle scelte del mercato. Danto non è un convenzionalista e lo ribadisce spesso; così come ribadisce spesso che la sua ontologia è quella di un filosofo moderatamente realista. Questo punto va tenuto presente le volte in cui noi, che leggiamo la sua filosofia da un orizzonte culturale che non è quello analitico, abbiamo la tentazione di ricondurre la posizione dantiana a una sorta di convenzionalismo forte. Come giustamente sottolinea anche Carroll⁵⁴, Danto è un essenzialista; solo è un essenzialista un po' particolare che non ha paura di ricorrere all'interpretazione là dove il suo sistema lo richiede. Si può essere essenzialisti e far ricorso all'interpretazione, semplicemente perché si fa riferimento a una metafisica, con un orientamento realista e, in più, come nel caso di Danto, perché si dispone di una filosofia della storia.

Il convenzionalismo non è una buona teoria prima di tutto perché accettarlo vorrebbe dire trascurare un'evidenza, e cioè il fatto che le arti, ivi comprese quelle visive, esprimono una esigenza universale e transculturale che accomuna popoli, culture e storie. In questo senso, il convenzionalismo ci spiegherebbe poco e trascurerebbe del tutto il fatto che la pratica artistica ha origini antiche, quasi quanto gli uomini. Danto, per parte sua, queste cose le sa perfettamente e per questo la sua teoria è alla ricerca di una definizione universale e necessaria.

Il secondo grande obiettivo polemico, il più sottile ma anche il più tenace, è il riduzionismo. Danto è intimamente antiriduzionista: la mente non può essere ridotta al cervello, così come l'opera d'arte non può essere ridotta alla sua espressione fisica. E non è un caso che le due polemiche procedano di pari passo. Così come la mente non può essere ridotta al cer-

53 Per una critica puntuale alla tesi convenzionalista cfr. Ferraris 2007: 43 e ss.

54 Carroll 1993: 89.

vello – quando la filosofia segue questa direzione perde completamente di vista la persona, la sua complessità, le sue difficoltà – analogamente l'opera non può essere ridotta all'oggetto fisico. Questa scelta, lo ribadiamo, viene comunque svolta in seno a una prospettiva essenzialista. Le ragioni della critica al riduzionismo fanno sì che Danto sia ancora più radicale di Sibley⁵⁵: sostenere che le proprietà estetiche presuppongono le proprietà fisiche, ma sono altra cosa rispetto a queste è ancora troppo poco. Non solo le proprietà estetiche sono cosa diversa visto che non si riducono alle proprietà fisiche degli oggetti, ma soprattutto Danto sottolinea come, in via di principio, possiamo perdere anche tutto il tempo di questo mondo a studiare la composizione fisico-chimica di un'opera, oppure il materiale di cui è fatta tuttavia, così facendo, non arriveremo mai ai significati espressi da quell'opera.

Per comprendere l'essenza di un'opera d'arte bisogna guardare altrove, vale a dire nel regno dello spirito. Ciò detto si capisce anche bene perché Danto non si ponga il problema di elaborare direttamente una qualche teoria della percezione: in linea generale la teoria della mente modulare di Fodor gli è più che sufficiente. Questa osservazione è certamente vera per *La trasfigurazione del banale*; tuttavia, nella produzione successiva⁵⁶, tende a riconsiderare la questione e, in qualche modo, a sfumarla. Fondamentalmente non cambia idea – nel senso che data la centralità dell'argomento degli indiscernibili il tema della percezione continua a rimanere marginale – tuttavia, in *La fine dell'arte* (1986), di fatto riconsidera l'importanza della percezione almeno in un'ottica storica⁵⁷. Mettere in chiaro che la storia dell'arte ha avuto un obiettivo principale e che quest'obiettivo è consistito nell'elaborare una serie di possibilità tecniche che consentono la rappresentazione di ciò che percepiamo è il punto fondamentale per capire le ragioni che sono alla base della fine della storia dell'arte. Semplicemente, le arti visive tradizionali (pittura e scultura su tutte) hanno esaurito il loro compito sostituite dal cinema. A partire dai Fauves l'arte ha smesso di occuparsi di come può riprodurre o rappresentare la realtà – visto che il cinema e la fotografia assolvono al meglio qualsiasi compito imitativo – e piuttosto si occupa di riflettere sul proprio statuto disciplinare per chiarire cosa è arte e cosa non lo è.

Danto riprende il punto in una replica a Margolis, sottolineando come la differenza più importante che passa tra le scienze dure e le scienze dello

55 Sibley 1965: 135-159.

56 Cfr. soprattutto Danto 1986a.

57 Danto 1986a: tr. it. 109-136.

spirito è proprio nel fatto (e nella fortuna) che non ci è consentito risolvere le seconde in un semplice calcolo quantitativo⁵⁸. Prendiamo il caso di composti di atomi di carbonio che presentano la stessa formula, C_6H_6 , ma che differiscono quanto a proprietà chimiche. Durante la seconda metà dell'Ottocento uno dei problemi più pressanti per la chimica era quello di capire come poteva accadere che sostanze con formule chimiche indiscernibili potessero poi reagire in modo così disparato. La risposta fu trovata nel 1856 da Friedrich August Kekulé che introdusse l'idea dei composti isomerici: sostanze caratterizzate da uguale formula bruta, ma con proprietà fisiche diverse e, spesso, anche con un diverso comportamento chimico. Indiscernibili a livello atomico, gli isomeri differiscono dunque a livello molecolare.

Ora supponiamo di utilizzare questo modello che, come abbiamo visto, funziona benissimo in chimica, per spiegare le differenze tra i quadrati rossi della collezione dantiana. Una indagine molecolare sulla fisicità delle opere potrebbe aggiungere qualcosa a quanto già sappiamo di quei quadrati e al nostro modo di interpretarli? Probabilmente molto poco; tutt'al più potrebbe aiutarci se dobbiamo risolvere problemi di datazione, ma, per esempio, può poco d'innanzi a un problema di attribuzione: «Put more metaphysically, the molecules are part of the object without necessarily being part of the work. For example, the corners would be part of every one of the red objects enumerated in my example, but not part of each work. And so with the edges and possibly the surfaces. [...] The question then is how we effect a difference which is not a perceptual difference among cultural objects postulated to be perceptually indiscernible»⁵⁹.

Seguiamo Danto in un altro dei suoi esempi. Prendiamo ancora il caso⁶⁰ di due tribù africane – la tribù “A” e la tribù “B”, conosciute rispettivamente come *Pot people* (Tribù dei vasi) e *Basket Folk* (Tribù delle ceste) – note appunto per i loro vasi e le loro ceste. A un osservatore esterno i vasi e le ceste delle due tribù sembrano del tutto indistinguibili. Tuttavia, per la Tribù dei vasi quei recipienti sono opere d'arte – mentre non lo sono per la Tribù delle ceste – invece per la Tribù delle ceste vale esattamente il contrario.

La tribù B (*Basket Folk*) considera le sue ceste come una sorta di principio cosmico e universale che, come ogni principio, possiede dei poteri particolari, per esempio governare la vita e la morte. Per questo i costruttori di ceste, all'interno di questa tribù, godono di un rispetto straordinario. Come è ovvio che sia, sono considerati alla stregua di uomini superiori

58 Danto 1999: 321.

59 Ivi: 323.

60 Danto 1992: 95 e ss.

che svolgono mansioni sacre. Non solo: la loro antropologia, così come la cosmologia che si sono immaginati è elaborata sulla base di alcuni principi particolari. Gli esseri umani – un po' come le loro ceste – sarebbero tessiture di erba e di vento che con la morte si disfano, ma solo per poco tempo.

Per l'altra tribù le cose vanno del tutto diversamente, anzi, vanno proprio al contrario. Coloro che lavorano alla costruzione delle ceste sono artigiani comuni: le ceste sono componenti necessari dell'arredamento, tutte le famiglie ne utilizzano diverse. In questa tribù esse hanno un utilizzo domestico e legato alle funzioni che svolgono. I vasi, d'altro canto, sono investiti di un significato importante dal momento che contengono le eccedenze che l'agricoltura ha prodotto nella stagione del raccolto. Gli uomini più saggi sostengono che Dio è un costruttore di vasi che ha creato il mondo a partire da una specie di argilla primordiale e i vasai, capaci artisti, sarebbero autori ispirati che nella loro arte riproducono quel processo di creazione primitivo. In sostanza – continua Danto – a quelle popolazioni difficilmente accade di guardare i vasi senza vedere nelle loro creazioni l'origine della storia del mondo.

Gli antropologi che studiano con interesse le due tribù non mancano di notare che entrambe, per quanto evolute culturalmente e scientificamente, esprimono un'arte decisamente primitiva e meramente simbolica. In modo del tutto assurdo la tribù che venera le ceste ritiene che gli esseri umani siano realmente delle ceste, così come la tribù che venera i vasi ritiene che gli uomini siano vasi. E i missionari hanno un bel cercare di ragionare mostrando loro, pazientemente, come non ci sia nessuna somiglianza tra ceste, vasi e esseri umani, così come del resto non esiste nessuna somiglianza tra ceste e vasi. Gli uomini, secondo loro, sarebbero fatti a somiglianza di Dio, non di qualche oggetto. Eppure, nonostante il fatto che nessun indigeno neppure si sogni di sostenere che esista una somiglianza effettiva tra quegli oggetti e le persone, il loro punto è un altro. La loro convinzione è che, nonostante quanto ci possono dire gli occhi, gli uomini sono *davvero* ceste o vasi: similmente alle ceste o ai vasi sono intrecciati o modellati in modi misteriosi, come se si trattasse di argilla.

Poniamo ora che i direttori di due musei importanti – potrebbe benissimo trattarsi di un museo di Belle Arti e di un museo di Storia Naturale – si interessino delle produzioni delle due tribù. Come è ovvio il museo di Belle Arti comprende una sezione dedicata all'arte primitiva, mentre il museo di Storia Naturale dispone di una sezione di antropologia. È noto che a lungo l'arte primitiva non è stata considerata arte e che, per questa ragione, non veniva esposta nei musei. Però, a seguito di importanti cambiamenti teorici, che hanno permesso di comprenderne la portata e l'effettivo valore

artistico, molti artefatti, giustamente, sono stati trasferiti dai locali dei musei di storia naturale a quelli dei musei o delle collezioni d'arte. È il caso di sottolineare un punto importante: i direttori dei musei di Storia Naturale, in genere, non sono contenti di cedere pezzi delle loro collezioni in cambio degli oggetti d'arte provenienti dalle gallerie dei loro colleghi. Questo accade soprattutto perché la definizione di oggetto d'arte rimane oltremodo ambigua e oscillante, cosicché non è sempre facile decidere cosa valga la pena di inserire in una collezione.

Le ceste e i vasi delle due tribù di Danto, tuttavia, non pongono questi problemi. Le ceste della prima tribù e i vasi della seconda vengono inserite nelle collezioni del museo di Belle Arti; mentre i vasi della prima tribù e le ceste della seconda vengono introdotti nella sezione di antropologia del museo di Scienze Naturali, del resto, piuttosto evidentemente non sono dotate di nessun valore artistico mentre, di contro, possiedono un importante interesse etnografico visto che ci dicono molto sulla vita di quelle popolazioni.

Supponiamo adesso che i due musei organizzino un diorama, particolarmente adatto per le visite scolastiche, con scene della vita quotidiana delle due tribù. Piuttosto prevedibilmente, una cesta e un vaso occuperanno un posto particolare all'interno del diorama di ciascuna tribù. La cesta rivestirà una posizione privilegiata nel diorama della Tribù delle ceste, mentre il vaso occuperà una posizione particolare all'interno del diorama della Tribù dei vasi. Mettiamo ora che durante una visita guidata un allievo più curioso degli altri domandi alla guida perché *quel* vaso e *quella* cesta sono messi in quelle posizioni speciali, che cosa li rende differenti da un normale vaso e da una normale cesta. La guida spiega che certamente una differenza esiste, ma all'incalzare delle domande del bambino risponde che solo un *esperto*, alla fine, è in grado di spiegare per bene la differenza tra la versione ordinaria di quegli oggetti e la loro controparte artistica. Anzi, per dirla tutta, è proprio necessario che sia un esperto a occuparsi della questione data la differenza di ordine economico che passa tra un oggetto ordinario e il corrispondente indiscernibile valutato in termini di prodotto artistico. Esiste davvero un abisso tra il vaso della mia cucina e la sua controparte artistica.

Dunque supponiamo – come è normale che accada – che gli esperti a cui fa riferimento la guida, per formulare i loro giudizi, si appoggino alle evidenze scientifiche. In effetti l'analisi chimica in questo caso può dir loro qualcosa. Ad esempio dice che le ceste delle due tribù sono sì fatte entrambe d'erba, ma di varietà diverse. E lo stesso vale per i vasi: a una prima occhiata sembrano ambedue d'argilla, ma se li guardiamo meglio, anzi, se li studiamo con il supporto di un microscopio o dell'analisi scientifica, ci accorgiamo che si tratta di argille diverse.

Questo tipo di osservazioni possono servire a risolvere il problema del nostro studente curioso? C'è da scommettere di no: è difficile credere che tutta la differenza che intercorre tra un oggetto d'uso e un *ready-made* sia solo nel materiale di cui sono fatti i due oggetti. Al limite questo criterio potrebbe valere se dovessimo distinguere due oggetti ordinari o anche un oggetto autentico e una copia (per esempio, la prima edizione dei *Promessi Sposi* e una riproduzione successiva), ma non ci è di nessuna utilità per distinguere un artefatto ordinario dallo stesso oggetto che invece viene considerato un capolavoro. Insomma la scienza non ci viene gran che in aiuto nella spiegazione del mistero delle scatole *Brillo*.

E la percezione? Forse nemmeno lei, se è vero che in taluni casi l'analisi scientifica, di fatto, procede nella direzione del potenziamento esponenziale delle nostre dotazioni sensoriali, si pensi – per fare l'esempio più ovvio – all'utilizzo dei microscopi o dei telescopi. Un microscopio è a tutti gli effetti uno strumento che potenzia enormemente le possibilità dei nostri occhi. Il che però, ancora una volta, non ci risolve molti problemi né sul versante della definizione di un'opera d'arte né su quello della sua identificazione.

Dunque, quando parla di percezione Danto in generale utilizza due argomenti che si applicano a due piani distinti. Il primo, quello utilizzato largamente ne *La trasfigurazione*, gli serve per arginare le pretese del riduzionismo: non possiamo servirci della percezione per distinguere ciò che è arte da ciò che non lo è prima di tutto perché l'artisticità, vale a dire quel *quid* che caratterizza un oggetto d'arte in quanto tale, non è riducibile a qualcosa che fisicamente si trova negli oggetti. Il che è come dire che le proprietà estetiche esibite dalle opere d'arte non coincidono con le *proprietà fisiche* di quegli oggetti; e che, comunque, l'artisticità di un'opera non dipende dalle proprietà estetiche di quell'opera.

Il secondo è invece un argomento di filosofia della storia che Danto utilizza a supporto della sua tesi sulla fine dell'arte. L'arte sarebbe nata rispondendo a una funzione mimetico-rappresentativa nei confronti della realtà. Doveva cioè rappresentare i modi in cui percepiamo il mondo esterno. Tuttavia, esaurita questa funzione, almeno a partire dal movimento Fauves e, ovviamente, dall'invenzione della fotografia, essa non si occupa più di escogitare dei modi per far accedere alla rappresentazione la nostra percezione del mondo, piuttosto riflette con accresciuta attenzione sul proprio statuto disciplinare. L'operazione, però, non le riesce gran che bene, soprattutto perché le arti visive sono appunto arti e non filosofia; in altre parole sono abituate a maneggiare concetti attraverso la mediazione di materia sensibile.

Credo che sia questo l'aspetto davvero interessante per esaminare alcuni punti deboli della teoria dantiana e, se mi riesce, per suggerire qualche riflessione in vista di una soluzione parzialmente differente.

Veniamo intanto all'esempio degli indiscernibili che, come abbiamo avuto modo di sottolineare, ritorna più e più volte nelle argomentazioni di Danto tanto da esser una sorta di *experimentum crucis* adoperato prima all'interno della filosofia dell'arte e poi in altre parti del suo sistema. Nel 1964 – quando esce *The Artworld* – il problema essenziale è certamente costituito dalla fluidità degli stili e delle correnti che contraddistinguono l'arte contemporanea: mille forme, mille espressioni diverse e tutte, sempre, assolutamente non canoniche. In taluni casi si tratta di espressioni talmente poco tradizionali da mettere in discussione una delle più sicure acquisizioni del senso comune: l'enorme differenza – di ordine ontologico e valoriale – che è alla base della separazione tra oggetti ordinari e oggetti d'arte. Parte dell'arte contemporanea, per esempio l'arte concettuale ma non solo, cancella con un gesto disinvolto questa differenza; lo fa consapevolmente e nella spigliatezza di questa operazione lascia al filosofo il compito di confrontarsi con il problema teorico. Danto compie appunto questa operazione con caparbietà e, da buon metafisico, ricapitola le linee del suo percorso attraversando concettualmente la storia dell'arte, e servendosi di una particolare filosofia della storia.

A voler azzardare una classificazione direi che abbiamo a che fare con il sistema di un metafisico descrittivo⁶¹ che osserva il mondo dell'arte e lo descrive senza tentare di imporgli delle regole. La lente di ingrandimento che pone sugli oggetti indiscernibili, che siano scatole Brillo, scolabottiglie, quadrati rossi o altro, mette al centro della scena *una* manifestazione dell'arte (l'arte concettuale appunto) e obbliga la teoria a confrontarsi con questo fenomeno.

Assumendo che le scatole Brillo – e i *ready-made* in genere – *siano* i prodotti dell'arte contemporanea, quale posto riserviamo loro nell'ambito

61 «Nella scienza, almeno idealmente, non diamo la colpa al mondo se le nostre teorie non funzionano, ma cambiamo le teorie fino a che non funzionano. Così è stato nel caso della pittura post-impressionista. Diventò sempre più chiaro che serviva con urgenza una nuova teoria: gli artisti non mancavano di fornire equivalenze percettive e tuttavia essi erano alla ricerca di qualcosa che non doveva, soprattutto o assolutamente, essere capito in quei termini» (Danto, 1986a: 101). Condivido in linea generale le osservazioni di Lars-Olof Åhlberg (1993: 13 e ss.) là dove sostiene che il concetto di arte possa essere assunto e utilizzato in maniera puramente descrittiva. In questi casi è compito della filosofia analizzare e descrivere questo specifico uso del termine.

della storia dell'arte? *Chi* decide in merito alla loro presunta artisticità? *Quale teoria* ci dobbiamo inventare per darne conto?

Ora, poniamo di sospendere il punto di partenza di Danto pur continuando a usufruire del suo lavoro di metafisico descrittivo. Proviamo cioè a non dare per assodato che le scatole Brillo appartengano di diritto al mondo dell'arte – mentre i quadrati rossi ci vanno benissimo, ma vedremo più oltre le ragioni di questo distinguo. Supponiamo cioè che, nel campo delle arti visive, *non tutti gli indiscernibili si equivalgano* o, anche, che l'oggetto a cui applichiamo questo argomento (o questo metodo) non sia indifferente in generale e non lo sia, in particolare, quando ci occupiamo di arte.

Da metafisico descrittivo, dunque, ci dice che le scatole Brillo sono entrate nei musei, ci spiega in che modo questo è stato possibile e, soprattutto, ci dice che gli oggetti che continueranno a far parte dei musei e delle collezioni di tutto il mondo (oggetti d'arte poststorici, secondo la sua definizione) avranno ben poco a che fare con l'arte nella sua dimensione più tradizionale. Non sono tuttavia sicura che questa analisi convincerebbe Testadura, il protagonista sempliciotto e poco colto di *The Artworld*⁶² che scambia due opere, i letti realizzati da Robert Rauschenberg e da Claes Oldenburg, per letti qualunque.

– Il mondo dell'arte è diventato tutto questo, direbbe Danto a Testadura, fattene una ragione e impiega il tuo tempo per descrivere quello che vedi nei musei e quelle che sono le espressioni socioculturali di una società, piuttosto che per decidere tu cosa è arte e cosa non lo è.

Testadura potrebbe sempre replicargli qualcosa del genere:

– Davvero io non mi sogno di voler decidere un bel niente, però vorrei che qualcuno decidesse e lo facesse utilizzando criteri trasparenti e definiti che, al momento, non mi pare appartengano al mondo dell'arte che vedi tu. E poi è abbastanza curioso il fatto che tu, che vorresti applicare alla filosofia il modello epistemologico delle scienze, abbia dell'arte una visione tanto bizzarra; come di un qualcosa totalmente sganciato da qualsiasi norma o canone. Non ti sembra strano tutto questo?

Lasciamo Danto e Testadura ai loro screzi filosofici, rimane il fatto che si potrebbe chiedere ragione dei criteri secondo i quali questo fantomatico «mondo dell'arte» agisce e sceglie. In sintesi e anticipando le argomentazioni che cercherò di sostenere, ritengo che le scatole Brillo e i *ready-made* in genere, non siano opere d'arte (o, almeno, che dovremmo spendere qualche cautela in più prima di considerarle opere d'arte) e che gli artisti, con operazioni di questo tipo, si sono spinti al di là delle competenze di

62 Danto 1964: 575 e ss.

cui sono depositari da millenni, ottenendo come risultato la dissoluzione dell'arte in quanto tale.

Mettiamo dunque da parte per un momento l'arte concettuale e domandiamoci, pur nell'assoluta varietà di prodotti e manifestazioni, se esiste un legame tra le varie forme d'arte visiva nonostante la diversità degli stili. In altre parole: possiamo sostenere che esiste qualcosa che accomuna le pitture rupestri, l'arte e la scultura ellenica, Giotto, le raffigurazioni medievali, la pittura senese cinquecentesca, Leonardo, l'astrattismo, Picasso, i Fauves, la pittura metafisica di De Chirico? I convenzionalisti risponderebbero: «no, questo qualcosa non esiste» e direbbero che l'arte, come del resto molti altri prodotti della creatività umana, è essenzialmente frutto di accordi stipulati all'interno di una cultura o, in alcuni casi, tra più culture. Epoche e culture diverse hanno stabilito una definizione di arte che si attaglia a certi canoni e a determinati prodotti, hanno organizzato un mercato capace di garantire la circolazione delle opere, a volte hanno ingenerato bisogni, e spesso hanno completato il lavoro immaginandosi teorie che sostenessero tutta questa operazione.

In questo senso la storia dell'arte è la storia dei suoi prodotti, dei suoi mille modi di rappresentare il mondo. Si è perciò organizzata intorno a compiti precisi: risolvere specifici problemi di attribuzione, organizzare la spiegazione di ciò che vediamo guardando un'opera, assicurarsi che non scompaia la memoria di ciò che è stato e, con essa, l'accesso a tante produzioni umane.

Ora, anche se ammettiamo che esiste qualcosa come un "semplice vedere" è certamente vero che il vedere che è richiesto alla comprensione di un'opera d'arte è, nella maggior parte dei casi, un vedere carico di nozioni e di teoria. In realtà anche quando guardo un oggetto comune come il tavolo di casa c'è il sospetto che quello sguardo sia già orientato da un bel po' di conoscenze pregresse: so, per esempio, che se lo guardassi da fisico lo vedrei come spazio vuoto tra particelle, mentre se lo guardassi da falegname lo vedrei come una pianta di noce intagliata e lavorata e se lo guardassi da cuoco lo vedrei come il ripiano su cui posare gli attrezzi che mi servono per lavorare. In arte le cose non vanno diversamente, solo che ci troviamo a dover ragionare su di un piano per certi versi più sofisticato di quello, poniamo, degli oggetti materiali.

In un senso è difficile pensare che una popolazione africana o magari la popolazione di un qualche villaggio di contadini cinesi comprenda l'arte di Giotto allo stesso modo di come la comprenderebbe un occidentale che ha competenze in storia dell'arte. Il che accade non perché gli occidentali abbiano una conformazione fisiologica degli occhi diversa da quella dei cinesi, ma perché la storia della cultura occidentale – e, in quest'ambito, la storia dell'arte come sottoprodotto – è indubbiamente diversa da quella

cinese o dall'africana. Un cinese che non si sia formato in scuole occidentali o che non abbia studiato l'arte di Giotto su uno dei nostri manuali di storia dell'arte, ignorerebbe un bel po' di cose. Guardando semplicemente i dipinti del grande pittore toscano probabilmente non saprebbe mai che il suo maestro è stato Cimabue, né saprebbe quanto fu importante, per la sua formazione, il viaggio a Roma. Saprebbe anche poco o nulla del fatto che tra il 1277 e il 1280 Cimabue iniziò a lavorare alla decorazione del transetto sinistro della chiesa superiore di Assisi, lasciando successivamente ai suoi allievi l'esecuzione degli affreschi. E forse non saprebbe neppure che mentre la decorazione di alcuni episodi è attribuita, non senza una qualche incertezza, a Giotto (*Storie di Isacco*, e la *Deposizione nel Sepolcro*), il registro inferiore, al di sotto delle finestre, è invece certamente opera di Giotto. Il profilo decorativo si compone di un ciclo di 28 affreschi rettangolari della misura di 270 x 230 cm e rappresenta scene della vita di san Francesco. Il nostro osservatore cinese, guardando i dipinti, forse non avrebbe nemmeno modo di sapere chi è stato san Francesco, né saprebbe quale posto ha occupato nell'ambito della storiografia religiosa.

Il nostro turista cinese, però, guardando l'affresco di *San Francesco che dona il mantello al povero*, vedrebbe alcune cose e, molto probabilmente, le capirebbe. Per esempio, noterebbe il gioco di chiaroscuri con cui Giotto si ingegna a dare volume alle cose, vedrebbe la rappresentazione prospettica e il tentativo di organizzare una composizione armonica, ma al tempo stesso priva dei caratteri di staticità⁶³. Non è un caso – credo – che Danto, pur sottolineando come una comprensione astorica dell'arte non possa

63 Per una posizione parzialmente differente si rimanda a Walton 1970: 341-342. Walton sostiene che esistono alcune condizioni che ci consentono di collocare un'opera in una categoria piuttosto che in un'altra. La collocazione di un lavoro dipende in parte (a) dalla tradizione che ci è più familiare: più siamo familiari a uno stile più ci sarà facile riconoscerlo. E in parte (b) dal parere dei critici sui lavori che incontriamo, il modo in cui li hanno categorizzati, i dettagli che hanno notato ecc. «If no one has ever explained to me what is distinctive about Schubert's style (as opposed to one's style of, say, Schumann, Mendelssohn, Beethoven, Brahms, Hugo Wolf), or ever pointed out that there is such a distinctive style, I may never have learned to hear the Schubertian *Gestalt* quality, even if I have heard many of Schubert's works, and so I may not hear his works as Schubertian». Inoltre (c) può anche essere importante il modo con cui si viene introdotti a un particolare lavoro. Se, per esempio, ci viene presentato il lavoro di Cézanne all'interno di una mostra di impressionisti è probabile che saremo indotti a considerarlo un impressionista. Tutto molto giusto, rimane però – almeno mi pare – che alcune qualità formali parlano per loro stesse senza che sia necessario ricorrere a questa serie di sovrastrutture, fermo restando, ma è ovvio, che alcune notazioni culturali consentono una conoscenza più approfondita e più articolata di quel che andiamo osservando.

auspicare il raggiungimento di una conoscenza articolata, abbia scelto di lavorare nell'ambito di una prospettiva essenzialista. Parrebbe una contraddizione o, almeno, spesso lo pare ai filosofi continentali generalmente abituati a coniugare storicità e interpretazione, separandole del tutto dalla ricerca sugli universali. E tuttavia il principio di Danto – con cui mi trovo d'accordo – è che l'arte, pur essendo un fenomeno di natura storica, presenti tratti sovraculturali e, aggiungerei, naturali. Un po' come nel caso dei numeri, oppure dei teoremi, possiamo pensare che la classe delle opere sia un universale che gli uomini a un certo punto hanno scoperto.

È chiaro perciò che la risposta alla domanda «quel cinese si perde qualcosa a guardare *San Francesco che dona il mantello al povero* senza conoscere nulla della storia dell'affresco, della vita di Giotto e della storia dell'arte in cui quell'opera e quella storia sono inserite?» è certamente «sì!» e, tuttavia, l'opera esprime “qualcosa” che quel cinese può comprendere; la stessa cosa che accade a noi, tutte le volte che guardiamo opere d'arte che non appartengono alla cultura occidentale, senza conoscere nulla della cultura e della tradizione di quell'opera. Questo qualcosa – a cercare di voler essere un poco più precisi – ha certamente a che vedere con alcune novità introdotte da Giotto che ha saputo rappresentare il suo modo di vedere il mondo (di esprimere il volume dei corpi, lo spazio e l'organizzazione delle forme e dei colori) in una maniera diversa e assolutamente particolare, modificando sostanzialmente la tradizione.

Dunque l'idea di lavorare a una teoria essenzialista dell'arte mi pare perfettamente coerente. Invece la mossa successiva – vale a dire l'identificazione di questo tratto universale e sovraculturale con l'*aboutness* – mi sembra decisamente meno convincente. Danto ritiene che se vogliamo tracciare le linee di una teoria generale ed essenzialista dell'arte – sia che ci si riferisca alle arti visive, alla letteratura oppure alla musica – la questione non è mai nella difficoltà di enumerare le proprietà estetiche. Queste, infatti, nella storia dell'arte sono state le più diverse. Piuttosto il punto è che tutte le opere comunicano un «contenuto concettuale» che è incorporato all'interno di una particolare forma materiale. Questo, a parere di Danto, è il vero elemento di novità o, per dirla in termini tecnici, queste sono le condizioni necessarie (anche se non sufficienti) che ci dovrebbero permettere di definire la classe delle opere d'arte. In sostanza, se dovessimo immaginarci la fenomenologia di una *Brillo Box* di Warhol e la fenomenologia delle *Brillo Box* stipate negli scaffali dei supermercati americani, dovremmo procedere consci del fatto che le descrizioni fisiche dei due oggetti non possono non essere identiche, mentre le differenze andranno tutte cercate all'interno degli universi simbolici a cui le due scatole si riferiscono.

Come già aveva notato Heidegger⁶⁴, la caratteristica fondamentale che permette agli oggetti d'uso di avere un significato socialmente riconosciuto è l'appartenenza a un universo di relazioni organizzato intorno a semanti- che tutto sommato chiare. Se queste reti di relazioni non fossero esplicite, o non venissero esplicitate almeno saltuariamente, avremmo non poche difficoltà ad assegnare la corretta funzione a ciascuno degli elementi in gio- co. Nessuno, per esempio, avrebbe mai potuto immaginarsi di inventare la macchina per scrivere in epoca Babilonese semplicemente perché, se anche un contadino che abitava le pianure tra il Tigri e l'Eufrate ci avesse pensa- to, gli sarebbero mancate una quantità di cose anche solo per poter imma- ginare di inventarla. Avrebbe avuto necessità di un nastro per l'inchiostro, d'inchiostro, di carta, di viti, di molle e così via. E avrebbe avuto bisogno che gli occorresse una macchina per scrivere; il che, per un Babilonese e per il sistema sociale in cui erano inseriti i Babilonesi, non era una cosa scontata. L'oggetto d'uso comune, nella maggior parte dei casi, è sempli- cemente uno strumento che ha una funzionalità ben precisa che – come tale – esiste all'interno di una particolare catena di rimandi. Eliminato il contesto o, anche, all'interno di un contesto oscuro, tutto si complica di molto. Dunque la Brillo Box che contiene spugnette insaponate risponde a una funzione precisa, quella appunto di contenere spugnette insaponate che devono essere stipate ordinatamente negli scaffali dei supermercati e il consumatore americano ha associato la Brillo di Harvey proprio a questa funzione. La *Brillo Box* di Warhol, di contro, non rimanda tanto a questa funzione – anzi, se ci soffermiamo solo sulla sua funzione di oggetto d'uso capiamo poco di tutta quanta l'operazione – ma a una metastruttura con- cettuale, oltre che culturale, che va decisamente al di là della presenza fisi- ca dell'oggetto «scatola contenente spugnette insaponate». Warhol prende quella scatola e le associa un'idea, una teoria, una serie di intenzioni arti- stiche, un progetto di critica culturale e tanto altro ancora. Per rendere l'idea di tutto questo Danto fa riferimento a una metafora wittgensteinia- na: in un famoso passo, discutendo il rapporto mente/corpo, Wittgenstein sostiene che essere uomini equivale ad avere una mente “incarnata” in un corpo. Una mente incorporata direbbe Danto. In altre parole, la raffigura- zione di un corpo rimanda alla mente che lì è contenuta e osservando quel corpo possiamo anche arrivare a disporre di dettagli importanti su quella mente⁶⁵. Per i Greci fare arte – lo notava già Hegel⁶⁶ – significava proprio

64 Heidegger 1927: tr. it. 20 e ss.

65 Danto 1992: 108.

66 Hegel 1835: tr. it. 630 e ss.

questo: dare forma a un'anima o a un'idea, rendendola visibile ai sensi e incarnandola in un corpo materiale. L'opera dell'artista era perciò fondamentalmente passiva: in un senso, infatti, incarnava la verità che esisteva al di fuori dell'opera, la rendeva visibile e condivisibile donandole una materia e una forma. Era proprio questa passività a garantire la funzione fondamentale dell'arte, che consisteva nel trasmettere la verità. Un oggetto ordinario di solito deve servire alla funzione per la quale è stato pensato, mentre un'opera d'arte non adempie a nessuna funzione specifica, tranne quella di trasmettere un contenuto comunicando un significato. I Greci – ancora loro – ritenevano che questa fosse la differenza fondamentale tra gli oggetti d'uso e le opere d'arte: gli uni adempirebbero a uno scopo preciso, le altre mostrerebbero appunto dei significati. Perciò, così come il corpo rimanda alla mente, l'opera rimanda a un'idea o a una verità che si incarna nella materialità dell'opera. Il tratto essenzialista della teoria dantiana è proprio questo: se cerchiamo di capire perché l'arte è universale (e l'arte per Danto è una categoria universale), allora non dobbiamo rivolgerci a ciò che percepiamo attraverso i sensi, alla materialità dell'opera, ma dobbiamo piuttosto porre attenzione ai significati che l'opera, di volta in volta, porta con sé, all'*aboutness* appunto.

Ecco perché sostengo che Danto è in fondo un metafisico descrittivo: se esiste una cosa come l'arte moderna – e l'arte moderna evidentemente esiste – allora bisogna poterla includere all'interno delle nostre teorie⁶⁷. Ciò che conta davvero, per lui, è che certi dati di fatto costituiscano uno spunto e questi dati di fatto sono le opere che Danto non mette mai in discussione. Facciamo caso a un punto che è cruciale: l'opera può anche non ancorarsi minimamente ai significati che esprime (pensiamo, tra i tanti, ai lavori di David Smith), può cioè darsi il caso in cui manchi del tutto una corrispondenza tra il prodotto artistico e i significati che questo veicola. L'arte contemporanea si caratterizza proprio per questa mancanza di corrispondenza tra la materialità delle opere e gli aspetti concettuali che le sono legati. Il fatto di pensarla diversamente – in altre parole di pensare che debba per forza darsi una qualche forma di corrispondenza tra segno e significato (per esempio tra il grafema e il significato che gli associamo) – altro non è che un tipico preconetto semantico in base al quale ciascun significato ha a che vedere con il suo referente. E invece, secondo Danto, accade spesso che non si dia alcuna somiglianza tra significante e significato.

67 Lüdeking (1988: 67) critica la sostenibilità di una posizione di questo tipo, arrivando alla conclusione che la filosofia analitica dell'arte, nel voler analizzare il concetto di arte in termini puramente descrittivi, si sarebbe data un obiettivo irraggiungibile.

Ciò detto credo appunto che una teoria essenzialista – sul modello di quella che propone Danto – sia possibile, ma penso anche che l'*aboutness* non ne debba essere il fulcro. Sarebbe un po' come voler sostenere che si può elaborare una teoria essenzialista della letteratura e che le proprietà essenziali dei romanzi che compongono la categoria «opere della letteratura italiana» sono esclusivamente il contenuto delle storie che i romanzi raccontano. È vero che in tutti i casi (vale a dire in tutti i libri che appartengono al genere letterario “romanzo”) esiste una storia che viene raccontata oppure c'è qualcosa da raccontare e che questo contenuto – almeno negli esempi migliori – conserva tutti i pregi del mondo, ma il contenuto del contenuto rappresenta una variabile che, per i nostri scopi, è davvero poco interessante.

Esiste una storia raccontata in quasi tutti i libri della nostra letteratura, così come esiste una storia raccontata nella maggior parte dei quadri dell'arte occidentale che spesso hanno avuto per tema soggetti sacri o mitologici. Tutto vero; così come è anche vero che spesso abbiamo letto quei libri o guardato quei quadri proprio in ragione delle storie che raccontano. C'è da scommettere che un elenco del telefono, magari redatto con caratteristiche formali ineccepibili, non potrebbe mai aspirare ad avere lo stesso successo editoriale dei *Promessi Sposi*; e non è nemmeno difficile immaginarsi il perché. Nel bel mezzo di un viaggio in treno, o al mare, sotto l'ombrellone, il lettore non può sfogliare l'elenco degli abbonati chiedendosi che fine farà il protagonista o chi è l'assassino; mentre le sfortunatissime vicende dei due sposi promessi hanno incuriosito generazioni di lettori, proprio come accade oggi con *Beautiful*. Il senso è sempre lo stesso: viene raccontata una storia e molti rimangono con il fiato sospeso aspettando di sapere come andrà a finire, se Elena tornerà da Menelao oppure se Ridge tornerà da Brooke.

Fermiamoci un momento. Arti visive e letteratura (ma potremmo anche dire arti visive e musica) non sono la stessa cosa non perché entrambe non raccontino, o non possano raccontare, storie ma perché lo fanno, quando lo fanno, in modi molto diversi. Una banalità, si dirà, ma una banalità che spesso viene sottostimata. La letteratura ha un approccio intrinsecamente cognitivo, l'arte invece ha a che fare con la percezione in una maniera molto più diretta. Di nuovo si tratta di un dettaglio banale, ma nella sua banalità getta un abisso tra i due mondi. Se osservo le pagine di un libro scritto in un alfabeto che non conosco – poniamo che si tratti del cirillico – l'accesso a quel libro, alle storie che racconta, ai significati che veicola e su su fino ad arrivare alla letteratura a cui si richiama, mi rimarrà completamente impossibile. Potrebbe anche trattarsi delle pagine di *Delitto e castigo* che

conosco quasi a memoria, ma in quella versione – sempre che riesca a riconoscere che si tratta del libro di Dostoevskij – quel libro mi dirà assai poco. Magari potrei mettermi a descrivere le lettere dell’alfabeto, una per una, o la composizione della pagina e notare la qualità della carta, così come potrei osservare tantissime altre cose (se si tratta di un libro antico, di una prima edizione, magari potrei descrivere il suo stato di conservazione), ma non comprenderei comunque nulla del significato di quel testo.

Se invece mi capita di osservare una pittura rupestre, potrò anche ignorare moltissime cose sugli ominidi che l’hanno dipinta, ma formulerò comunque molte ipotesi sul loro modo di guardare il mondo. Leggere un libro non è dunque la stessa cosa che guardare un quadro; il che esclude non soltanto che si possa formulare una teoria generale dell’arte che precinda dal mezzo in cui si dà l’opera, ma anche che sia soltanto questione di contenuto. Questo per ciò che concerne la distinzione tra generi artistici. Veniamo ora alla distinzione, che tanto interessa Danto, tra oggetti ordinari e oggetti d’arte.

Per sostenere che la percezione è un elemento in qualche misura ovvio, ma non determinante all’interno del processo di riconoscimento di un’opera, utilizza la distinzione heideggeriana tra la mera utilizzabilità dei semplici oggetti e la significatività secondaria degli artefatti artistici e, accanto a questo argomento, ne introduce un secondo che punta a sottolineare l’orientamento intrinsecamente concettuale, oltre che selettivo, della percezione umana. Questa volta l’analisi si sofferma su un quadro dal soggetto mitologico: la caduta di Icaro. In questo come in molti altri luoghi in cui accenna al problema della percezione, Danto non tratta la questione in maniera sistematica, tuttavia la sua idea nel complesso risulta abbastanza chiara. Poniamo – ci dice Danto⁶⁸ – di stare osservando, insieme a un amico, un dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio dal titolo *Paesaggio con la caduta di Icaro*. E poniamo anche che, essendo un purista, vale a dire una persona che ritiene che in arte si possa fare a meno delle indicazioni di lettura che ci sono fornite in vario modo dagli autori o dall’*historique* dell’opera, abbia deciso di guardare il quadro senza andare a vedere cosa mi dice il titolo (cosa che, in effetti, di solito aiuta a ricostruire il significato della scena che l’artista ci racconta).

Bene, se osservassimo l’opera di Breugel in questo modo è probabile, continua Danto, che il mio amico – indicando la sezione del quadro in cui è raffigurata una gamba che sporge dall’acqua – mi direbbe: «Vedi lì?; ebbene lì è raffigurata la gamba di qualcuno». Tutto qui. E del resto, per come

68 Danto 1981: tr. it. 139 e ss.

funziona la nostra percezione, è già tanto se l'osservatore si accorge che c'è qualcosa come una gamba che emerge inaspettata in un punto dell'opera.

Nell'arte, come nella vita, è abbastanza facile trascurare cose che non si adattano alle ipotesi spontanee che guidano la percezione. Nella vita, dove la percezione è calibrata per la sopravvivenza e guidata dall'esperienza strutturiamo il campo visivo in modo tale da relegare su uno sfondo inessenziale ciò che non si adatta ai nostri schemi, e questa abitudine dello sguardo la portiamo con noi nelle gallerie, proprio come portiamo nel nostro studio l'abitudine alla scansione rapida, essenziale per la lettura, trovandoci a leggere testi impegnativi come fossero articoli di giornale, almeno finché non interveniamo deliberatamente⁶⁹.

Possiamo agevolmente notare due cose: in primo luogo che Danto utilizza in questo contesto una idea di percezione già organizzata cognitivamente e, inoltre, che considera questo modello efficace anche per dar conto della percezione visiva in ambito artistico⁷⁰. In parole povere potremmo provare a riassumere il punto in questi termini: la percezione – come tanti altri meccanismi biologici che sovrintendono la conservazione e il mantenimento della specie – ha un funzionamento di tipo economico in cui il massimo risultato deve essere raggiunto con il minimo dispendio delle risorse del «sistema uomo». Perciò, dato l'obiettivo (conservazione della specie) il risultato più importante – quello, appunto, della conservazione della specie – è stato raggiunto attraverso una sorta di ottimizzazione dei sistemi percettivi: non a tutto ciò che compone il nostro campo visivo viene data la stessa importanza perché, nei fatti, non tutto è importante allo stesso modo per la conservazione della vita. Per questa ragione alcune cose ci occupano direttamente, per esempio perché le notiamo subito, mentre altre, senza nemmeno accorgercene, le marginalizziamo e le collochiamo sullo sfondo. Dal punto di vista biologico il criterio dell'utilità per la vita è certamente stato, e continua a essere, un buon criterio.

Il modello di percezione a cui si riferisce Danto è apertamente tratto dalla scienza, cosa del resto piuttosto naturale se consideriamo che le sue idee generali di filosofia e di arte mutuano largamente i canoni progressivi dei saperi tipici delle scienze dure. La percezione in genere non si sofferma sui dettagli e questo accade semplicemente perché, se così non fosse, disperderemmo la nostra attenzione su una quantità di particolari inutili. Ma oltre a questo tende a emendare molte cose, per esempio una gran quantità

69 Ivi: tr. it. 139.

70 Danto 2007: 29-56.

di dettagli: quanti notano – ci chiede Danto – che la *Pietà Rondanini* di Michelangelo si porta dietro le gambe e il braccio di una terza persona che non è compiutamente scolpita? In casi come questi può capitare – per esempio a me succede spesso con i refusi delle bozze dei testi che devo preparare per la stampa – che il nostro cervello corregga meccanicamente il dato percettivo (cioè l'errore) facendo sì che vediamo quel che ci aspetteremmo di vedere (la parola corretta) al posto di quel che vediamo per davvero. In arte le cose funzionano più o meno allo stesso modo: la nostra percezione è selettiva e costruttiva, oltre a essere già sempre carica di concetti; per parafrasare un suo titolo, non è mai affare di occhi innocenti. La posizione di Danto è abbastanza particolare nel senso che evita sia di ricondurre l'arte agli elementi fondamentali di una percezione di tipo non-cognitivo (come hanno tentato di fare artisti come Monet, che avrebbe voluto essere nato cieco per poter riacquistare la vista in un colpo solo, sì da vedere la forma pura, oppure teorici come John Ruskin⁷¹ e Clement Greenberg), sia di ricondurla a una percezione orientata teoricamente (come hanno fatto, con sfumature differenti Ludwig Wittgenstein, Ernst Gombrich e Nelson Goodman). Insomma, e qui sta il retaggio nietzschiano, la percezione nell'approccio dantiano è un elemento biologicamente troppo importante per poterlo risolvere del tutto in una teoria scientifica o in un punto di vista. Danto non ama le teorie di stampo wittgensteiniano in tema di percezione e lo dice esplicitamente⁷², così come non sostiene un'idea rappresentativa della percezione. Ciò detto è anche da escludere che si sentirebbe di condividere l'atteggiamento di Monet, di Ruskin o di Greenberg e questo non tanto perché in via teorica potrebbe anche non aver senso cercare di spiegare la percezione nei termini di un approccio non rappresentativo (posizione con cui, nel fondo, simpatizza), ma piuttosto perché di fatto *questa* operazione avrebbe poco senso per spiegare l'arte. Comprendere qual è il tipo di percezione che entra in gioco allorché percepiamo un dipinto di Monet non ci aiuterebbe – dal suo punto di vista – a capire il dipinto né, tanto meno, a capire Monet. Questo è il punto essenziale. Se di mestiere facciamo gli psicologi o ci occupiamo di teorie dell'evoluzione, allora ha indubbiamente senso interessarci di percezione umana (o animale), ma se il nostro campo di studi è l'estetica o la filosofia dell'arte allora, verosimilmente, stiamo perdendo il tempo.

Proviamo a considerare la cosa in questo modo. Che differenza c'è, poniamo, tra un leone, un martello e un dipinto? Si potrebbe rispondere che

71 Ruskin 1904.

72 Danto 1992: 20.

ce ne sono molte. E allora si può formulare la domanda in questi termini: che tipo di “cose” sono un leone, un martello e un dipinto? Tutti e tre hanno proprietà intrinseche e proprietà relazionali. Per esempio, il leone è un mammifero della famiglia dei Felidi ed è anche uno dei quattro grandi felini della famiglia del genere *Panthera*. C’è da scommettere, poi, che se lo incontrassimo disarmato e solo nel bel mezzo di una savana non ci sentiremmo granché tranquilli (dunque ha la proprietà di farci spaventare). Il martello, invece, è un attrezzo costituito da una piccola mazza metallica, munita di un foro nel quale è introdotto un manico di legno usato per battere, picchiare, rompere, conficcare ecc. Se qualcuno ci chiedesse in che rapporto siamo con l’oggetto martello, la risposta viene tutto sommato facile: associamo a quell’oggetto la *martellabilità* – come direbbe Heidegger. In altre parole, di norma siamo ben consci del fatto che si tratta di un attrezzo costruito per adempiere a scopi diversi, come per esempio piantare chiodi nel muro per appendere un quadro, oppure estrarre chiodi dal muro per spostare quadri e così via.

E un dipinto? Che tipo di oggetto è un dipinto? Intanto è un’opera, vale a dire è il prodotto di una attività intellettuale e artistica. Accanto a questa definizione va anche precisato che esistono molti tipi di opere: filosofiche, scientifiche, letterarie e, appunto, opere d’arte. Una volta si sarebbe detto che i quadri sono il prodotto di attività artistiche che rappresentano qualcosa per mezzo del disegno o del colore o di una qualunque altra tecnica di riproduzione. In effetti, una volta – grosso modo fino agli inizi del Novecento – sarebbe stato tutto sommato più semplice definire un quadro (si sarebbe detto che i quadri rappresentano cose o parti di mondo, ma per noi che conviviamo con l’arte concettuale e con l’arte astratta in genere questa definizione calza stretta o addirittura sbagliata).

Come si vede è certamente più facile definire un leone o un martello piuttosto che un quadro. E ora domandiamoci: un quadro – o più generalmente un’opera d’arte – ha proprietà relazionali? Il leone ha la proprietà di spaventarci, il martello ha la proprietà di essere utilizzabile per mettere e togliere chiodi e i quadri? Intanto, più di un leone e forse allo stesso modo di un martello, un quadro ha una relazione necessaria con i soggetti (o, al limite, con *un* soggetto: l’autore). Dunque deve avere proprietà relazionali.

Guardiamo la cosa ancora da un altro lato. Danto è convinto che i tipi di percezione chiamati in causa da questi tre diversi oggetti (leone, martello e quadro) sono profondamente diversi. Accorgersi della presenza di un leone significa mettere in atto dei meccanismi di sopravvivenza biologica. Tutte le volte in cui nel nostro campo visivo entra dunque un leone è verosimile pensare che la percezione sia orientata alla sopravvivenza. Spesso quando

percepiamo un martello lo mettiamo in relazione con uno scopo, dunque si tratta di un tipo di percezione orientata alla risoluzione di un problema e guidata dalla rete di rimandi (quadro, chiodo, muro ecc.) in cui il nostro martello si trova inserito. Ma se consideriamo il rapporto che esiste tra un soggetto e un quadro, a quale tipo di percezione facciamo riferimento? A meno di trovarci in situazioni particolari possiamo essere sicuri che in genere non ne va della nostra sopravvivenza. In buona sostanza, un quadro non ci serve per sopravvivere (al limite ci può servire per vivere meglio, ma questa è un'altra questione), non è un "utilizzabile" in senso eminente, caratteristica che invece in genere appartiene agli oggetti comuni.

Una volta, si diceva, era più semplice. Una volta probabilmente avremmo detto che lo scopo dei quadri è di rappresentare qualcosa del mondo, oggi questo genere di risposta pone indubbiamente dei problemi: prima di tutto perché la maggior parte dell'arte contemporanea ha poco a che vedere con la rappresentazione, ma poi anche perché, se proprio vogliamo essere rigorosi, possiamo sempre notare che il massimo della fedeltà rappresentativa – come del resto ha energicamente sostenuto Paul Delaroché – si ottiene con la fotografia piuttosto che con i dipinti.

E allora, che tipo di oggetti sono e che scopo hanno, all'interno del nostro mondo, i quadri e gli altri artefatti artistici? Non ci servono per sopravvivere – dunque i meccanismi percettivi che vengono attivati allorché entrano in gioco questioni legate alla sopravvivenza non funzionano – e spesso neppure ci servono per qualcosa di specifico, come invece accade con il martello o con gli oggetti d'uso in genere.

Dunque la questione è insieme tanto di ordine metafisico quanto percettivo, ma Danto tenta di risolverla accantonando il versante della riflessione sulla percezione visto che, nella sostanza, decide di lasciare da parte la materialità dell'artefatto. Sceglie, in pratica, di occuparsi dell'universo di significati espresso dalle opere senza preoccuparsi in egual modo della ontologia degli artefatti artistici. È vero che ne *L'abuso della bellezza*, ripercorrendo il significato complessivo della sua produzione, Danto specifica di aver tratteggiato le linee portanti della sua ontologia ne *La trasfigurazione del banale*, tuttavia a voler considerare l'accezione tecnica del termine "ontologia" non si può non notare che se *La trasfigurazione* è un testo di ontologia dell'opera d'arte lo è in un senso davvero molto particolare.

Le opere nella teoria dantiana sono significati *incorporati* e tuttavia ciò che più gli interessa del binomio significato/incorporamento è il versante del significato non quello dell'incorporamento. Cosa che, a ben pensarci, è strana per un filosofo che è stato anche artista. Per questa ragione può decidere di accantonare le questioni di ordine percettivo. Notiamo un punto:

uno dei problemi della teoria di Danto è che non è chiaro che rapporto ci sia tra il significato concettuale veicolato dalle opere e l'oggetto materiale in cui questo significato è incorporato. In altre parole, non esiste nessun legame evidente tra una scatola Brillo e i significati che a quella scatola sono stati associati da Andy Warhol. Per criticare il tipo di produzione massificata e seriale tipico del mondo moderno Warhol avrebbe potuto benissimo utilizzare un qualunque altro prodotto (cosa che, in effetti, ha fatto) e, in ogni caso, la scatola Brillo pura e semplice aiuta davvero poco a comprendere l'orizzonte concettuale a cui Warhol fa riferimento. Perciò, nell'ottica di Warhol, la *Scatola Brillo* non serve ovviamente a nulla (almeno quella della versione dell'artista newyorkese) e non rappresenta nulla, casomai incorpora un universo concettuale che però non viene comunicato attraverso gli strumenti tipici dell'arte tradizionale (per esempio il disegno e il colore), ma in una maniera piuttosto eccentrica.

Ecco perciò la risposta di Danto alla nostra domanda di poco sopra: un dipinto (o, più in generale un prodotto dell'arte moderna) è un artefatto che non serve praticamente a nulla, né rappresenta alcunché, almeno non necessariamente. La sua funzione è piuttosto quella di essere *a proposito di qualcosa*, e questo "qualcosa" appartiene inequivocabilmente alla sfera dello spirituale. Per dirla con parole semplici potremmo metterla così: ogni prodotto delle arti visive ha un contenuto, non importa quale sia la forma concreta assunta da questo contenuto – il che parlando di arti visive, lo si ammetterà, è un poco paradossale. In questo senso dunque è meglio lasciar perdere le proprietà estetiche delle opere, per concentrarsi sui significati, sul loro essere a proposito di qualcosa, dunque sulla loro *aboutness*.

Credo che Danto abbia ragione là dove rileva che quando parliamo di percezione abbiamo a che fare con una questione complessa⁷³ e mi sembra anche abbastanza verosimile considerarne gli aspetti di modularità. Mi pare cioè verosimile pensare che l'oggetto che percepiamo e il contesto in cui lo percepiamo facciano di volta in volta la differenza. Piuttosto qualche perplessità mi sorge rispetto al rapporto che nella teoria dantiana è così debole tra il referente (l'opera come oggetto materiale) e il significato. Se questa strategia fosse l'unica praticabile e se il destino dell'arte fosse davvero quello che si compie nell'arte contemporanea – e cioè una scollatura pressoché totale tra l'oggetto materiale e il suo *aboutness* – allora, va da sé, che ogni artista dovrebbe girare con a fianco un filosofo oppure, meglio, che ogni artista dovrebbe essere *anche* un filosofo. Anzi potrebbe benissimo essere che degli artisti potremmo tranquillamente fare a meno

73 Danto 1992: 20.

giacché, appunto, abbiamo – e qualche volta ci avanzano – i filosofi. Non vorrei che finissimo per moltiplicare senza necessità alcune entità, i filosofi appunto. In realtà non è nemmeno un mondo con tanti filosofi e poca arte quello che Danto ha in mente, visto che sostiene che di arte se ne continua e se ne continuerà a fare sempre molta⁷⁴ anche se, appunto, nelle modalità un po' bizzarre che ha assunto di recente. Il problema, a mio avviso, è che a questo punto del discorso non si capisce più cosa dovrebbe essere questa benedetta arte. Oppure dove dovrebbe essere. Nei concetti? Nelle spiegazioni dei filosofi? O dove?

L'opera è uno sguardo sulle cose che costruisce ciò che rappresenta. Se questo è vero non credo sia possibile prescindere da una riflessione sul tipo di percezione che entra in gioco quando fruiamo di un'opera d'arte; percezione che probabilmente è anche diversa da quella di cui si serve la creazione artistica. O meglio, proviamo a considerare la questione in questo modo: poniamo di dover spiegare a uno studente chi è Arthur Danto. Potremmo cominciare con il dire che è un uomo, è nato nel 1925, vive a New York, è Professore Emerito alla Columbia University, è uno dei filosofi di maggior pregio espressi dal secondo Novecento, e tante altre cose ancora. Ma il punto è: se non ho chiare alcune definizioni di partenza – per esempio che cosa vuol dire essere un uomo, che cosa vuol dire essere filosofo, cosa significa essere Professore Emerito, ecc. – faccio poca strada, anche se conosco tantissimi dettagli della vita di Danto. Se qualcuno ci chiede di elaborare una definizione di che cosa è un'opera d'arte e noi rispondiamo dicendo che un'opera ha un soggetto (in altre parole verte intorno a qualcosa), esprime un contenuto, fa tutto questo piegando ai propri fini uno stile e l'interpretazione dei soggetti che la osservano, probabilmente diciamo una serie di cose vere, ma ho l'impressione che tentiamo di rispondere alla domanda partendo dal fondo e comunque rischiamo di proporre una spiegazione circolare, che presuppone ciò che invece andrebbe spiegato.

Possiamo anche leggere la cosa in questo modo: il fatto che – come sostiene Danto – l'opera d'arte richieda un approccio concettuale per essere intesa pienamente non significa, a mio parere, che sia possibile prescindere dalla comprensione dei meccanismi percettivi visto che tanto la percezione è alla base di quasi tutto quello che facciamo. O, meglio, forse può essere così quando leggiamo un libro (nel senso che gli occhi non ci servono per costruire la nostra esperienza estetica dell'opera letteraria), ma ho serie perplessità che accada la stessa cosa quando guardiamo un quadro, una statua, il Colosseo, oppure i tagli di Fontana.

74 Danto 1986: tr. it. 29-33.

Di fronte a un fenomeno certamente complesso come l'arte concettuale e al tentativo di ridurre i significati dell'arte alla materialità dell'opera, Danto reagisce con forza e capovolge i termini del problema: comprendere l'arte non è affare di percezione, ma di cognizione e d'interpretazione. Anzi di più: «Quel che intendo sostenere, insomma, è che una risposta estetica può appartenere a due ordini diversi a seconda che risponda a un'opera d'arte o a una mera cosa reale che non possa essere distinta dalla prima»⁷⁵. Pur sostenendo che la percezione funziona sempre allo stesso modo sia che ci troviamo nel traffico metropolitano sia che siamo agli Uffizi, seduti davanti a un quadro di Paolo Uccello – l'idea di fondo consiste nel ritenere che la percezione abbia come obiettivo fondamentale la sopravvivenza biologica – Danto articola una distinzione più sofisticata: nel caso delle immagini esisterebbero due modalità diverse di risposta percettiva. L'una riguarda le cose che sono semplicemente cose, gli oggetti quotidiani, l'altra concerne invece gli oggetti d'arte. Una questione, dunque, è la percezione ordinaria di un oggetto sia che lo percepiamo immediatamente sia attraverso una sua qualche rappresentazione materiale, altra cosa è la rappresentazione pittorica di quell'oggetto.

Il punto è che questa differenza va vista in ambito cognitivo e non percettivo. Gli oggetti ordinari stimolano risposte solo sul piano percettivo, quello stesso piano che ha consentito alla nostra specie di sopravvivere per millenni e che permette ai piccioni studiati da Richard Herrnstein di categorizzare con tanta precisione le immagini per soggetto, e di distinguerle per altro con assoluta competenza. Il mondo dell'arte invece chiama in causa le nostre cognizioni, la nostra cultura, la nostra sensibilità più raffinata nonché la storia della nostra civiltà. L'arte esprime tutto questo «di più» ed è questo di più che differenzia l'abilità (che accomuna noi e i piccioni) di distinguere tra immagini diverse o tra immagini simili, dall'altra abilità (che invece distingue solo taluni di noi dai piccioni) di saper discriminare tra una scatola Brillo di un supermercato e la *Scatola Brillo* di Andy Warhol.

A tratti pare davvero che Danto voglia difendere l'arte da rimproveri molto simili a quelli che già le muoveva Platone. L'arte è materialità, non condivide la perfezione del mondo ideale, è solo copia di quel mondo anzi, è copia di copia. Ancor peggio – se possibile – va per l'arte contemporanea che spesso non è nemmeno più copia di nulla, non mostra più neanche la maestria dei suoi autori visto che arriva a utilizzare oggetti ordinari senza nemmeno più riprodurli. In questi casi, ciò che percepiamo di un'opera

75 Danto 1981: tr. it. 115.

d'arte serve a poco e spesso non è utile a distinguerla da una semplice cosa; quel che conta, casomai, è ciò che ne facciamo interpretandola e attribuendogli un significato capace di andare al di là della semplice materialità. Quel che importa, di nuovo, è la nostra abilità nel posizionare gli oggetti d'arte nella sfera dello spirito, quella sfera in cui Platone pensava dovesse trovar posto solamente le idee. Platone aveva torto, Danto lo dice apertamente e in maniera molto chiara in *The Artworld*⁷⁶. Il suo errore è stato quello di ritenere che l'arte dovesse imitare la realtà ed è questa idea che ha variamente preso corpo all'interno delle declinazioni che della teoria imitativa, da Platone in avanti, sono state date nella storia dell'estetica⁷⁷. Il Novecento ha avuto modo di accorgersi che l'arte non deve necessariamente imitare alcunché.

Se Platone aveva torto miglior sorte non è toccata ai formalisti americani. Danto prende nettamente le distanze dal formalismo di Clive Bell, Roger Fry e Clement Greenberg⁷⁸. Questi erano dell'idea che in arte contasse solamente l'opera, la sua forma, il suo stile, la configurazione che l'occhio incontra – linee, masse, forme, colori. Tutto il resto nell'accezione formalista, vale a dire date, cataloghi, attribuzioni e storie è poco più che una semplice appendice. In fondo è la tradizione di Baumgarten e Shaftesbury che troviamo riportata in controluce nel formalismo, quella tradizione che sostiene come, nella sostanza, arte e natura vadano lette utilizzando gli stessi strumenti. In questi termini il piacere estetico è universalmente accessibile; o meglio, chiunque disponga di organi sensoriali normo-funzionanti può, in via teorica, godere della bellezza di un tramonto così come di quella di un quadro impressionista. Danto, invece, distingue profondamente tra arte e natura: una cosa è vedere un tramonto, altra cosa capire la bellezza di un dipinto osservando quel tramonto dipinto. Immaginiamo dei barbari che non dispongono di una teoria che permetta di distinguere ciò che è arte da ciò che non lo è, ma che sappiano apprezzare la bellezza. Qualora fossero opportunamente interrogati, potrebbero rispondere che la classe delle opere d'arte dovrebbe esibire la proprietà della bellezza. Adesso immaginiamo che i nostri barbari vogliano liberarsi di tutto ciò che li circonda tranne che delle cose belle. Per compiere questa operazione dovrebbero ovviamente distinguere tra le opere; poniamo perciò che, per arrivare allo scopo, adoperino considerazioni formali (luminosità, colore, armonia delle forme e così via). Bene, così facendo – osserva Danto – i nostri barbari distrugge-

76 Danto 1964: 581.

77 Cfr. anche Danto 1986: tr. it. 43-59.

78 Cfr. soprattutto, Bell 1921: 115; Fry 1928: 23-24; Greenberg 1982: 5.

rebbero di certo opere che la critica considererebbe fondamentali, mentre probabilmente salverebbero opere di terz'ordine⁷⁹. Ne deriva che la classe delle opere d'arte non ha tra le proprie condizioni necessarie e sufficienti quella di esibire la proprietà della bellezza.

In questo quadro se la percezione è condizione necessaria e sufficiente per determinare il nostro rapporto con la natura e con gli oggetti ordinari, è invece condizione necessaria, ma non sufficiente, per determinare la specificità del nostro rapporto con l'arte. Insomma, se la *Brillo Box* è un'opera d'arte la nostra percezione non ci aiuta a riconoscerla come opera – e difatti possiamo star sicuri che, se dovessero giudicare i barbari della tribù di Danto, tutte le *Brillo Box* che sono esposte nei musei farebbero una brutta fine. La *Brillo Box*, tuttavia, è un'opera d'arte (almeno così ci dicono il mondo dell'arte e Danto con lui), dunque ne deriva che dobbiamo utilizzare strumenti diversi dalla percezione per cogliere l'artisticità della famosa scatola, qualcosa che non ha soltanto a che vedere con la nostra sensibilità, ma che riguarda le teorie che formuliamo e che permettono di introdurre la *Brillo Box* nel regno dello spirito. Questa operazione è possibile perché l'opera d'arte ha un contenuto (*aboutness*) che è organizzato dall'artista in una maniera particolare; e questo contenuto è l'elemento che rende possibile l'interpretazione.

Va da sé che se abbiamo a che fare con un oggetto ordinario e, tra questi, con un oggetto addirittura insignificante a livello percettivo – come doveva essere, per esplicita dichiarazione dell'autore, *Fountain* di Duchamp – lo sforzo teorico che dovremo compiere per trasformare quell'oggetto in un'opera sarà decisamente impegnativo. In questo senso il modernismo sancisce una sorta di fine dell'arte e di trionfo della filosofia che, indubbiamente, può vantare armi concettuali migliori rispetto all'arte per interpretare un'opera. Dunque, poco spazio alla percezione e nessuno spazio alle emozioni visto che – e qui Danto aggira completamente Aristotele⁸⁰ – la prevalenza dell'aspetto cognitivo fa sì che le emozioni del soggetto che osserva l'opera passino del tutto in secondo piano o siano irrilevanti (e del resto, viene da chiedersi, che emozione si possa provare osservando una scatola Brillo).

L'operazione teorica di Danto è davvero ben costruita e bella da seguire. In un senso è anche vera tuttavia, come spesso accade quando si hanno in mente nemici teorici precisi, mi pare che sia un po' troppo radicale. Non

79 Danto 1981: tr. it. 128-130.

80 *Dell'Arte Poetica*: §§ 5-6.

credo che sia un caso che Danto scelga, in *La fine dell'arte*⁸¹ (posteriore di alcuni anni a *La trasfigurazione del banale*), di reintrodurre la questione della percezione almeno a livello di filosofia della storia, così come di certo non è un caso che ritorni sulla questione, in un'ottica di attenzione agli apporti derivanti dalle scienze cognitive, in *Beyond the Brillo Box*⁸². Mi pare si tratti di un tentativo, almeno parziale, di far rientrare dalla finestra ciò che qualche tempo prima aveva fatto uscire dalla porta.

Nei testi in cui Danto espone la sua idea di filosofia uno dei motivi ricorrenti è dato dall'analogia, estremamente marcata e ovviamente perciò stesso discutibile, con la scienza:

The first is the systematic nature of philosophy itself. In the character of Philosophical discipline, there is no such thing as an isolated solution to an isolated problem. The problems of philosophy are so interconnected that the philosopher cannot solve, or start to solve, one of them without implicitly committing himself to solution for all the rest. [...]. He may work piecemeal at isolated problems only insofar as he accepts, if only tacitly, a system within which to conduct his inquiries⁸³.

La filosofia è una disciplina sistematica, si pone dei problemi e li risolve, o tenta di risolverli, gradualmente e con metodi diversi. Stessa cosa fa la scienza. Filosofia e scienza hanno dunque entrambe dei metodi e una storia. Va fatto notare, perché forse nelle scienze dure ci si pensa di meno, che anche in quest'ambito la storia pone dei problemi alla teoria e che, come spesso accade, la teoria è frutto di quella storia⁸⁴. La storia della matematica e la storia della fisica non costituiscono dei semplici corollari delle rispettive discipline; il che accade perché, quando parliamo di storia, non intendiamo solamente il resoconto della vita degli scienziati o delle varie tappe delle ricerche scientifiche, ma ci riferiamo soprattutto alla scoperta dei teoremi, all'illustrazione delle soluzioni già date e a quella dei problemi risolti o aperti. Fare storia di una disciplina significa soprattutto questo. Ora, Danto ritiene che l'arte sia una disciplina intimamente storica e, proprio per questa ragione, utilizza la sua filosofia della storia per spiegare alcuni aspetti generali della sua filosofia dell'arte. Il punto, però, è che nei suoi scritti si determina una situazione abbastanza bizzarra nel senso che il lavoro artistico – che dovrebbe configurarsi come *la pratica per ec-*

81 Danto 1986a: tr. it. 109-136.

82 Danto 1992: 15-31.

83 Danto 1965: 24.

84 Sulla separazione tra teoria e storia in arte si rimanda a Walton 1970: 334-337, cfr. soprattutto nota 4 p. 335 per ulteriori rimandi bibliografici.

cellenza – finisce per essere considerato come un'attività priva di pratica. L'arte ha certamente una storia, ma ha anche una pratica concreta e – come suggerisce lo stesso Danto, sottostimando però il peso di questo punto – ha certamente un'evoluzione⁸⁵. Se l'evoluzione riguarda la pratica, la storia – casomai – si limita a tenerne traccia e a fecondarla ulteriormente. Il fatto che il modernismo abbia cercato di aggirare scopertamente questa prassi non significa né (1.) che *tutta* la storia dell'arte vada letta all'insegna di quello che può benissimo essere un risultato storico magari, nel complesso, transitorio; né (2.) che non sia necessario capire meglio cosa si nasconde dietro a quella pratica.

Ecco allora come proporrei di considerare la questione: ha senso comprendere il mondo dell'arte a partire dalla sua storia anzi, da una delle sue manifestazioni storiche – per di più la più atipica, la Pop Art – trascurando quasi completamente la prassi che non si identifica con quella manifestazione specifica? Per capire a pieno la filosofia, Danto non indica forse la necessità di contestualizzare autori e problemi che ne formano la storia, legandoli a ciò che viene prima e a ciò che viene dopo? Perché allora – supponendo appunto che anche l'arte sia scienza e cioè sapere progressivo che consolida ed emenda i propri risultati – dovremmo trattare l'arte in maniera diversa? Perché non dovremmo partire dai suoi problemi e per quali ragioni non dovremmo riservare alla storia dell'arte lo stesso trattamento che, in genere, riserviamo alla storia della filosofia o a quella della scienza?

Credo che Danto risponderebbe, grosso modo, che il 1964 rappresenta una data di non ritorno per l'arte contemporanea e per l'arte in genere. Durante la tarda primavera del 1964, i responsabili della Stable Gallery di New York decisero di esporre una serie di scatoloni del tutto simili a quelli che si potevano rinvenire negli scaffali dei supermercati americani. Quella fu la svolta che Danto considerò di portata epocale, uno di quegli eventi da cui non è più possibile fare ritorno. Insomma, nella sua prospettiva, esiste un mondo dell'arte *prima* della Brillo Box e un mondo dell'arte *dopo* la Brillo Box; l'importante è rendersene conto e prenderne atto. Perché una Brillo Box venga considerata arte servono, allora, tre cose: una storia dell'arte che possa accettare un cambiamento di prospettiva di questo tipo, una teoria capace di sostenere e spiegare il cambiamento e, per finire, un mondo dell'arte che si inventa la *Brillo Box*. In più – osserva Danto⁸⁶ – non esiste nemmeno grossa materia di novità visto che tutto questo era già stato previsto, e con largo anticipo, là dove Hegel aveva pronosticato

85 Danto 1986a: tr. it. 109-136.

86 Danto 1992: 9.

la fine dell'arte; solo che Hegel non poteva sapere quale sarebbe stato il capolinea storico della gloriosa tradizione artistica. Danto, da osservatore intelligente, ha messo insieme i pezzi e, dopo tutto quel guardare gli eventi della Stable Gallery, ha tratto qualche conclusione. Non era evidentemente soltanto questione di scatole Brillo; piuttosto era stato tutto il movimento pop (da Duchamp a Warhol, da Oldenburg a Lichtenstein, da Robert Morris a Donald Judd) che aveva messo in questione tanto il metodo quanto il significato dell'arte, e tutta questa operazione era stata realizzata spostando l'attenzione su oggetti che chiaramente non erano oggetti d'arte. Si è trattato, osserva Danto⁸⁷, di una lezione collettiva: tutti questi artisti ci hanno insegnato che quando si parla d'arte non si ha a che fare soltanto con un artefatto che deve avere determinate proprietà e, soprattutto, che queste proprietà non possono essere colte a un livello semplicemente percettivo. Prova di tutto questo è quello che Danto definisce il "test di Castle"⁸⁸. In effetti, il caso di Wendell Castle fa il paio con quello della *Brillo Box*. Castle – un innovatore in tema di arredamento – notando come le differenze che passavano tra la categoria dell'arte e quella dell'artigianato non fossero di ordine esclusivamente linguistico, ma più tipicamente economico, si ingegnò per aggirare o, quantomeno, per rendere meno netto quel confine che già arrovellava Platone. Per la verità, Castle possedeva anche una qualche cognizione filosofica e certamente era uomo avveduto visto che aveva capito benissimo che, da solo, non sarebbe stato in grado di risolvere il problema. Non gli sarebbe bastato etichettare i suoi sgabelli come opere d'un artista perché lo diventassero davvero. La strategia doveva essere un poco più complessa e sofisticata.

Gli sgabelli di Castle sono davvero particolari: sebbene siano oggetti ordinari – in tutto e per tutto scomodi sgabelli comuni – hanno la caratteristica di assomigliare a oggetti d'arte astratta, sculture fatte di legno. Ecco allora la soluzione: se i critici avessero trovato un accordo sul fatto che quegli sgabelli *sono* sculture, visto che le sculture *sono* opere d'arte, gli sgabelli sarebbero *diventati* opere d'arte. L'idea era abbastanza semplice. Ovviamente va notato – come per altro non manca di fare Danto – che qualora l'operazione di Castle fosse stata tentata nel 1850 anziché nel 1959 come avvenne, non avrebbe sortito risultato alcuno, nessuno cioè lo avrebbe preso seriamente. E invece Castle ebbe l'idea giusta al momento giusto e il risultato fu quello sperato: un oggetto d'artigianato divenne un'opera d'arte, proprio perché ci fu *qualcuno* che lo *giudicò* un'opera d'arte. Fu

87 Danto 1992: 92.

88 Ivi: 34 e ss.

sufficiente il parere di un esperto autorevole per operare la magia. Dunque, può o potrebbe benissimo esistere un tipo d'arte che non coinvolge i nostri sensi in modo tradizionale e in cui le caratteristiche fisiche istanziate dagli artefatti non sono quelle che comunemente siamo soliti associare a un'opera d'arte.

È così che il cerchio si chiude e le Brillo Box e gli sgabelli sono e rimangono quello che sono: semplici scatole e semplici sgabelli che, a un certo punto, vengono investiti di un *significato* diverso. Se dovessimo, a questo punto, decidere se inserire le *Brillo* di Warhol nella categoria degli oggetti naturali o in quella degli oggetti sociali, Danto risponderebbe (anzi risponde) senza alcuna esitazione:

A Customs inspector may indeed use the fact that the director of a national museum says something is art as a reason for believing that it is, just because of where directors are placet in the structures of expertness. But *his* saying it is a work of art is not a reason for it being one. Nevertheless, something being a work of art is dependent upon some set of reasons, and nothing really is a work of art outside the system of reason which give it that status: work of art are not such by nature. A rose is a rose whatever its name, but a work of art is not. That is part of what makes the concept of art ontologically interesting⁸⁹.

Il punto è cruciale: una rosa è una rosa sempre anche se qualcuno, da qualche parte, decidesse di indicarla utilizzando l'anagramma del suo nome; per un'opera d'arte – stando alla teoria di Danto – le cose vanno diversamente. Potremmo dire che è un oggetto *fiat* un po' particolare (dunque un oggetto sociale a tutti gli effetti). L'autore di quell'oggetto *fiat* che prende il nome di Brillo Box è ovviamente Andy Warhol, ma è pur vero che senza il *contesto sociale* che si è andato formando attorno alla società americana degli anni Sessanta del secolo scorso l'atto di Warhol (il suo *fiat*) non sarebbe mai stato possibile. Dunque, Danto è della stessa idea di Matisse: non basta l'autore per creare l'opera, il momento storico e il contesto sociale sono tanto fondamentali quanto la creatività di chi produce l'artefatto – se Warhol fosse vissuto nel corso dell'Ottocento avrebbe dovuto inventarsi qualcosa d'altro e, probabilmente, per affermarsi non gli sarebbe venuto in mente di occuparsi di oggetti ordinari. Ciò significa, prima di tutto, che è la teoria a fare di un artefatto un oggetto d'arte, nessuna proprietà dell'oggetto, nessuna inclinazione o caratteristica del soggetto possono arrivare là dove può arrivare una buona teoria⁹⁰. In questo senso

89 Danto 1992: 39-40.

90 P. Mattick 1998: 967.

l'opera d'arte è un oggetto *eminente* sociale dato che è frutto di un *fiat* sociale oltre che individuale e, in più, si spiega solamente nell'ambito di una teoria anch'essa determinata storicamente oltre che culturalmente.

2.8. «*Aesthetica (...) est scientia cognitionis sensitivae*»

L'arte, dicevo, è prima di tutto pratica; questa pratica, le sue evoluzioni e i suoi cambiamenti si vanno poi ovviamente a stratificare dando vita a una particolare storia. A voler essere un po' meno vaghi direi che l'arte traspone nella pratica un modo di guardare e di rappresentare il mondo. Questo è certamente uno dei fili rossi più importanti che attraversano la pratica artistica almeno fino ai Fauves, *Scatole Brillo et similia* a parte. Per dirla con una battuta: mentre in filosofia abbiamo il primato dell'intelletto e dei concetti, in arte registriamo il primato degli occhi e della mano. È evidente perciò che lo scambio delle parti che si verifica nell'arte concettuale e nella Pop Art in genere non può portare lontano e, di fatto, non giova né all'arte né alla filosofia.

Coloro i quali si occupano oggi di filosofia dell'arte devono affrontare tipicamente due ordini di questioni: da un lato stabilire se all'interno delle arti figurative tradizionali esista ancora una qualche forma di corrispondenza tra il mondo rappresentato e quelle stesse rappresentazioni; dall'altro rispondere alla domanda tipica del Novecento, a cui hanno certamente dato la stura tanto la Pop Art quanto le arti concettuali, e cioè «che tipo di oggetto è un'opera d'arte?». Un semplice oggetto materiale, come sostengono taluni, oppure qualcosa di più, e di non riducibile alle proprietà dell'oggetto fisico, come concludono altri. La seconda soluzione – che abbiamo visto eminentemente rappresentata da Danto – considera auspicabile, limitatamente all'arte, un ritorno a posizioni antiriduzioniste in cui il ricorso alla percezione è del tutto sovrabbondante. L'idea di fondo, grosso modo, è che un contenuto culturale si trasmetta solo molto limitatamente attraverso i sensi: certo dobbiamo avere occhi per vedere un quadro oppure orecchie per ascoltare qualcuno che ce lo descrive o qualcun altro che suona il violino, però tutto il resto, che detto per inciso è davvero molto, lo possiamo comprendere soltanto in altro modo e senza il soccorso degli organi di senso. L'arte dunque, nella posizione radicale di Danto, non corrisponde all'estetica non solo nel senso di non essere scienza della conoscenza sensibile, ma anche nel senso di non avere bisogno dell'apporto dell'estetica per svolgere il proprio lavoro.

Vediamo nel dettaglio a che cosa decide di rinunciare una teoria dell'arte

che prescinde intenzionalmente dall'estetica e proviamo a fare un po' di storia. Il nome "estetica" che, com'è noto, è stato coniato da Baumgarten è posteriore alla concreta pratica disciplinare e filosofica, già viva, per esempio, con i Greci. Il che ha fatto sorgere la legittima questione sul merito della "cosa" che chiamiamo estetica; e cioè, e per sintetizzare, ci si è domandati a lungo – e ancora ci si domanda – se l'estetica è quella di Baumgarten (scienza della conoscenza sensibile perfetta), oppure quella testimoniata dalla sua storia, attraverso le tappe più diverse (per esempio a partire dai Greci, e poi giù fino a Plotino, Boezio, Scoto Eriugena e poi Ficino, Leon Battista Alberti, Gravina, e ancora, Hume, Kant, Hutcheson, Addison, fino agli ultimi cento anni, in cui, se possibile, l'estetica si è legata ancora di più ad altre discipline – una per tutte la psicologia – rendendo la sua identità scientifica per molti versi ancora più complessa). La particolarità di questo elenco non è nei nomi. Casomai, è tutta nell'eterogeneità delle teorie estetiche che sono legate a questi nomi, come del resto ben segnala Tatarikiewicz⁹¹. Lo studioso polacco rileva certo una difficoltà immanente all'estetica, tuttavia indica, già a livello storiografico, una via per uscirne. Mi si perdoni una citazione un po' estesa:

Cognitio aethetica. Nei secoli passati persino chi si interessava dell'esperienza estetica non la chiamava così: il nome è posteriore, addirittura di gran lunga posteriore al concetto. [...] L'aggettivo "estetico" è ovviamente di origine greca. I Greci si servivano dell'espressione αἰσθησις, denotante un'impressione sensoriale, in coppia con l'espressione νόησις denotante il pensiero. Usavano entrambi i termini anche in forma aggettivale: αἰσθητικός e νοητικός, ossia sensibile e intellettuale. In latino, soprattutto in quello medievale, i corrispettivi di questi termini erano *sensatio* e *intellectus*, *sensitivus* e *intellectivus*; e *sensitivus* talvolta veniva detto, dal greco, *aestheticus*. Tutti questi termini erano usati nella filosofia antica e medievale, tuttavia nei discorsi sul bello, sull'arte e sulle esperienze a ciò connesse, il termine "estetico" non era usato. [...] Alla metà del Settecento, in Germania, uno dei filosofi della scuola di Leibniz e Wolff, Alexander Baumgarten, mantenendo l'antica distinzione della conoscenza in sensibile e intellettuale, *cognitio intellectiva e sensitiva*, le diede però una nuova, sorprendente, interpretazione: ossia identificò la *cognitio sensitiva*, la conoscenza sensibile, con la conoscenza del bello e chiamò il settore della filosofia che indaga la conoscenza del bello con il termine greco-latino *cognitio aethetica*. Fu allora che, dal latino moderno, entrò a far parte delle lingue moderne il sostantivo "estetica" e l'aggettivo "estetico"⁹².

91 Tatarikiewicz, 1975. Cfr. soprattutto, in questo caso, Id., *L'esperienza estetica: storia del concetto*, in Id. 1975: tr. it. 339-364.

92 Ivi: tr. it. 339-340.

Restiamo ancora un momento alla citazione. Tatarkiewicz sottolinea alcune cose: (1) esiste una discrasia tra il nome (estetica), il relativo concetto (nel senso che, come si è già rilevato, il nome è posteriore al concetto) e la concreta pratica estetica. In sostanza: si comincia a ragionare di estetica (si pensi per esempio a Platone) senza che ancora se ne utilizzi il termine. (2) Il lemma ha evidenti origini greche, dato che condivide la radice tematica con l'ἄσθησις degli antichi. (2b) I greci, poi, avevano dell'ἄσθησις un concetto (di qui un utilizzo) ben preciso. Per loro il termine denota principalmente un'impressione *sensoriale*, che ha nella νόησις il naturale correlato semantico. (2c) È altresì evidente che la correlazione tra ἄσθησις e νόησις presuppone già la suddivisione del processo conoscitivo in due momenti differenti ed essenziali: l'uno che si rivolge agli αἴσθητα, l'altro ai νοήματα. (3) Il latino medievale continua a mantenere ferma tale distinzione (che, lo abbiamo visto, è una distinzione di sostanza oltre che di linguaggio – in altre parole si riferisce a “cose” ben precise); mentre, (4), la svolta (ammesso che di una svolta effettivamente si tratti) sarebbe arrivata soltanto con Baumgarten che, utilizzando l'antica distinzione tra *cognitio intellectiva* e *sensitiva*, associa la *cognitio sensitiva* allo studio del bello. Ecco riassunta in pillole la storia.

L'operazione di Baumgarten, soprattutto in sede squisitamente teorica, non è per nulla riducibile all'ottimizzazione delle tecniche poetiche e delle critiche già in uso nella seconda metà del Settecento. Riguarda, piuttosto, la costituzione dell'estetica come parte integrante della metodologia e della gnoseologia, cioè della logica intesa in senso lato. Nelle *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) Baumgarten chiama “estetica” la scienza della conoscenza sensibile, articolando un approccio che troverà compiuta formulazione nella sua famosa *Aesthetica* (1750-1758). Il lavoro baumgarteniano per molti versi è tipico del periodo: l'estetica di Baumgarten infatti si occupa del *modo* in cui le sensazioni possono diventare accessibili, indi conoscibili all'intelletto. Il che induce a concludere che l'intento teorico di fondo è tutto nella volontà di favorire il perfezionamento organico della conoscenza sensibile⁹³. Possiamo sintetizzare le intenzioni teoriche di Baumgarten in questi termini: pur non occupandosi della sensazione in quanto tale (concetto di per sé altamente problematico), l'estetica si preoccupa di definire diversi aspetti della sensazione (per esempio la sua iscrizione, la sua idealizzazione e, infine, il tipo di conoscenza che dalla sensazione appunto si ricava) distinguendosi per un verso dalla logica, ma richiamandosi anche costantemente a un im-

93 Baumgarten 1735: § 14.

pianto enciclopedico di cui la logica è parte tipicamente costitutiva. Dopo il lavoro svolto nella *Metaphysica* Baumgarten ritiene comprovato che i pensieri sono rappresentazioni (*cogitationes sunt repraesentationes*) che, a loro volta, si distinguono in oscure e chiare. La conoscenza chiara, ma pure confusa è, teoricamente, un poco più problematica: chi infatti pensa in modo chiaro, ma confuso non distingue le parti (dunque le differenze) della cosa rappresentata.

Il passo successivo è di natura logica. Dal punto di vista di Baumgarten la conoscenza coincide in buona sostanza con lo stesso complesso rappresentativo. Il quadro generale delle facoltà ci offre comunque un'indicazione importante: l'anima è capace di conoscenza sia distinta sia indistinta, dunque possiede sia una facoltà conoscitiva superiore (volta al distinto), sia una inferiore (volta invece all'oscuro) – posizione questa che, a ben guardare, richiama il dettato di Wolff. Non è vero, in questa prospettiva, che chiarezza e distinzione (il tipico binomio cartesiano) sono analiticamente congiunte; piuttosto, dal punto di vista di Baumgarten, è assolutamente possibile avere delle immagini chiare e tuttavia non distinte. Il che risulta particolarmente evidente dall'attività dei poeti e dei pittori: essi spesso *sanno* fattivamente separare il bello dal brutto, tuttavia non è raro che non siano in grado di rendere completamente ragione del loro giudizio⁹⁴.

Nonostante questo però – ossia nonostante il fatto che l'estetica produce un tipo di conoscenza fatalmente meno distinta di quella prodotta dalla logica – non dobbiamo dimenticare che l'estetica è capace di far fruttare l'operato dei sensi che di per se stessi, nell'ottica di Baumgarten, non sbagliano mai⁹⁵. Perciò l'estetica si configura come uno dei preamboli necessari per una gnoseologia completa; per la precisione, quello che introduce immediatamente alla logica⁹⁶. A questa altezza siamo anche in grado di comprendere l'idea baumgarteniana della verità estetica: si tratta di un tipo di verità percepito attraverso i sensi che ha a che fare con sensazioni o atti immaginativi.

L'oggetto eminente di questa *cognitio sensitiva* nell'accezione di Baumgarten è, piuttosto ovviamente, la bellezza egualmente e variamente

94 Baumgarten 1735: tr. it. 41-46; ma anche per esempio in Kant 1790: § 49, tr. it. 172-179. Per Kant, lo si ricorderà, il genio è un talento per l'arte, non per la scienza. La differenza è nel fatto che, in ambito scientifico, il procedimento deve essere stabilito mediante regole e condiviso; mentre, in materia d'arte, l'originalità (ovvero il *libero uso delle facoltà di conoscere*) è certamente uno dei tratti tipicamente distintivi.

95 Cfr. su questo punto Ferraris 2001: 178-184.

96 Baumgarten 1750-1758: § 424; tr. it. 152.

presente in natura, arte o pensiero⁹⁷. Tuttavia va sottolineato un punto: insieme alla logica, l'estetica è parte della gnoseologia, ed entrambe costituiscono la metafisica, volta, per sua stessa disposizione, ad occuparsi delle cose non conoscibili per fede. La questione è importante perché evidenzia come Baumgarten non pensasse preliminarmente a un'estetica come filosofia dell'arte.

In altre parole, Baumgarten non parla di opere, casomai dell'orizzonte logico ed estetico disponibile a un intelletto medio; ove è altresì evidente che poi, in questo orizzonte, rientreranno tra gli altri anche gli oggetti d'arte. Il che significa che Baumgarten si interessa di due modalità differenti di conoscenza: quella che mostra di intendere attraverso i sensi – ovvero, appunto, l'estetica – e l'orizzonte logico. Il tutto per dire che il filosofo tedesco aveva di mira non tanto la sensibilità (ovvero la sensazione in quanto tale), ma più verosimilmente la conoscenza delle cose (percepite in modo non distinto) che avviene per via sensibile. Dunque, secondo il dettato baumgarteniano, l'estetica non è filosofia dell'arte, bensì scienza della conoscenza sensibile e questa scienza si applicherebbe selettivamente alla bellezza, ovunque sia dato trovarla.

2.9. «*Che cos'è l'arte se non un modo di vedere?*»

Non sarebbe esatto sostenere che Danto capovolge Baumgarten, anche se a prima vista il risultato sembrerebbe proprio questo: il secondo identifica l'estetica con la scienza della conoscenza sensibile ed elegge il bello a suo luogo di indagine preferito, il primo lavora invece a una filosofia dell'arte, considera la percezione irrilevante almeno nella sfera dell'artistico, ritiene che le opere incarnino dei significati e che la bellezza non sia una particolare proprietà estetica, ma – casomai – una proprietà il cui valore si deve far risalire a una antica consuetudine greca, quella di associare bello e buono. Dunque, in fin dei conti, il pregio della bellezza starebbe nel suo valore morale, piuttosto che nel suo valore estetico.

In gioco ovviamente non è solo Baumgarten, ma un pezzo di tradizione filosofica occidentale. Baumgarten ritiene che l'opera d'arte non sia che uno dei possibili oggetti della nostra sensibilità e che, in quanto tale, la sua funzione primaria sia soprattutto quella di farci conoscere qualcosa del mondo esterno. Sensibilità e intelletto collaborano, per dir così, a portarci a conoscenza le cose del mondo e tra queste cose annoveriamo ovviamente

97 Baumgarten 1750-1758: § 14; tr. it. 29.

anche le opere d'arte. Danto pensa invece che le opere non siano un oggetto tra gli altri, ma che siano oggetti particolari, oggetti che si distinguono dai comuni oggetti materiali. Proprio questa specificità richiede che le opere siano affrontate in maniera diversa: non è la stessa cosa conoscere un oggetto ordinario e la sua controparte artistica. L'idea di Danto è che per rispondere alle domande che riguardano le semplici cose è sufficiente servirsi di sensibilità e intelletto – in altre parole, il modello baumgarteniano all'uopo è più che sufficiente – mentre, per comprendere l'arte serve qualcosa di più e di diverso. È utile, per prima cosa, venire a capo dei significati “incorporati” nell'opera. Il che lo si fa soprattutto attraverso la mente. Potremmo dire che, nel caso dell'arte, non è questione di estetica *proprio perché* l'estetica è una categoria troppo generale e, alla fine, insufficiente per spiegare l'arte. Proprio perché accetta in pieno l'impostazione baumgarteniana Danto rigetta l'estetica, ciò di cui invece abbiamo bisogno – a suo parere – è una buona filosofia dell'arte. La mossa di Danto in realtà è duplice: in primo luogo l'oltrepassamento di Baumgarten (e dunque dell'estetica) in favore della filosofia dell'arte. Secondariamente, la critica serrata alle teorie neowittgensteiniane che rischiavano di condurre alla paralisi delle ricerche filosofiche in ambito artistico⁹⁸.

Un esperimento mentale formulato da William Kennick⁹⁹ ci può aiutare a far luce sulle questioni evidenziate dai neowittgensteiniani. L'idea è che per quanto possiamo sforzarci di classificare e suddividere diligentemente le opere d'arte riconosciute come tali dalla storia e dal mondo dell'arte è estremamente difficile trovare qualcosa che le accomuni e che vada oltre una certa somiglianza, una vaga aria di famiglia che ci faccia capire che ci troviamo di fronte a opere d'arte. Meglio andare a istinto nel giudicare cosa è arte e cosa non lo è, altrimenti potremmo rischiare di complicarci la vita. Immaginiamo – ci dice Kennick – di trovarci in un magazzino molto capiente che contiene tantissimi oggetti e tutti di tipo diverso. E supponiamo ancora che alcuni di questi oggetti siano opere d'arte e altri no. Abbiamo dei quadri, degli spartiti musicali, dei libri di vario genere, strumenti di lavoro, piante, fiori, legno, modellini di case, di chiese, di tempi, vasi, giornali, francobolli, pietre, strumenti musicali e tantissime altre cose ancora.

Ora, supponiamo di istruire qualcuno incaricandolo di portare fuori dal magazzino “soltanto” le opere d'arte e di lasciare all'interno tutto il resto, e supponiamo anche che questo qualcuno non disponga di una definizione in merito a che cosa è un'opera d'arte e che magari non abbia mai pensato al

98 Danto 1981: tr. it. 70 e ss.

99 Kennick 1958: 321 e ss.

problema. È ragionevole supporre – continua Kennick – che il protagonista della nostra storia adempierà abbastanza bene al suo compito.

Immaginiamo adesso che alla stessa persona si chieda di portar fuori tutte le «forme significanti» che incontra oppure anche tutti gli «oggetti d'espressione». Non è difficile immaginare che il nostro uomo si troverebbe in imbarazzo: magari sarebbe anche in grado di riconoscere un oggetto d'arte quando lo vede, ma pensare che riconoscerà facilmente una forma significante oppure un oggetto d'espressione questo è di gran lunga più complicato. Meglio – secondo Kennick – non tentare di definire l'arte e decidere se un oggetto appartiene all'ambito artistico oppure ne è estraneo, seguendo la consuetudine.

Danto propone di modificare l'esempio di Kennick in questo modo¹⁰⁰: supponiamo che esista una controparte dell'immaginario magazzino di Kennick. E supponiamo anche che “tutti” gli oggetti che sono opere d'arte nel magazzino di Kennick, nel magazzino controparte siano oggetti ordinari. Supponiamo, poi, che tutti gli oggetti ordinari del magazzino di Kennick, nel magazzino controparte siano oggetti d'arte. Il risultato di questo scompiglio è molto semplice: abbiamo due magazzini in cui sono contenute le stesse identiche cose, solo che – poniamo – lo stesso francobollo in un magazzino è un oggetto d'arte, mentre nell'altro è un oggetto ordinario. Fatta questa inversione supponiamo di rimandare il nostro uomo nei due magazzini, affidandogli il medesimo compito: raccogliere tutti gli oggetti d'arte. La sua percezione di quegli oggetti non toglierà il nostro inviato dall'imbarazzo, mentre una buona teoria – pensa Danto – probabilmente un po' potrebbe aiutarlo.

Fino a che ci riferiamo a francobolli che sono oggetti d'arte o a orinatoi che sono fontane la considerazione dantiana funziona piuttosto bene. Ma gli oggetti d'arte non sono solo questo e Danto, che ricerca una definizione universale, lo sa benissimo. Inoltre, se sostengo che l'arte non ha bisogno dell'estetica corro il rischio di apparentare un romanzo a un quadro senza spiegare questa operazione con delle buone ragioni.

Ciò detto è abbastanza evidente che per capire quale percezione entra in gioco quando osserviamo un'opera d'arte bisognerebbe prima di tutto comprendere che tipo di oggetto è quell'opera, cosa che non è proprio semplicissima. Intanto perché un quadro (ma anche, pure in un senso diverso, una sinfonia, un racconto, una scultura ecc.) è sì un oggetto fisico, ma indubbiamente è un oggetto fisico che si porta dietro una quantità di significati culturali. Non è un caso che un'analogia utilizzata di frequente

100 Cfr. Danto 1981: tr. it. 73-79.

per spiegare il rapporto tra oggetto materiale e opera è quella del legame mente-corpo: così come la mente “sopravviene” al corpo – dunque a una struttura eminentemente fisica – senza ridursi ad esso, l’opera “sopravviene” all’oggetto materiale senza ridursi a questo¹⁰¹ (il dipinto, per rimanere agli esempi tratti dalle arti visive, possiede una struttura materiale in cui alberga una componente concettuale estremamente ricca).

Le riflessioni di Danto su questo punto richiamano da vicino Heidegger: l’idea che *l’opera apra un mondo* significa, in sostanza, che ogni opera porta con sé un mondo di significati, di simboli e di concetti virtualmente infinito. E significa, nel linguaggio antiriduzionistico di Danto, che l’opera si porta dietro dei significati complessi che non si possono spiegare rimanendo alle caratteristiche fisiche dell’artefatto. Dunque, il quadro non è un oggetto esclusivamente fisico, esattamente allo stesso modo in cui una persona non si riduce al proprio corpo.

Una definizione negativa è una definizione che presenta ovviamente dei limiti, ma che può aiutarci a fare qualche passo in avanti. Vediamo dunque dove può portarci una definizione negativa, adottata insieme a ipotesi realiste, sul modello di quelle formulate da Strawson¹⁰².

Le opere sono classificabili come artefatti e, su questo punto, esiste in letteratura un accordo sostanziale. Un artefatto, poi, è un oggetto materiale che deve avere un che di percepibile. I corpi materiali devono essere accessibili attraverso gli strumenti di osservazione di cui disponiamo – che sono, notoriamente, limitati – e poiché, appunto, i nostri organi di senso, ma anche la nostra presenza nell’ambiente che ci circonda sono condizionati da limiti intrinseci (non possiamo per esempio osservare tutto lo spazio circostante contemporaneamente, così come non possiamo vedere cose al di sotto di una certa grandezza o ascoltare suoni al di fuori di un certo arco di frequenze) gli oggetti materiali debbono avere nel loro insieme, abbastanza diversità, ricchezza, stabilità e durata da rendere possibile proprio la concezione di oggetto materiale che abbiamo.

Questi oggetti materiali, dunque, all’interno del costruito di Strawson¹⁰³ sono i particolari di base, i primitivi della metafisica e, come tali, devono essere osservabili in maniera intersoggettiva, devono cioè essere oggetti *pubblici* di osservazione¹⁰⁴. Ora, considerando la questione da una prospettiva generale ed evitando ancora, almeno in questa fase, di distinguere tra un

101 Cfr. per esempio Danto 1964 e 1973.

102 Strawson 1959: tr. it. 34 e ss.

103 Strawson 1959: tr. it. 38 e ss.

104 Oltre a Danto 1964: 575-576 cfr., su questo punto, anche Danto 1973: tr. it. 66-67.

quadro, una scultura, un'opera di letteratura e una composizione musicale, è certamente vero che in tutti gli esempi sopra citati le opere sono oggetti materiali bi- o tridimensionali, con una estensione nel tempo e percepibili intersoggettivamente. In alcuni casi abbiamo opere che sono oggetti materiali che possono anche essere considerate allo stesso modo degli eventi, per esempio l'esecuzione di una partitura, oppure la rappresentazione di un testo, ciò non toglie che la materialità dell'oggetto rimanga appunto nello spartito musicale e nel testo teatrale.

Il punto, però, è che le opere d'arte sono oggetti materiali un po' particolari¹⁰⁵. Proviamo a pensare ad alcuni oggetti, a caso, così come ci vengono in mente. Per semplificare farò l'elenco di alcune cose che si trovano sulla mia scrivania proprio ora, mentre scrivo queste note: un porta penne, delle penne, un blocchetto di post-it gialli, un taccuino nero (per la precisione un Moleskine a quadretti), un telefono, una gomma, una stilografica Mont Blanc nera (modello Amadeus), una memoria flash, una risma di carta formato A4, alcuni libri. Cosa hanno in comune tutti questi oggetti? Oltre, appunto, al fatto di essere oggetti materiali – di rientrare cioè nella categorizzazione proposta da Strawson – tutti quanti rispondono a uno scopo (artefatti che sono stati costruiti con un obiettivo preciso) che, il più delle volte, è identificabile in modo chiaro proprio perché *quel* fine definisce l'identità degli oggetti in questione. Per capirci: il porta penne serve per riporre penne, matite, evidenziatori e, in generale, materiale di cancelleria. Le penne servono per scrivere, i post-it sono utili per segnare brevissimi promemoria, sul Moleskine nero annoto appunti di lavoro quando non posso accedere al computer, il telefono in genere mi serve per telefonare, la gomma per cancellare, la Mont Blanc per scrivere, la memoria flash per salvare dati, la risma di carta formato A4 il più delle volte per stampare, più di rado per appuntarci delle note.

Ho lasciato intenzionalmente al fondo dell'elenco i libri perché, almeno sul piano assolutamente generale della metafisica realista in cui mi muovo

105 Nella stessa direzione va l'ontologia proposta da Ferraris 2007: *«le opere sono anzitutto oggetti fisici, cioè occupano un posto nello spazio e nel tempo e si percepiscono attraverso i sensi, ed è questo per l'appunto il motivo per cui il teorema di Pitagora, il numero 5 e il ricordo di una notte insonne non sono opere – a meno che non si incominci a dipingere teoremi e numeri, o a raccontare le proprie nottate sperando che interessino a qualcuno. La tesi ha una prima sottotesi: le opere rientrano in quella sottospecie di oggetti fisici che normalmente si chiamano "cose". [...] Perché le cose sono così importanti per capire le opere? Per un motivo semplicissimo. Ciò che è necessario chiarire prima di tutto, quando si parla di "opere", è che rientrano nella sfera più ordinaria che ci sia al mondo. Cioè che sono cose come tutte le altre»* (ivi: 65-66).

ora, un libro e un quadro, per certi versi, si assomigliano. In primo luogo ambedue sono oggetti materiali: nello specifico, sono oggetti tridimensionali che hanno un'estensione nello spazio, e persistono nel tempo in quanto permangono. La terminologia tecnica li definisce dei "continuanti". In più possono essere osservati da tutti; sono lì davanti a me netti e definiti e non devo utilizzare la fantasia o ricorrere a complicati costrutti logici per immaginarli.

Il punto importante, però, è ancora un altro. Le descrizioni tradizionali dell'oggetto materiale libro e dell'oggetto materiale quadro non esauriscono le possibili descrizioni di un quadro oppure di un libro *x*. Nei fatti, certamente, un libro è per prima cosa un portatore di contenuti, tuttavia possiamo facilmente immaginare che venga utilizzato anche in altri modi. Lo possiamo utilizzare come fermacarte, oppure come supporto quando prendiamo appunti, oppure ancora come elemento decorativo. L'oggetto-materiale quadro, d'altro canto, può servire per nascondere una macchia di umidità sul muro di casa, oppure per aiutarci a rendere più accogliente e familiare un ambiente. Tuttavia se un bambino mi domandasse cosa sono un libro e un quadro e io rispondessi che sono, rispettivamente, un parallelepipedo che arreda la mia biblioteca di casa e un oggetto quadrato, o di altra forma, che mi copre una macchia sul muro direi, indiscutibilmente, troppo poco.

La loro funzionalità principale, diversamente da quanto accade per la Mont Blanc oppure per il taccuino Moleskine, non è di tipo pratico¹⁰⁶ o, anche, non è riducibile a meri scopi pratici. Gli scopi per cui sono stati realizzati tanto la penna quanto il taccuino sono, in fondo, abbastanza evidenti: scrivere e annotarsi delle intuizioni, delle osservazioni, dei dettagli. Ora è chiaro che almeno parte di questa ovvietà è legata al fatto che coloro i quali utilizzano il Moleskine oppure la Mont Blanc per prendere appunti condividono un particolare contesto sociale che, nei secoli, si è sempre più allargato: in qualche maniera, cioè, l'uomo alfabetizzato che facilmente è in grado di trovare una penna con cui scrivere si servirà del Moleskine, o di oggetti simili, per annotare i propri appunti. Un nostro trisnonno, magari analfabeta, forse avrebbe intuito che il Moleskine generalmente viene utilizzato per scrivere però è probabile che l'avrebbe associato a qualche altro scopo pratico: che so, vi avrebbe disegnato su, oppure ne avrebbe strappato le pagine per accendere un fuoco. Il contesto certamente orienta l'usabilità degli oggetti di utilizzo comune: le funzioni – come sostiene Walton¹⁰⁷ – sono relative alla società che le determina.

106 Cfr. su questo punto anche Walton 1990: 52.

107 Ivi: 52.

Notiamo però un punto. La finalità principale di un libro, quella per cui effettivamente è stato pensato, non consiste nel riportare in piano tavoli oppure nell'arredare biblioteche. Questi sono tutti utilizzi secondari. La struttura fisica dei libri, nei secoli, si è trasformata profondamente per una serie di ragioni legate alle esigenze dell'utenza e alle evoluzioni tecnologiche. Immaginatoci come doveva essere complicata la vita di chi scriveva e leggeva i primi, rudimentali libri, i papiri. Com'è noto era piuttosto lungo prepararli per la scrittura. Il fusto della pianta di papiro veniva tagliato in varie strisce sottili e poi immerso in acqua, fino a ricavare un unico foglio di grandi dimensioni. Trascorsi un po' di giorni le strisce venivano intrecciate in strati ortogonali ed erano le stesse sostanze presenti nel fusto a consentire l'incollatura tra le parti, tutto questo mentre il papiro, asciugandosi, veniva poi compresso. Ciò che ne usciva, alla fine, era un unico foglio estremamente resistente sul quale era possibile utilizzare diversi tipi di inchiostro.

Si era soliti scrivere in file orizzontali, generalmente su un solo lato del foglio, utilizzando un pennino. Il nostro papiro non doveva essere molto comodo soprattutto da leggere – immaginatoci la scena se uno avesse dovuto scrivervi su un poema Omerico e pensiamo al malcapitato lettore che avesse avuto la curiosità di rileggersi il passo in cui Odisseo era descritto prigioniero della ninfa Calipso. Sarebbe valso a poco cercare di aiutarlo dicendogli «vai a pagina 54». Insomma, il papiro non era gran che comodo ed era sicuramente molto meno resistente dei libri d'oggi; portarsi in giro l'Odissea non doveva essere uno scherzo.

Dai papiri che si srotolano, a partire dal II secolo dopo Cristo, si è passati ai codici (pergamenei o cartacei) e di qui ai libri. Un libro è un insieme di fogli delle medesime dimensioni, per lo più a stampa, cuciti insieme in un certo ordine e racchiusi da una copertina. Si tratta di un oggetto che vanta formati differenti, ma uno dei colpi di genio del Novecento è stato quello di massimizzare la distribuzione dei tascabili: oggetti che stanno in una mano – che, per la verità, hanno antecedenti in libri anteriori alla stampa, se è vero che il «libro che sta in una mano» era detto *encheiridion* dai Greci e *pugillares* dai Latini.

Dal tascabile all'e-book il passo, in fondo, è stato più lungo di quel che a prima vista potrebbe sembrare. Anche l'e-book sta in una mano – quella che afferra il palmare – con la differenza non trascurabile che quella mano, contenendo il palmare, virtualmente può contenere migliaia di libri elettronici. Il libro elettronico fa in qualche modo il verso a quello cartaceo cercando di sommare alle caratteristiche del libro tradizionale i vantaggi della tecnologia digitale. Eppure sarà l'abitudine, saranno le strategie di

mercato, sarà che con l'e-book non si possono decorare stanze o accendere fuochi, ma per ora il cartaceo continua ad avere la meglio sulla sua controparte digitale, almeno quando parliamo di libri interi. Il supporto moderno non ha ancora sostituito quello antico, e i libri continuano a essere utilizzati per arredare le nostre biblioteche, a volte per accendere il fuoco – a dir la verità, in epoca postindustriale, quest'uso è riservato più spesso ai giornali – e in tutti i casi per veicolare dei contenuti.

E i quadri? Intanto bisogna fare un passo indietro e ricordarsi che anche in questo caso, come per il libro, è una questione di supporto, o di *medium* come dicono alcuni, e che prima di parlare della classe delle opere in generale è utile distinguere, in prima battuta, tra arti visive, letteratura e musica. Vediamo una definizione di pittura:

attività artistica che implica un procedimento volto a ottenere immagini per mezzo di materiali colorati su una superficie mediante disegno, stesura o macchia. È definibile in rapporto ai procedimenti tecnici e alla serie storica delle opere, e va distinta, come modo di comunicare, dalla scrittura poiché il termine è collegato con il latino *fingere* e significa finzione artificiale di sembianze naturali¹⁰⁸.

All'inizio – lo sappiamo – gli uomini hanno utilizzato le caverne e le loro pareti. Dipingevano quel che vedevano: prede e animali, essenziali per la vita dei gruppi sociali e per la sopravvivenza. Il fatto che la pittura sia nata per esigenze di raffigurazione imitativa e vada spiegata, almeno rimanendo alla sua origine, sulla base della cosiddetta teoria mimetica credo sia un dato largamente incontestabile. E tuttavia non penso che una buona teoria si possa limitare a dar conto delle esigenze espressive degli esseri umani. La spiegazione più verosimile mi sembra piuttosto un'altra: è probabile che non tutto potesse essere custodito attraverso la semplice oralità e che fosse decisamente più pratico “segnare” in un posto diverso dalla memoria di una sola persona elementi o dettagli che dovevano essere di utilità collettiva.

In considerazione di questo, il significato della teoria mimetica così come è riportata nel libro X della *Repubblica* non può che lasciare perplessi. È difficile sostenere che nelle caverne i primi uomini si ingegnassero a dipingere i loro soggetti rupestri perché, in qualche modo, volevano dimostrare di avere una conoscenza perfetta dei soggetti che rappresentavano, oppure perché semplicemente intendevano abbellire le loro case-caverna. Con il tempo certamente la pittura sarebbe diventata anche questo, ma non

108 Citato da *Grande Enciclopedia Curcio*, vol. XIII, voce “pittura”.

è ragionevole supporre che lo fosse all'origine. All'inizio, probabilmente, prevalse la necessità di ritenere e poi di comunicare qualcosa, di mantenere cioè una traccia di ciò che era importante e le pareti delle caverne vennero utilizzate un po' come le antenate dei Moleskine, con l'unico difetto di non poter essere sfogliate oppure tenute in una mano. Platone giustamente nota come, in fondo, riprodurre non è operazione tanto difficile: munendoci di uno specchio potremmo riuscirci tutti.

Questo medesimo operaio non solo è capace di fare ogni sorta di mobili, ma anche tutti i prodotti della terra, e crea tutti gli esseri viventi e per di più se stesso; e poi crea terra, cielo, dèi e tutto il mondo celeste e sotterraneo dell'Ade. – Tu parli, rispose, di un sofista ben meraviglioso. – Non ci credi? replicai. Dimmi: pensi che un simile artigiano non ci sia affatto? O credi che un autore di tutto questo possa in un certo modo esistere e in un certo modo no? – E qual è, chiese, questo modo? – Un modo non difficile, risposi, anzi attuabile in maniere diverse e rapide, rapidissime addirittura. Basta che tu voglia prendere uno specchio e farlo girare da ogni lato. Rapidamente farai il sole e gli astri celesti, rapidamente la terra e poi te stesso e gli altri esseri viventi, i mobili, le piante e gli altri oggetti che si dicevano or ora¹⁰⁹.

Immaginiamoci la scena descritta da Platone: un uomo primitivo, o quasi, trova per caso uno specchio seminascondito dalla vegetazione, un mattino in cui, dopo essersi alzato e stiracchiato, esce – al solito – dalla sua grotta alla ricerca di cibo. Il nostro ominide, un tizio moderatamente simile a noi, si aggira dunque con uno specchio tra le mani e “riproduce” animali, piante e oggetti di vita quotidiana. Insomma, tutto ciò che vede intorno a sé. Stando a Platone questo tipo di attività ha qualcosa in comune con quella del pittore o anche – pure in un senso meno evidente – del poeta. Ma quale vantaggio avrebbero avuto i primi ominidi ad andarsene in giro con uno specchio in mano qualora ne avessero posseduto uno? Assolutamente nessuno, nel senso che l'immagine riflessa dallo specchio ha ancora meno consistenza dell'immagine che ha sede nella memoria: e invece per evitare che ogni cosa sparisse con loro, gli uomini dovevano lasciare una traccia fisica di ciò che vedevano o che credevano di vedere. E così presero a raffigurare le cose che ritenevano importanti su di una superficie più duratura della *tabula* della loro memoria, su quei Moleskine giganti che incontravano di volta in volta.

109 *La Repubblica*, X, 596.

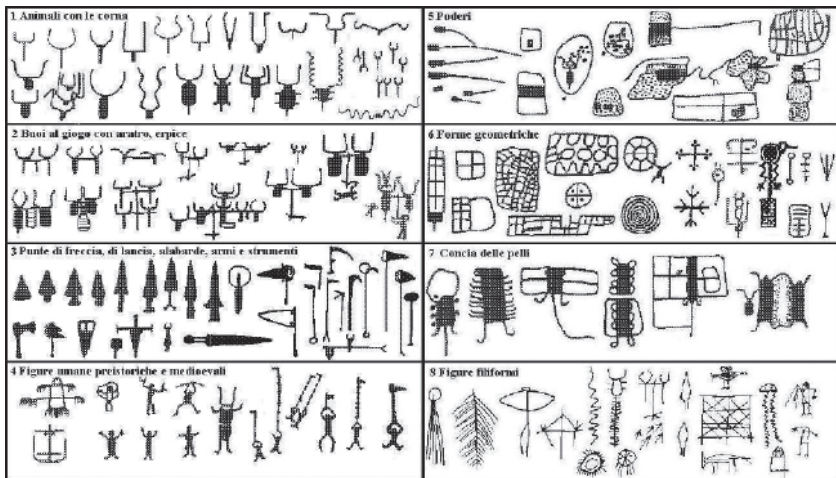


Figura 3. Disegni di incisioni rupestri nella *Val des Merveilles*.

Il problema di Platone non è tanto quello della raffigurazione, ma piuttosto quello del tipo di conoscenza a cui giungiamo quando ci impegniamo nella raffigurazione. Conosciamo *davvero* qualcosa allorché ne facciamo una raffigurazione? Dove per “davvero” si intende il tormento supremo dei filosofi vale a dire la cosa in sé, l’essenza stessa delle cose. O, anche, la realtà così com’è al di là delle apparenze, delle mutevolezze sensibili, la realtà che non si trasforma, che non cambia. Per questo Platone sarebbe andato volentieri in giro con quello specchio, per fare delle copie fedeli delle cose, delle copie che avrebbero conservato non soltanto i tratti essenziali, ma le cose tutte quante intere in maniera assolutamente fedele. Coloro i quali si limitano a rappresentare, anzi a imitare ciò che vedono non detengono, secondo Platone, quell’essenza di cui sono alla ricerca. Anzi, peggio. Poeta e pittore non fanno altro che elaborare delle narrazioni: imitano il condottiero che va in battaglia e che guida i suoi soldati, ma nulla sa, egli stesso, di quella battaglia e di quei soldati. Non sarebbero mai capaci, né Omero né Parrasio e neppure Fidia, di condurre eserciti. E se Fidia non li sapeva condurre, gli eserciti, allora nemmeno sapeva che “cosa è” un esercito. Dunque tutta la sua sapienza aveva ben poco valore e a poco sarebbero serviti tutti gli specchi di questo mondo, anche se li avesse avuti a disposizione. Un sapere che non è interno alle cose, ma che si limita semplicemente a riprodurle può davvero poco, questa – almeno – era l’idea di Platone.

Il senso della domanda filosofica sull'essenza delle cose che Platone accosta all'arte è certamente posteriore rispetto al bisogno di rappresentare, di lasciare un segno su una qualche *tabula* esterna alla mente umana. È perciò abbastanza verosimile che le incisioni della *Val des Merveilles* non avessero lo scopo di porre una domanda sull'essenza di ciò che era rappresentato.

La filosofia – sostiene Arthur Danto¹¹⁰ – prende a crescere allorché la società sviluppa un concetto articolato di realtà. Quando cioè diventa moneta corrente l'idea che esiste una realtà e insieme esiste il suo altro da sé, l'apparenza, l'illusione o anche solo la rappresentazione delle cose. Se questo è vero, la filosofia è irrimediabilmente seconda. Semplicemente, cioè, è venuta dopo. Il problema per chi ha cominciato a rappresentare ciò che vede (o, anche, ciò che non vede) non è tanto quello di arrivare a realizzare la copia perfetta. Se fosse così avrebbe ragione Platone: sarebbe di gran lunga meglio utilizzare uno specchio oppure, in chiave moderna, la macchina fotografica, uno specchio a cui si è aggiunta la memoria – una memoria fatta di carta prima, potenziata e digitale oggi – in modo da non perdere nulla. La pittura, però, non è riproduzione *tout court*; e questo è vero per un motivo semplicissimo, anzi banale: l'occhio non è lo specchio e, soprattutto, quando qualcuno dipinge qualcosa generalmente non cerca soltanto di riprodurre la cosa nel modo esatto in cui la vede. Sarebbe un compito assurdo: a un tempo improbo (non ce la faremmo mai a riprodurre proprio tutto, meglio appunto un enorme specchio che si posa dall'alto sul mondo) e insieme inutile.

Voglio sostenere che l'arte non serve per conoscere? In effetti, il senso dell'obiezione a Platone non è questo. Anzi, per la verità, vorrei sostenere proprio la tesi opposta; e cioè che se guardiamo la questione in prospettiva genetica è verosimile supporre che l'arte sia stata spesso uno strumento per conservare una traccia delle cose viste, raccontate o immaginate. Per mantenerne la memoria e, in un senso, la conoscenza. Ovviamente le evoluzioni della tecnica e dei supporti hanno fatto sì che quel particolare strumento che è la pittura incorresse in trasformazioni anche profonde; a tutto ciò si è poi aggiunta l'invenzione della fotografia che ha davvero rimescolato le carte, quasi che fosse tornato Platone a muoversi tra le cose con uno specchio sofisticatissimo a cui è stata aggiunta la memoria.

Il problema – a mio modo di vedere – non è dunque la conoscenza in generale, ma il tipo di conoscenza che Platone associa all'arte. Poeta e pittore sono accomunati da un tratto: le creazioni di entrambi hanno poco a

110 Danto 1981: tr. it. 95.

che fare con la verità. Che cosa significa? In sostanza che un pittore non si rende conto *davvero* di come è fatto quel letto che dipinge. Ha ben presente, di solito, come fare a rappresentarlo con maestria. Magari è anche in grado di farlo quasi uguale – per avere un letto in tutto e per tutto identico è certamente meglio lo specchio di cui si diceva sopra – ma non ha idea, ad esempio, di come lo si usa. O, se lo sa, questa sapienza si esercita nella sua veste di fruitore di letto e non di pittore. L'imitatore – nella sua veste di imitatore – non ha delle cose alcuna scienza derivante dall'uso. «L'imitatore conosce solo un poco le cose che imita, e l'imitazione è uno scherzo e non una cosa seria»¹¹¹. Né, ovviamente, ha conoscenza dell'essenza delle cose che imita. Per Platone il problema è proprio quello di arrivare a una sorta di conoscenza originaria. E come si fa ad arrivare alle essenze? Una delle soluzioni a cui si pensa, di solito, è quella della somma dei particolari. Se riesco a elencare tutte, ma proprio tutte le proprietà che formano – poniamo – il mio letto, ecco, in quel caso, so che cos'è un letto, e potrei anche arrivare a essere in grado di costruirne uno nel caso in cui il mio si rompa.

Ma possiamo pensare che questa sorta di collazione di particolari sia realisticamente possibile? Per prima cosa dovrebbe essere una collazione completa. Perché possa sostenere di conoscere davvero bene il tavolo che vedo oppure che dipingo dovrei essere in grado di enumerare, dettagliando, tutte le parti che lo compongono. Ma non basta. Anche se fossi capace di stilare l'elenco più completo al mondo, o la descrizione più dettagliata, rimane una domanda sullo sfondo: «e se organi di senso strutturati diversamente dai nostri ci facessero scoprire anche solo una proprietà diversa, che allo stato non è percepibile?». Sarebbe ovviamente un problema perché se ammettiamo questa possibilità dobbiamo anche concludere che può essere impossibile conoscere l'essenza autentica di quel tavolo. E, nella migliore delle ipotesi, dobbiamo pensare di poter soltanto aspirare a una conoscenza che, diversamente, ha limiti antropologici precisi. Nietzsche aveva già anticipato efficacemente il punto: se supponiamo che conoscere sia collazionare i particolari utilizzando una determinata dotazione sensoriale, allora non potremo mai essere davvero sicuri che, con una dotazione diversa, non si conoscerebbero proprietà diverse oppure cose diverse. E chissà se sarebbe cambiato qualcosa – dal punto di vista di Leonardo – se avesse avuto a disposizione i dettagli della percezione visiva dei pipistrelli o dei cervi volanti. Chissà se avrebbe dipinto la Gioconda allo stesso modo.

Se però pensiamo a tutto questo dal punto di vista dell'evoluzione, ci accorgiamo facilmente che il problema della conoscenza completa, in fin dei

111 *La Repubblica*, X, 602[b].

conti, è un falso problema. In un'ottica evolutiva – e cioè di accrescimento e di conservazione della vita – gli uomini potrebbero essersi interessati soprattutto di un tipo di conoscenza selettiva. La specie umana, per sopravvivere, non deve conoscere tutto quanto, né disporre di una conoscenza completa. Piuttosto era – ed è – importante conoscere ciò che, per qualche ragione, può valer la pena di essere conosciuto, ciò che serve, insomma. A ben vedere, la conoscenza completa potrebbe benissimo essere un falso mito, uno di quei miti tipicamente filosofici in senso wittgensteiniano.

In questa prospettiva, non solo non ha senso andare alla ricerca delle essenze, ma anche occuparsi degli errori piuttosto che della verità, può essere una strategia migliore. In altre parole potrebbe essere sensatissimo, quando parliamo di verità, ribaltare il paradigma panglossiano. Nel mondo di Leibniz e di Pangloss tutto, com'è noto, deve andare per il meglio, e ogni cosa è necessariamente al suo posto. Il paradigma ritorna su quest'idea rivestendola di scientificità, attraverso il supporto teorico fornito dalle teorie dell'evoluzione e discute, allo stesso tempo, la pesante zavorra del facitore di mondi possibili e perfetti (alla Leibniz). La selezione naturale, di per sé, dovrebbe essere sufficiente per eliminare gli inutili ingombri del mondo: dato che è un'evidenza che le cose che ci circondano sono passate attraverso il severo vaglio della selezione naturale, per questa semplice ragione saremmo garantiti del fatto che ciò che c'è è ciò che di meglio ci può essere.

Tale criterio vale ovviamente per tutto ciò che è soggetto a selezione: esseri animati e artefatti, ma anche organizzazioni epistemiche. Un principio di questo tipo fa leva su di un'idea di massimizzazione della verità: in pratica, se i nostri apparati sensoriali contribuissero a generare credenze prevalentemente false, non sarebbero utili allo sviluppo e alla sopravvivenza della specie "uomo". In altre parole, non sarebbero buone guide per il comportamento e noi non saremmo gran che capaci di reagire alle richieste e alle pressioni dell'ambiente. In presenza di organi di senso che funzionano bene – che sono cioè in grado di produrre buone operazioni cognitive – tutto va un po' meglio. Ora però – e si tratta per esempio della conclusione che Daniel Dennett¹¹² deriva da quest'argomento – dato che l'esistenza di esseri che interagiscono con l'ambiente ottenendo risultati soddisfacenti è un fatto assodato, ne deriverà che i sistemi cognitivi di tali esseri sono fondati su percezioni vere. L'idea che è alla base del paradigma panglossiano è che tanto gli errori quanto gli inganni sono nella sostanza inutili e nocivi; elemento questo che trova scarso riscontro nell'ambito di uno sviluppo della specie sostanzialmente progressivo e positivo.

112 Dennett 1987.

L'errore, nella prospettiva panglossiana, non è mai utile, né ha mai un senso. Le obiezioni che sono state mosse a quest'argomento sono almeno tre: a) in primo luogo non tutto può essere spiegato utilizzando il criterio della selezione naturale (alcuni organismi, per esempio, potrebbero essere delle specie di prodotti collaterali selezionati per altri scopi¹¹³); b) l'osservazione di Fodor e Lepore, secondo cui il paradigma rischia di dimostrare troppo, è largamente condivisibile – dal fatto che le pecore sono stupide e che le pecore sono state selezionate, non deriva che le pecore sono state selezionate *perché* stupide¹¹⁴; c) e soprattutto c'è l'obiezione – sostenuta da Stephen Stich – secondo cui certe credenze false non solo sono innocue, ma si sarebbero dimostrate addirittura utili. Strategicamente cioè la ricerca della verità non è sempre la via migliore né quella più conveniente. Spesso utilizziamo una strategia di sopravvivenza che, pur moltiplicando le credenze false, si rivela nel complesso poco rischiosa e vantaggiosa per la conservazione della vita.

Se l'organismo crede che qualcosa di innocuo è velenoso, eviterà quel tipo di cibo senza che ve ne sia necessità. Questo può avere un modesto impatto negativo sulle sue speranze di sopravvivenza e di riproduzione. I falsi negativi, d'altro canto, sono molto più costosi in situazioni del genere. Se l'organismo crede che un certo tipo di cibo non è velenoso quando invece lo è, non eviterà il cibo e incorrerà in un rischio elevato di malattia e di morte. Dinanzi a questa situazione una strategia inferenziale che si accompagni a un alto livello di adattamento esterno dovrebbe essere una strategia che minimizza il rischio e inferisce che un certo tipo di cibo è velenoso sulla base di un'evidenza relativamente ristretta. Tale strategia genererebbe un numero importante di falsi positivi, dato che l'organismo concluderebbe che il cibo in questione è velenoso sulla base di evidenze deboli e inconcludenti. Ma questo non importa, dato che nella situazione data i falsi positivi non vengono pagati a caro prezzo. Grazie alla sua rapidità nel concludere che il cibo in questione è velenoso, la strategia eviterebbe in larga misura un gran numero di falsi negativi. E questo è importante, in quanto i falsi negativi sono letali¹¹⁵.

In questo senso l'essenziale non è la verità (o la falsità), ma, strategicamente, la sopravvivenza, dunque l'utilità per la vita. Perciò, pur rammentando che ogni sistema cognitivo può, almeno potenzialmente, produrre risposte sbagliate – di due tipi differenti: in altre parole possiamo avere falsi positivi (penso che la sostanza x sia un veleno, in realtà mi sbaglio e non lo

113 È la tesi sostenuta per esempio da Gould e Lewontin 1979: 581-598.

114 Fodor e Lepore 1992: 235 n. 5.

115 Stich 1990: 62.

è), o falsi negativi (penso che la sostanza x non sia un veleno, in realtà mi sbaglio e lo è) – nell'esempio appena riportato i falsi negativi creano maggiori problemi di quanto non facciano i falsi positivi. La differenza è di sostanza: nel primo caso mi sbaglio, ma sopravvivo; nel secondo mi sbaglio e muoio. Per queste ragioni, produrre una certa quantità di credenze false può essere strategicamente più utile di quanto non lo sia cercare a tutti i costi la verità: nel caso specifico, il falso positivo ingenererà una credenza sbagliata, ma mi eviterà di correre un rischio, quello che mi assumerei se decidessi di ingerire quella sostanza per verificare se è velenosa oppure no.

Poniamo dunque di considerare assodato che ciò che importa a livello evolutivo è la sopravvivenza piuttosto che la verità. Per quale motivo, allora, attività che hanno accompagnato nei secoli lo sviluppo della specie umana dovrebbero discostarsi così profondamente dalle esigenze primarie degli uomini? Perché, in sostanza, dovrebbe aver ragione Platone? E se l'arte non avesse mai avuto il compito di mostrarci l'essenza delle cose?

Torniamo al nostro esempio di partenza, domandandoci ancora una volta per quali obiettivi sono stati pensati un libro e un quadro qualsiasi. Abbiamo già notato che gli scopi più propri dei due oggetti vanno al di là della loro conformazione materiale. Un libro e un quadro non sono *soltanto* degli oggetti materiali, il che vuol dire che il loro tratto specifico, l'elemento che li caratterizza in maniera precipua non è la loro appartenenza alla categoria degli oggetti materiali. Dunque in casi come questi o simili a questi la classificazione proposta da Strawson sulla natura di un oggetto materiale può essere considerata in un senso necessaria, ma non sufficiente.

Sin qui abbiamo avuto modo di sottolineare come l'ontologia che riguarda gli artefatti artistici deve essere più sofisticata di quella che applichiamo agli oggetti ordinari, il che è vero perché nel caso degli oggetti d'arte ci troviamo (o dovremmo trovarci) in presenza di proprietà "sopravvenenti", e cioè di proprietà particolari che vanno ad aggiungersi a quelle tradizionali che compongono gli oggetti materiali, ma che emergono, per dir così, dalle proprietà fisiche di quegli stessi oggetti. Un dipinto possiede precise proprietà fisiche (una particolare forma, una certa dimensione, un determinato peso, è fatto di un qualche materiale...), è stato pensato per adempiere ad alcuni scopi di ordine pratico (per esempio ornare ambienti) e, in più, ha una proprietà che ancora ci sfugge, ma che fa sì che quell'oggetto oltre a essere un oggetto materiale sia *anche* un'opera d'arte. Le avanguardie hanno sottolineato proprio questo punto: le opere d'arte sono altra cosa rispetto agli oggetti d'uso, non è dunque necessario che l'arte imiti un bel niente, nonostante quel che pensava Platone. Anziché essere oggetti d'uso mal riusciti le opere apparterrebbero dunque a una classe separata (quella

delle opere appunto) che si distingue dalla classe degli oggetti materiali e da quella degli oggetti d'uso per il fatto di instanziare *proprietà* particolari. E così nei casi più bizzarri, prodotti con caparbietà dalle avanguardie artistiche, abbiamo a che fare con oggetti (d'arte) che hanno *esattamente* le stesse proprietà di un oggetto ordinario ma che, per tutta una serie di ragioni che generalmente vengono ricondotte al contesto culturale in cui l'opera è stata pensata e prodotta, *diventano* oggetti d'arte, istanziano cioè quella certa (o quelle certe) proprietà *x*.

Se consideriamo la cosa in una prospettiva ontologica, dunque, le opere d'arte hanno la caratteristica di avere un particolare *status*, godendo in qualche modo di una identità duplice: sono oggetti ordinari in un senso e straordinari in un altro. *Le Brillo Box*, ovviamente, esaltano proprio questa duplicità ontologica¹¹⁶. Anzi, nel caso delle *Brillo Box* abbiamo addirittura bisogno di una ontologia costruita su tre livelli: (a) in primo luogo una ontologia dell'oggetto materiale (*Brillo* è un oggetto fisico – una scatola che contiene del detersivo – che occupa uno spazio e un tempo, che è composto di parti, che ha una sua utilizzabilità e così via). Dopodiché (b) *Brillo* è *anche* un oggetto di *design*. In altre parole, se qualcuno ci chiedesse qual è l'ontologia che si deve occupare della *Brillo* di Harvey dovremmo rispondergli che, da un lato, *Brillo* è un problema per l'ontologia degli oggetti materiali e anche una forma d'arte di confine e cioè un oggetto di *design*. In altre parole, *Brillo* è una semplice scatola, ma *Brillo* è *anche* la scatola disegnata da Harvey, vale a dire un oggetto d'arte commerciale. Infine (c) *Brillo* è la scatola uscita dalla *Factory* di Andy Warhol; l'opera che il mondo dell'arte ha cominciato – certo un po' a fatica – a considerare uno dei prodotti più significativi delle avanguardie del Novecento. Dunque, *Brillo* è anche un'opera d'arte (anzi, a ben guardare, è *due* opere d'arte in una) che istanzia quella misteriosa proprietà *x* di cui abbiamo detto sopra.

Ora, se per spiegare la semplice scatola possiamo affidarci a Strawson, per spiegare l'oggetto di design *Brillo* e più ancora per spiegare l'opera d'arte *Brillo*, l'ontologia dell'oggetto materiale di Strawson non è sufficiente. L'oggetto di design *non* è un semplice oggetto materiale: è qualcosa di più, se non proprio di diverso, rispetto a una qualunque altra scatola. Danto spiega bene le ragioni di questo fatto. La *Brillo* disegnata da Harvey è percettivamente ben congegnata: due strisce rosse, che assomigliano a onde increspate del mare, e che contengono uno spazio bianco in cui campeggia il marchio “*Brillo*”, stampato con lettere rosse che si alternano a lettere blu.

116 Virgil Aldrich propone un modello di sostanziale separazione tra «oggetto estetico» e «oggetto fisico». Cfr. su questo punto anche Beardsley 1958.

Tanto l'effetto visivo quanto quello cromatico sono eccellenti. Blu, rosso e bianco – fa giustamente osservare Danto¹¹⁷ – sono i colori del patriottismo americano, così come l'onda è comunemente associata tanto all'iconografia dell'acqua quanto a quella di una bandiera mossa dal vento.



L'idea commerciale è resa con straordinaria forza visiva, dando corpo a una serie di idee ingenuie, comuni e, in un senso, universali: la forza di un'onda, la pulizia portata da un gettito d'acqua e quell'insieme di colori che richiamano alla mente di qualunque americano la bandiera del proprio paese. Insomma la Brillo Box disegnata da Harvey è un piccolo capolavoro di comunicazione, giocato richiamando un sapere ingenuo ed estremamente efficace, oltre alle potenzialità della memoria collettiva.

L'arte commerciale e il design hanno elementi che, in un senso, sono comuni all'artigianato, a quell'idea di produzione che Platone considerava più nobile e più utile dell'arte pura e semplice. In effetti, la Brillo di Harvey mostra tutta una serie di proprietà estetiche – descritte dalla piccola fenomenologia di Danto – studiate proprio per raggiungere uno scopo preciso: non tanto conoscere l'essenza dell'oggetto scatola come pensava Platone, ma convincere il consumatore americano medio che quelle particolari scatole contengono dei prodotti che puliscono l'alluminio a fondo, velocemente e bene.

L'ontologia che si occupa della Brillo di Harvey, per cogliere nel segno, non può essere solo quella degli oggetti materiali, oppure quella degli arte-

117 Danto 2000: 136.

fatti. Se poi ci interessa capire qualcosa della *Brillo* di Warhol – altra cosa dalla scatola di Strawson e dalla *Brillo* di Harvey – non sono sufficienti né l'ontologia di Strawson né la fenomenologia di Danto, anche se probabilmente l'ultimo livello (il livello Warhol) presuppone in qualche modo gli altri due (non ci sarebbe la *Brillo* di Warhol se non esistesse contemporaneamente la scatola di Strawson e la *Brillo* di Harvey).

Proviamo a riassumere. *Brillo*, e con lei tutti gli altri *ready-made* che, in questo senso, costituiscono un esempio ancora più complicato rispetto alle comuni opere d'arte, sarebbe uno strano crocevia ontologico: un oggetto materiale, che è anche un oggetto d'uso (contiene del detersivo), che è anche un'opera d'arte, anzi due (ammettendo, è ovvio, di concordare con coloro i quali ritengono legittimo non solo il secondo livello – l'opera di design di Harvey – ma anche il terzo, quello di Warhol).

Tuttavia che si voglia o meno riconoscere l'esistenza del terzo livello, quello in cui la scatola di Harvey è una sorta di oggetto *fiat* voluto da Andy Warhol, rimane il fatto che l'artisticità del secondo livello è fortemente legata alle possibilità percettive umane. E cioè al fatto che sappiamo cogliere nella configurazione visiva di quella scatola alcune configurazioni gestaltiche che ci fanno pensare proprio a quello che il pubblicitario ha voluto portarci a pensare. Su di un punto, in effetti, Platone ha ragione: la *Brillo* di Harvey non ci permette di conoscere di più o meglio le proprietà fondamentali di una scatola qualunque, ma ciò che la teoria imitativa di Platone manca di cogliere (ovviamente nella sua versione estesa e applicata a quegli strani tipi di cose che sono i *ready-made*) è il fatto che questo tipo di conoscenza non era tra gli obiettivi di Harvey né, tanto meno, tra quelli di Warhol. Harvey, casomai, voleva che gli americani associassero pulizia e patriottismo a una scatola che contiene spugnette che dovrebbero pulire l'acciaio, mentre Warhol ha messo in campo una operazione ancora più astratta e intellettualmente sofisticata: comunicarci che, per tutta una serie di ragioni, quella scatola esprimeva bene l'essenza del consumismo americano del secondo Novecento.

Lasciamo ora da parte sia Harvey sia Warhol. Non credo che nemmeno le incisioni della *Val des Merveilles* siano state realizzate per conoscere l'essenza di ciò che è stato dipinto. A considerare le cose in una prospettiva ontologica nel caso della *Val des Merveilles* abbiamo probabilmente a che fare con l'esatto opposto della scatola *Brillo*. L'ontologia necessaria per parlare di queste incisioni è ridotta al minimo: non abbiamo a che fare con oggetti materiali che sono (o sarebbero) anche opere d'arte, né con quadri che possono avere una utilizzabilità distinta dalla significatività che esprimono. Né è in gioco soltanto un problema di imitazione e di raffigurazione

della realtà. Un po' come nel caso della Brillo di Harvey è sì in gioco un problema di conoscenza, ma non del tipo di conoscenza a cui pensava Platone. Si tratta invece di una conoscenza selettiva e orientata biologicamente verso ciò che può tornare utile alla sopravvivenza del singolo e della specie. Un tipo di conoscenza per la quale lavorano anche i nostri organi di senso che non è necessariamente intenta ad accumulare informazioni ma che spesso, invece, più utilmente seleziona accostando e ricostruendo pezzi di mondo e di significati.

Seguendo il filo rosso che accumulerebbe le più diverse produzioni artistiche Kendall Walton, pur senza dirci granché sulle caratteristiche ontologiche che differenzierebbero, in maniera specifica, un'opera d'arte da un oggetto comune, incentra la sua attenzione su di una proprietà particolare che è tipica di alcuni artefatti, ma anche di numerosi oggetti naturali: il «far credere»¹¹⁸. Si tratta di una proprietà relazionale (esiste, in effetti, soltanto in presenza di un soggetto che sia messo o si metta nelle condizioni di credere qualcosa a proposito di un determinato oggetto) che, nell'idea di Walton, riguarda trasversalmente le più diverse categorie di oggetti (gli oggetti naturali, quelli materiali e le opere d'arte). L'idea di Walton è che oltre a essere associati a un determinato uso, gli oggetti consentano – sia che ne siamo consapevoli oppure no – un processo di trasfigurazione fantastica, che ci permette di dar vita a mondi fittizi più o meno complessi. E questo accade, per esempio, tutte le volte in cui ci capita di vedere una cosa e di scambiarla per qualcosa d'altro: Walton immagina una ragazza di nome Heather che, trovandosi a passeggiare in un bosco, scambia un tronco d'albero per un orso¹¹⁹ e da quel momento comincia a immaginarsi una realtà fantastica. In modo analogo, ogni volta che ci capita di desiderare fortemente qualcosa, può anche accadere che la cosa in questione si materializzi magicamente (e illusoriamente) davanti a noi. Si tratta di casi in cui gli oggetti che compongono il nostro ambiente finiscono per determinare profondamente anche la nostra immaginazione. Dunque gli oggetti – direi tutti quanti gli oggetti, da quelli naturali (tronchi d'albero, pietre, fiocchi di neve ecc.), agli artefatti (case e opere d'arte) – oltre a essere degli utilizzabili, spesso sono anche dei supporti oppure dei rimandi per la nostra immaginazione. È per loro tramite che riusciamo a immaginarci qualcosa d'altro, un mondo fantastico, fatto di verità immaginarie e, ovviamente, di proposizioni fittizie.

118 In realtà prima di Walton già Danto (1964: 579) si era rifatto al «vedere come» – di cui il «far credere» di Walton è in buona sostanza una derivazione – per spiegare quello che chiama il particolare «è della predicazione artistica».

119 Walton 1990: 21.

Non credo sia un caso che Walton rediga il suo libro con l'intenzione esplicita di costruire una teoria generale dell'arte, evitando consapevolmente di distinguere tra arti visive e letteratura, per poi riferirsi quasi solo a quest'ultima. Generalmente i filosofi amano pensare di poter elaborare delle teorie generali e anche questo caso, ovviamente, non fa eccezione. Tuttavia ho il sospetto che occuparsi di letteratura e di arte visiva non sia la stessa cosa e non lo è per un motivo abbastanza banale: un romanzo è scritto utilizzando un qualunque tipo di alfabeto, un quadro evidentemente no. In questo senso la teoria di Walton funziona abbastanza bene se ci riferiamo a opere di letteratura, molto meno bene se abbiamo a che fare con un dipinto visto che omette semplicemente di rilevare come – in una prospettiva ontologica – romanzo e quadro sono due cose diverse. Il romanzo apre interamente su di un mondo fittizio (o, anche, in parte fittizio in parte reale come accade nel caso del romanzo storico), per questo il «far credere» è forse una delle dimensioni più tipiche dell'opera letteraria. Mi pare invece legittimo nutrire forti dubbi sul fatto che questa sia anche la proprietà principale dell'opera d'arte visiva¹²⁰; nel senso che l'arte si è sempre incaricata di rappresentare in qualche forma il mondo, o alcuni dei suoi aspetti, servendosi di strumenti eminentemente fisici e percettivi. In genere i romanzi mettono in scena mondi fittizi in grado di vantare una propria coerenza, una struttura interna e una logica. L'arte visiva, invece, si impegna in un compito diverso: trovare forme visive peculiari, che rimandano a parti di realtà.

In estrema sintesi mi pare questa la storia del cammino evolutivo dell'arte. Sin da bambini, sin da quando cioè ci esercitiamo inconsapevolmente a cogliere il carattere essenziale (o almeno quei tratti che ci paiono essenziali) delle cose, ci accade di rappresentare forme e oggetti in una direzione che non è necessariamente quella mimetica anzi, a dire il vero, nella modernità – come ben sappiamo – lo è sempre di meno. Il rapporto con il mondo reale, quello che ci si spalanca davanti agli occhi quando li apriamo per guardare le cose, è decisamente più fondamentale in arte di quanto non lo sia in letteratura. E questo è un primo punto da tenere fermo: la letteratura e le arti visive non sono la stessa cosa, dunque è davvero difficile immaginare un'unica teoria che le colleghi entrambe o che ne delinei i tratti comuni. Quando pensiamo alle rappresentazioni in ambito visivo ci riferiamo a qualcosa di diverso rispetto a quelle descrizioni che di Sherlock Holmes o di Napoleone Bonaparte possiamo trovare in un romanzo.

Per altro un tratto che accomuna le due operazioni forse esiste: entrambe prevedono la ricerca di un particolare significativo, di un dettaglio che

120 Cfr. su questo punto Wolterstorff 1975: tr. it. 111-139.

caratterizzi in modo particolare ciò che vogliamo rappresentare. Sia che vogliamo raccontare un'avventura di Sherlock Holmes, sia che della stessa avventura ci capiti di disegnare un racconto a fumetti, descriveremo sempre l'eccentrico detective londinese attribuendogli il tipico cappello a due punte, la lunga pipa e la mantellina che lo ripara dalla pioggia. Così come tutti quanti diremo che, passando per Baker Street a Londra, troviamo casa sua.

Walton ha notato assai efficacemente che quando parliamo di rappresentazioni non intendiamo una corrispondenza punto-a-punto tra l'oggetto rappresentato e il risultato della rappresentazione (descrizione, disegno, schizzo, dipinto e così via). Tutti i disegni di un uomo con mantellina, cappello e pipa ci fanno pensare a Holmes (ovviamente se ne abbiamo sentito parlare), così come gli schizzi di un uomo grasso ci fanno pensare a un qualunque uomo grasso o a un particolare uomo grasso che conosciamo solo noi. Nel caso di Holmes, è evidente, abbiamo anche un altro problema: prima di tutto è impossibile che esista un'assoluta corrispondenza tra tutti i disegni che rappresentano Holmes perché, per esempio, i dettagli meno significativi saranno diversissimi: la mantellina potrebbe essere verde, nera o di qualunque altro colore, le scarpe grigie e gli occhi di Holmes potrebbero forse essere blu o castani, tutto questo poco importa nell'economia delle nostre rappresentazioni. E, d'altro canto, non è neppure detto che ci sia mai stata corrispondenza tra *almeno una* descrizione di Holmes e un Holmes in carne e ossa dato che è molto probabile che Holmes sia un personaggio di fantasia. Tutto questo, dunque, è davvero poco importante per coloro i quali debbono rappresentare o riconoscere Holmes.

Ernst Gombrich¹²¹ spiega bene che cosa significhi rappresentare qualcosa senza che esista una corrispondenza punto-a-punto tra ciò che è rappresentato e la rappresentazione medesima. I suoi esempi concernono, per la maggior parte, oggetti esistenti o inesistenti¹²². Pensiamo a un foglio di notizie tedesco del Cinquecento con una veduta di Roma. L'illustrazione raffigura una inondazione catastrofica del Tevere. Gombrich riporta tre immagini accomunate dallo stesso soggetto: una xilografia di Castel Sant'Angelo (1557), un disegno a penna sempre di Castel Sant'Angelo (1540) e, infine, una fotografia.

Nella xilografia l'artista rappresenta un castello con travature in legno e tetti spioventi, sul modello dei castelli che certamente si potevano vedere

121 Gombrich 1960.

122 Adotto, su questo punto, la classificazione di Meinong. Per un approfondimento cfr. Ferraris 2005: 67 e ss.

in quel periodo a Norimberga, ma che, altrettanto certamente, non si erano mai visti a Roma. Contrariamente a quel che verrebbe naturale pensare non si tratta però di un falso – e cioè di una veduta di Norimberga scambiata per una veduta di Roma – piuttosto un confronto con la fotografia dimostra come la stampa riporta elementi che *davvero* appartengono o sono appartenuti a Castel Sant'Angelo: l'Angelo sulla cima che dà il nome all'edificio, il torrione circolare costruito sul mausoleo di Adriano e le fortificazioni esterne con tanto di bastioni. L'idea di Gombrich è che l'artista probabilmente non aveva mai visto Roma. Probabilmente doveva però conoscere bene Norimberga, cosa che gli fece adattare una veduta di quella città per rappresentare Roma. Ciò che è più noto (la veduta della Burg tedesca) viene in soccorso per rappresentare ciò che l'artista doveva conoscere di meno o non conoscere affatto direttamente (Castel Sant'Angelo).

In sintesi l'artista a cui fa riferimento Gombrich sapeva certamente che Castel Sant'Angelo era un castello. Così è estremamente probabile che, dovendo riprodurlo, si sia servito della raffigurazione che gli era più accessibile tra tutte quelle che appartenevano ai suoi schemi concettuali (un castello tedesco con tetti spioventi e travature in legno). Se poi confrontiamo la fotografia con la xilografia e con il disegno notiamo facilmente come l'artista non si sia limitato a replicare il suo stereotipo; piuttosto, è intervenuto attivamente correggendolo e adattandolo a quelle che erano le caratteristiche di Castel Sant'Angelo. Lo stesso discorso vale per le vedute di Parigi di Matthäus Merian che rappresentano Notre-Dame. Un confronto tra le foto di Merian e le foto di Notre-Dame rivela, anche in questo caso, molte cose: intanto che Merian avrebbe lavorato più o meno allo stesso modo dell'anonimo pittore della xilografia di Castel Sant'Angelo; poi che Merian era un figlio del Seicento dal momento che il suo schema di chiesa risponde alle fattezze di un grandioso edificio simmetrico con grandi finestre a pieno sesto. Nello stesso identico modo Merian disegna le sue versioni di Notre-Dame: colloca il transetto al centro affiancandogli, a destra e a sinistra, quattro grandi finestre a pieno sesto. Se invece volessimo guardare con attenzione la chiesa di Notre-Dame senza perderci nell'osservazione delle sue riproduzioni vedremmo che la chiesa ha sette finestre ad arco acuto a ovest e sei nel coro. Dal che se ne deduce che anche per Merian rappresentare significa adattare uno schema esistente correggendolo con alcuni elementi che caratterizzano l'oggetto che deve essere rappresentato.

La rappresentazione dunque è selettiva (vale a dire non rappresentiamo tutto quanto, e questo lo sapeva già bene Aristotele) inoltre – con buona pace di Platone – non è mai una semplice copia dell'oggetto. Per quanto un quadro possa essere immaginato sulla base di una corrispondenza punto-

a-punto con la cosa rappresentata, rimane il fatto che non si tratta mai di una fotografia. Questo è un nodo teorico importante perché segnala come, nonostante tutti i possibili ritrovati della tecnica, l'arte non potrà mai essere sostituita da qualcosa d'altro.

Notoriamente Aristotele sostiene che l'abilità mimetica è una caratteristica tipicamente umana¹²³. Si era reso conto benissimo di come l'imitazione sia uno di quegli istinti di natura che ci distinguono dagli altri animali che, almeno intenzionalmente, non imitano pressoché nulla. In un senso l'arte è attività non è mimesi pura e semplice, è rappresentazione di ciò che esiste. Inoltre, coloro che *fanno* arte svolgono una operazione di carattere intenzionale: selezionano ciò che imitano, così come scelgono i modi in cui farlo. È evidente che Aristotele non si sogna neppure che il suo artista ideale debba mettersi a imitare qualsiasi cosa: dato che la vita umana ha intrinseche finalità etiche vale la pena imitare uomini o comportamenti e, tra questi, quelli che meglio servono a esemplificare gli insegnamenti o le teorie che abbiamo in mente. Dunque, ci converrà imitare gli uomini peggiori o i migliori, così come, in alcune particolari circostanze sarà utile imitare gli uomini più simili a noi. Se mettiamo da parte l'etica, la morale della storia rimane sempre la stessa: siamo portati a rappresentare prima di tutto quello che ci interessa. Non è detto che questo interesse debba seguire una direzione morale¹²⁴; tale concezione è appartenuta tipicamente al mondo greco, che ha associato intimamente buono e bello, fino a farne un binomio inscindibile. Tuttavia, a un certo punto della nostra storia culturale, abbiamo compreso che non tutto ciò che è buono è anche bello e, soprattutto, che non soltanto il bello è rappresentabile, ma che – in generale – rappresentiamo le cose più diverse, quelle che per una qualche ragione ci interessano di più o che sono state più utili per la conservazione e lo sviluppo della nostra esistenza. Ciò che proprio non possiamo fare è scegliere di non rappresentare nulla, sarebbe un po' come se volessimo vivere senza respirare; magari qualche essere vivente potrebbe anche riuscirci, ma non è certamente il caso nostro.

In buona sostanza scegliamo ciò che vogliamo rappresentare: se un volenteroso artista si mettesse in testa di rappresentare proprio *tutto quello che vede*, emulando il *Funes* di Borges che, come si ricorderà, ha la curiosa peculiarità di tenere a mente tutto quanto gli succede – sin nei minimi particolari e, per giunta, da quando ha avuto inizio la sua vita – probabilmente tenterebbe un'impresa in primo luogo impossibile e poi anche

123 *Poetica*: 4, 1448b.

124 Danto 2003: tr. it. 59 e ss.

inutile. Appunto perché esistono tantissime cose che magari non sono utili in un'ottica generale, ma che invece lo sono nell'ottica particolare delle nostre vite. Per questo siamo obbligati a scegliere, a distinguere, a selezionare e, alla fine, a tralasciare. In tutto questo processo, appunto, alcune cose meritano la nostra attenzione e allora gli scrittori le narrano, i pittori le dipingono, gli scienziati le studiano. Non vale la pena ricordare tutto – anzi molte cose, si sa, è di gran lunga meglio dimenticarle – così come non vale la pena provare a rappresentare tutto quanto.

L'arte, come ben dimostra la sua storia, è al di là dei giudizi di valore e con tutta probabilità, diversamente da quello che pensava Platone, è anche al di là del vero e del falso, almeno in senso assoluto. Non è però – fatto salvo il caso delle avanguardie – al di là della percezione proprio perché la percezione è uno degli elementi che determinano e che vincolano il nostro rapporto con le cose e con il mondo. Ora, tenendo per vera l'idea secondo cui l'arte non può prescindere dalla percezione – e, di fatto, non ne prescinde nemmeno in quei casi in cui a prima vista parrebbe farlo (tipo, appunto, la *Brillo Box*) – rimane ben evidente il fatto che non tutti i modelli di percezione si conformano al criterio dell'utilità per la vita. Notoriamente, Nietzsche era dell'idea che l'arte fosse utile alla vita e che servisse per sopportarla, visto che in fondo leggere un romanzo oppure osservare un bel quadro aiuta a distrarsi pensando ad altro o, anche, aiuta a immaginarsi mondi possibili. Questo elemento ludico certamente c'è sempre stato, tanto che possiamo ragionevolmente supporre che i pastori della *Val des Merveilles* occupassero parte delle loro giornate oziose tracciando quelle figure che sono arrivate sino a noi, anche per non annoiarsi troppo. Detto questo è pur vero che attraverso il gioco passano talvolta attività molto serie. Non credo che l'arte sia nata solo per distrarre dalla noia o per allontanarci dalle preoccupazioni: gli stessi identici modi che abbiamo messo in atto per sopravvivere con più destrezza e per non soccombere nelle funamboliche lotte per l'esistenza hanno poi espresso anche la nostra creatività.

Un tipo di percezione organizzata sul modello stimolo-risposta, o anche su un modello atomistico, è decisamente poco vantaggiosa in un'ottica di conservazione della vita. È cioè abbastanza verosimile ritenere che la nostra attenzione percettiva si concentri su alcune caratteristiche fondamentali delle cose, piuttosto che disperdersi su innumerevoli quantità di dettagli, magari del tutto irrilevanti. Pensiamo ancora una volta a *Funes*. Le nostre teorie possono anche rivelarsi inconsistenti e paradossali, ma la natura possiede una logica interna molto più stringente. Se fossimo dei *Funes* della percezione – per esempio, se fossimo costretti a muoverci con occhi che vedono alla maniera dei microscopi o con orecchie che sentono alla

maniera dei sonar – probabilmente non sopravvivremmo. È sempre un buon vantaggio riuscire a economizzare risorse, anche quando ragioniamo delle risorse del nostro sistema cognitivo che, per restare efficiente, deve essere mantenuto snello. Per cui ha davvero dell'avventuroso pensare che percepiamo quello che ci sta intorno operando una qualche collazione di sensazioni, dati di senso o qualsiasi altra cosa – sempre un po' misteriosa – si voglia frapporre tra il mondo esterno e il nostro cervello.

Dunque, anziché andare a ipotizzare bizzarre entità teoriche che poi, in qualche modo, dovremmo anche poter giustificare, potrebbe essere più utile provare a pensare alla nostra attività percettiva in termini di economia, visto che il modello atomistico applicato alla percezione non sembra funzionare granché. Il compito dei nostri organi di senso e del nostro cervello potrebbe anche essere soltanto quello di organizzare e selezionare ciò che già c'è. Non è necessario immaginarsi altro. Inoltre, chiunque abbia un poco di dimestichezza con la psicologia della *Gestalt* sa benissimo che uno dei rimproveri più frequenti che questa muove alla psicologia tradizionale è nella critica secondo cui la varietà dell'esperienza risulterebbe da una intensa attività mentale di associazione del *mare magnum* di sensazioni di cui si diceva poco sopra. Si tratterebbe di un lavoro enorme e decisamente dispendioso. Di contro, i gestaltisti suppongono che la percezione, al suo livello di base, corrisponda a una specifica abilità del soggetto nel rinvenire l'ordine interno e le relazioni tra le parti delle cose o del mondo ambiente. Per la psicologia del XIX secolo, soprattutto per la psicologia atomista, la percezione del complesso deriverebbe da una mera aggregazione sommativa delle percezioni semplici. Ma che il tutto sia qualcosa di diverso dalla semplice somma dei costituenti delle sue parti è oramai un tratto largamente acquisito. È proprio da quest'ordine di questioni che prende avvio l'ormai classico lavoro di von Ehrenfels del 1890. Il filosofo austriaco, collega di Meinong, utilizza un modello teorico in qualche modo compromissorio: le qualità gestaltiche, nella sua idea, dipendono (anche se in senso non causale) dalle sensazioni che ne sono a fondamento.

A seguito dei lavori di von Ehrenfels la prospettiva teorica, dunque, cambia almeno in parte. Da un punto di vista fenomenologico – è l'idea di Koffka – le strutture percettive elementari non sono formate da elementi costitutivi singolari (sensazioni atomiche, dati di senso o qualsiasi altra cosa decidiamo di immaginarci). O, meglio, gli elementi singolari hanno un'esistenza funzionale a quella della totalità. Non devo dunque immaginare la somma di tutte le qualità o di tutte le proprietà del tavolo che ho di fronte per capire che quella cosa che sto percependo è un tavolo; e non è neppure necessario supporre che tra me e il tavolo si diano strane cose

che assomiglierebbero a quel tavolo senza esserlo (i dati di senso), perché io possa arrivare a percepirlo. Niente di tutto questo. Piuttosto è la percezione globale della configurazione del tavolo a permettermi di percepire il tavolo¹²⁵. E la configurazione “tavolo” (o l’oggetto materiale tavolo) la troviamo lì in natura, senza che mi debba preoccupare di costruirla per aggregazione di qualità o di inferirla da supposti dati di senso. Se ragioniamo nei termini dell’economia del nostro sistema percettivo questa è probabilmente la spiegazione migliore. Tutto questo vale dal lato della psicologia e, più in generale, dei vantaggi cognitivi. Dal lato dell’ontologia abbiamo tutto un popolarsi di nuove entità, nel senso che, stando a ciò che nota anche Köhler¹²⁶, questi aggregati posseggono una serie di qualità che non derivano semplicemente dalla somma delle parti costituenti. Un volto – per intenderci – non è semplicemente l’aggregato di due occhi, un naso, una bocca e due sopracciglia. Piuttosto è il risultato dell’aggregazione di tutte queste cose che, insieme, esprimono qualità come simpatia oppure antipatia, tristezza o allegrezza, grazie alle quali il volto assume le proprietà di essere allegro oppure triste, simpatico o antipatico.

Un oggetto d’arte visiva assomiglia molto a uno di questi aggregati particolari che tanto piacciono agli studiosi della *Gestalt*: in qualche modo è un aggregato alla seconda, nel senso che il lavoro dell’artista consiste proprio nel riorganizzare ulteriormente, e sulla base di alcuni criteri specifici quegli aggregati formali che ciascuno di noi già sempre struttura nel corso della propria vita quotidiana.

L’idea interessante delle diverse declinazioni che della teoria sono state fatte dai gestaltisti è in primo luogo nell’accesso diretto e trasparente alle *Gestalten*¹²⁷ teorizzato, per esempio, da Wertheimer e Koffka oppure anche da Gibson. La tesi di fondo è che le *Gestalten* non cancellino tutte quelle proprietà autonome che appartengono alle strutture obiettive da cui dipendono, ma che piuttosto si sovrappongano alle strutture fisiche materiali (oppure, in qualche caso, le includano come parti). In altre parole quando il soggetto percepisce una *Gestalt* percepisce anche parti o momenti della struttura materiale dell’oggetto (o degli oggetti) a cui si riferisce. A livello di ontologia va sottolineato che le *Gestalten*, o le qualità gestaltiche, non si trovano semplicemente nella testa dei soggetti che le percepiscono. Al contrario sono proprio nelle cose, in un certo modo di costruire aggregati di cose, almeno nel senso che non sono né arbitrarie né, tanto meno, casuali.

125 Cfr. *supra*: 76 e ss.

126 Cfr. Köhler 1920: IX.

127 Cfr. per esempio, Smith 1988: 47 e ss.

Per fare un esempio che riguarda le nostre questioni: una buona linea di ricerca per spiegare il predominio del concetto di bellezza, nell'ambito della storia dell'arte e dell'estetica occidentale, consiste senz'altro nel riferirsi alla legge della "pregnanza". Della gravidanza parlò per primo Wertheimer descrivendo la tendenza, in qualche modo naturale, al raggiungimento di certi tipi di *ordini* all'interno dei fenomeni percettivi e mnemonici. In sintesi: gli esseri umani tendono a organizzare ciò che percepiscono; vedono cioè le strutture che formano l'ossatura dell'ambiente più organizzate e regolari di quanto a volte non siano nella realtà (in questo modo, per esempio, riusciamo a diminuire l'effetto delle asimmetrie bilaterali tipiche delle due parti di un volto)¹²⁸.

Ora, il concetto di gravidanza – come del resto accade di frequente con molte delle idee della *Gestalt* – è ambiguo, nel senso che è utilizzato almeno secondo due accezioni diverse: a) in alcuni casi si intende la gravidanza come una tendenza alla regolarità, che sarebbe di per sé presente nella nostra esperienza percettiva; oppure come b) una caratteristica (o anche più caratteristiche) degli oggetti verso cui siamo spinti, per dire così, dalla nostra esperienza quotidiana. Köhler si riferisce probabilmente alla prima delle due accezioni quando sottolinea che la tendenza alla gravidanza, là dove esiste, è nella sostanza indipendente dalla comprensione dell'esperienza in virtù del fatto che agirebbe affiancandosi ad altre tendenze più generali e mirate al raggiungimento dell'equilibrio del sistema. Nei fatti Köhler si limita a comparare la gravidanza al principio di economia di Mach¹²⁹ mentre Metzger, per esempio, si riferisce di preferenza alla seconda accezione¹³⁰ del termine.

Seguendo la classificazione di Edwin Rausch¹³¹ possiamo suddividere la gravidanza almeno nelle seguenti sotto-articolazioni: 1. *pregnanza come capacità di adattamento alle regole*; 2. *pregnanza come originalità*; 3. *pregnanza come integrità*; 4. *pregnanza come semplicità e gravidanza come diversità*. Senza voler ripercorrere per intero l'analisi di Rausch si può tentare di definire un po' meglio che cosa si intende per tendenze della gravidanza. Nella sostanza, applicare l'idea della gravidanza all'estetica significa prima di tutto ricordarsi che esiste una tendenza del sistema percettivo così come di quello conoscitivo, in base alla quale gli esseri umani esperiscono gli oggetti adattandoli a regole che ci permettono di derivare tipi o specie. Una

128 Cfr. a questo riguardo soprattutto Kanizsa e Luccio 1984.

129 Köhler 1938: 254.

130 Metzger 1941: 109.

131 Rausch 1966.

seconda tendenza generale ci consente poi di muoverci attraverso forme differenti, ma elaborate nell'ambito di esperienze analoghe (cosa che, per esempio, accade spesso nel caso delle illusioni ottiche).

Cosa c'entra tutto questo con l'arte? Intanto va notato che la percezione degli artefatti artistici sottintende operazioni formative di vario tipo: in tutti i quadri, per esempio, la realtà da produrre è accortamente selezionata, scomposta e poi ricomposta. Sulle tele, in altre parole, sono presenti forme e chiazze di colore che poi, prese nella loro totalità, danno un Monet o un El Greco. L'idea di fondo è che quando ci capita di osservare un dipinto di Monet si attivano le stesse abilità organizzative (cognitive e percettive) che attiviamo quando dobbiamo comprendere una qualche forma di linguaggio (quando cioè un insieme di suoni acquista un significato). Notoriamente, per von Ehrenfels, il caso esemplare è quello della melodia¹³² che altro non è che uno sviluppo tematico elementare. Come esempio può funzionare bene anche una canzone popolare: una melodia consiste semplicemente in un insieme di note che si susseguono temporalmente le une alle altre. Von Ehrenfels sottolinea che la percezione in genere richiede la presenza effettiva dell'elemento percepito. Quando diciamo di sentire un suono, in genere intendiamo che stiamo ascoltando proprio il suono che riecheggia in quel preciso istante. Ma se le cose stanno in questi termini come è possibile ascoltare una melodia che, invece, è una struttura complessa che raccoglie moltissimi suoni semplici di durata e di altezza differente? Si tratta di un'unità che appartiene a un genere nuovo: la melodia «si fa sentire» attraverso la successione dei suoni. Tra i suoni e la melodia vi è ovviamente un legame, ma questo legame è tale da permetterci di considerarla autonoma rispetto ai suoni di cui è composta. In buona sostanza, l'oggetto melodia possiede una particolare qualità formale che le singole note non posseggono.

Ehrenfels non si allontana in modo decisivo dal modello della psicologia elementarista, in altre parole dall'idea che alla base della nostra percezione ci siano degli elementi semplici e che le *Gestalten* risultino dall'aggregazione di questi elementi. Il punto su cui Ehrenfels porta la sua critica è casomai l'idea che, dalla composizione degli elementi, non possa sorgere nulla di nuovo, a meno di ipotizzare una qualche attività mentale specificatamente atta a produrre questo qualcosa. Il riferimento alla somma ha in qualche modo il senso di un'analogia implicita: l'insistenza sul fatto che la melodia non equivale a una somma di elementi intende rammentare che, nell'aritmetica, cambiando l'ordine degli addendi il risultato non

132 Ehrenfels 1890.

cambia. L'introduzione della nozione di *Gestalt* non mette in discussione l'idea degli elementi e della composizione degli elementi, bensì la concezione sommativa e additiva della composizione. Dobbiamo poter dire: gli stessi elementi possono essere alla base di complessi differenti, più precisamente li possiamo unificare in modi diversi e il modo dell'unificazione è ciò che possiamo chiamare «qualità gestaltica». Ecco la definizione di von Ehrenfels: «con qualità gestaltiche intendiamo quei contenuti rappresentativi positivi (*positive Vorstellungsinhalte*) che sono vincolati all'esistenza di complessi rappresentativi nella coscienza, che a loro volta consistono di elementi separabili l'uno dall'altro (cioè rappresentabili separatamente). Chiamiamo fondamento (*Grundlage*) delle qualità gestaltiche i complessi rappresentativi necessari per l'esistenza delle qualità gestaltiche»¹³³.

Ehrenfels accorda particolare attenzione alle qualità sonore, ma il suo discorso si interessa anche alle qualità spaziali. Esistono *Gestalten* spaziali così come *Gestalten* temporali, e si tratta di una distinzione che non è necessariamente disgiuntiva. Una qualità formale può sorgere da un fondamento spaziale e da uno temporale. Ad esempio, nel caso della percezione del movimento, operano egualmente sia la parte temporale della successione sia la parte spaziale: ci sarà, in altre parole, un succedersi di impressioni visive singole che danno luogo a una impressione-di-movimento che ha caratteristiche simili a quelle della melodia. Nel caso delle qualità formali l'accento cade sul fatto che ogni movimento ha una sorta di andamento caratteristico – ed è proprio questo andamento che rappresenta la qualità gestaltica. In questo senso, allora, ricordare un movimento non vuol dire ricordare ogni singolo momento costitutivo, ma rammentare un andamento del movimento che viene colto unitariamente.

Le qualità gestaltiche, come abbiamo detto, sono anche visive. Proviamo a supporre che il lavoro dell'artista consista nel tentativo di esprimere al meglio e di massimizzare le diverse forme di pregnanza in una situazione data. Pensiamo ancora una volta a quella che, classicamente, è stata considerata la proprietà estetica per eccellenza e cioè la bellezza. Esistono tantissime trattazioni che cercano variamente di esaminare le ragioni per cui tanto l'arte quanto l'estetica si sono occupate così assiduamente della bellezza. Nelle pagine precedenti abbiamo visto che Danto ricostruisce la centralità della bellezza nella storia dell'arte riportandola a un suo profondo legame con la morale. Per i Greci bello e buono sono a tutti gli effetti due facce della medesima medaglia, e il punto è particolarmente evidente qualora venga esaminato in prospettiva etica. Gli individui eccellenti sono a un

133 Ehrenfels 1890: 136.

tempo belli e buoni, le due qualità non vanno mai disgiunte. Questo modo di valutare il bello è frutto di un pregiudizio morale, che ha origine nel mondo Classico, ma che in seguito è stato sistematizzato coerentemente da Kant: «la natura è bella quando ha l'apparenza dell'arte; l'arte, a sua volta, non può essere chiamata bella se non quando noi, pur essendo coscienti che sia arte, la guardiamo come natura»¹³⁴. L'arte – stando alla tesi che Danto attribuisce a Kant – fa diventare belle le cose brutte, ivi compresa la natura; questo è il suo scopo principale e in questi termini trova anche la propria giustificazione. In sintesi, se il bello è il simbolo del bene morale (§ 59) si capisce anche perché esso non possa che essere universale. A considerare bene e bello come sinonimi si arriva a una sostanziale interscambiabilità delle due proprietà.

La spiegazione dantiana formulata in *L'abuso della bellezza* è ovviamente una delle spiegazioni possibili per comprendere il tradizionale primato della bellezza, ma non è l'unica. Se seguiamo le indicazioni della *Gestalt* possiamo ad esempio supporre che il privilegio accordato dalla tradizione estetico-artistico alla bellezza derivi da quelle leggi della pregnanza che abbiamo appena enunciato¹³⁵. La cultura avrebbe poi fatto il resto associando un valore “naturale” a un valore morale e rafforzando entrambi. In buona sostanza si può benissimo pensare che una forma (oppure un'associazione di forme) è considerata bella in rapporto con il suo livello di purezza e di semplicità. Citando direttamente von Ehrenfels: «ciò che chiamiamo bellezza non è niente di più che il livello di Gestalt»¹³⁶. Gli studi sulla Gestalt e sulle leggi della pregnanza non ci mettono a disposizione una qualche formula magica utilizzando la quale ci dovrebbe riuscire di calcolare ciò che è bello e ciò che non lo è. Tuttavia non credo nemmeno che sia necessario arrivare a questo. Non si tratta di escogitare formule matematiche da applicare ai quadri, ma di comprendere il senso di un processo di ricerca che è in atto da secoli, più o meno da quando è iniziata la storia dell'uomo. E di comprendere anche come a un certo punto, sempre sulla base della ricerca di quelle leggi che governano il nostro rapporto con le cose che ci circondano, abbiamo smesso di cercare innanzitutto e per lo più il bello. E lo abbiamo fatto – credo – semplicemente evitando di cercare la pregnanza, disarticolando le forme, sostituendo la ricerca della massima semplicità al suo opposto.

134 Kant 1790: § 45.

135 Si tratta – almeno in parte – della posizione sostenuta anche da Ehrenfels 1916: 93-96.

136 Ehrenfels 1922: 50.

Le opere d'arte sono per loro stessa natura oggetti complessi; sono il frutto di una complessità curiosa visto che alla complessità di ordine formale ne uniscono una di tipo semantico (quella che interessa filosofi come Danto). Possiamo cercare il bello – come espressione di massima semplicità oppure di accordo e di complessità formale via via crescente – oppure possiamo cercare il brutto e lo faremo dando una forma alle proprietà opposte. Oppure si può lavorare declinando in senso quasi maniacale i particolari, come fece Monet con quella che per Ehrenfels è una *Gestalt* primitiva: il colore. Ehrenfels tratta i colori grosso modo alla stessa maniera di come tratta i suoni: li considera qualità gestaltiche di grado inferiore. Possiamo considerare i colori all'interno di un sistema cromatico complessivo che, almeno idealmente, può contenere tutte quante le qualità cromatiche, mentre gli accostamenti cromatici potrebbero dar luogo a qualità gestaltiche un po' come accade nel caso degli accordi. In rapporto agli accordi consonantici, per esempio, si può parlare di armonia in una delle svariate accezioni del termine, e non a caso il termine "armonia" è spesso utilizzato nell'ambito degli accostamenti cromatici. Uno dei problemi tipici della teoria dei colori consiste nel conferire un senso, anche nell'ambito cromatico, a questa espressione di "armonia" che ha la sua prima applicazione nel campo dei suoni. Si tratta di un parallelismo ricorrente, di cui von Ehrenfels approfitta allo scopo di mostrare e rafforzare la generalità della nozione di *Gestalt*.

Ora non credo che Botticelli, Raffaello, Picasso, De Chirico e Monet, per citare qualche nome, abbiano fatto qualcosa di molto diverso che lavorare su queste *Gestalten* componendole, scomponendole o variandole nei dettagli, anche di pochissimo, come fece Monet per il ciclo della cattedrale di Rouen o nelle *Ninfee*. In buona sostanza si tratta di ricerche sui "modi di vedere" che sono state costanti lungo tutto il corso della storia della pittura. Aldous Huxley, in *Le porte della percezione*, ci racconta di aver vissuto un'esperienza che gli avrebbe permesso di vedere i colori con gli occhi di Vermeer, Botticelli, van Gogh e Cézanne. Lo scrittore inglese descrive le sue esperienze allucinatorie in seguito all'assunzione di mescalina; una sostanza atossica che, per qualche ora, riesce ad amplificare le nostre capacità percettive. Si tratta certamente di un'esperienza limite, tuttavia in questo modo Huxley ha potuto constatare quanto la nostra percezione ordinaria deprima i colori¹³⁷. I colori usati da pittori espressionisti quali August Macke nel suo *Caffè Turco I* (1914, olio su compensato), oppure quelli di Franz Marc quando dipinge i suoi animali sono tutti frutto di studi attenti

137 Huxley 1959: tr. it. 28; 35.

che dovrebbero condurci a vedere i colori dipinti così come sono davvero e non come li vedono gli occhi abitualmente.

Non ritengo che sia possibile aggiungere all'elenco su cui abbiamo appena ragionato, questo è il punto importante, la *Brillo Box* di Warhol (*pars pro toto*, ovviamente), ma possiamo aggiungere la *Brillo* di Harvey. E non credo sia questione di chiudere il concetto di arte; operazione questa che, come hanno osservato taluni¹³⁸, avrebbe come unico risultato quello di indebolire la creatività umana. Tuttavia, al converso, nel caso della Pop Art si tratta di non ampliare questo concetto oltre misura.

Proporrei perciò di integrare la definizione dantiana di opera d'arte, che è stata il filo conduttore di tutta la seconda parte di questo libro, come segue. *X* è un'opera d'arte *solo se*¹³⁹:

1. *X* ha un soggetto. [Ogni opera d'arte, dunque, *riguarda qualcosa*];
2. su questo soggetto sono proiettati attitudini e punti di vista. [l'opera ha uno stile, nel senso di portare su di sé il punto di vista dell'artista];
3. questo avviene attraverso l'utilizzo di strutture metaforiche;
4. utilizzando gli stimoli che provengono dal contesto storico-teorico del mondo dell'arte;
5. spingendo il pubblico a fornire una risposta all'opera che è di ordine cognitivo e interpretativo;
6. ogni opera d'arte suppone che autore e fruitore utilizzino la loro percezione per produrre o intendere quel qualcosa che prende corpo nell'opera.

Sono consapevole del fatto che Danto non accetterebbe il sesto punto visto che in quasi tutta la sua produzione argomenta proprio in favore del contrario. Tuttavia, credo anche che l'arte sia quello che è non solo perché gli uomini hanno l'abitudine di interpretare cose e situazioni sulla scorta di un ricco universo simbolico, ma anche perché dispongono di organi di senso per mezzo dei quali costruiscono una relazione particolare tra loro stessi e le cose che incontrano. Nemmeno l'arte fa eccezione a tutto questo. Nell'opera, in ogni opera, è come se qualcuno ritagliasse un pezzo di mondo reale, lo mettesse sotto una lente, e lo vedesse ingrandito, scomposto, frammentato, disarticolato, essenzializzato, deformato o, semplicemente, riprodotto così come appare ai suoi e ai nostri occhi. Da sempre gli esseri umani, facendo arte, non hanno fatto altro, ne siano o meno consapevoli.

138 Cfr. per esempio le tesi di Warburton 2003.

139 Andina 2008: 20 e ss.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINO, A.

- 1965ss. *Opera omnia*, Nuova Biblioteca Agostiniana, Roma, Città Nuova Editrice, 1965ss. (abbreviato in OO)
- *De musica*, a cura di G. Gentili, OO, III/2

ÅHLBERG, L.-O.

- 1993 *The Nature and Limits of Analytic Aesthetics*, “British Journal of Aesthetics”, vol. 33, n. 1: 5-16

ANDINA, T.

- 2005 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi tra Gombrich e Arnheim*, Palermo, Aesthetica Preprint
- 2008 *Presentazione*, in A. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, cit.: 7-25

ANDINA, T. e LANCIERI, A. (a c. di)

- 2007 *Artworld & Artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte*, a c. di T. Andina e A. Lancieri, “Rivista di estetica”, n.s., n. 35 (2/2007)

ARISTOTELE,

- *Opere*, ed. di I. Becker, Königlich Akademie der Wissenschaften, Berlin, G. Reimer, 5 voll., 1831-1870; 2ª ed. a c. di O. Gigon, Berlin, de Gruyter, 1960, 5 voll.; *The Complete Works of Aristotele: the Revised Oxford Translation*, a c. di J. Barnes, Princeton, Princeton University Press, 1984, 2 voll.; tr. it. parziale a c. di G. Giannantoni, Bari, Laterza, 1973, 11 voll.

ARMSTRONG, D.M.

- 1960 *Berkeley's Theory of Vision*, London - New York, Cambridge University Press

AUSTIN, J.L.

- 1962 *Sense & Sensibilia*, Oxford, Clarendon Press; *Senso e sensibilia*, tr. it. di A. Dell'Anna, postfazione di P. Bozzi e M. Ferraris, Genova, Marietti, 2001

BAUMGARTEN, A.

- 1735 *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle, Grunert; *Riflessioni sul testo poetico*, tr. it. di F. Piselli, Palermo, Aesthetica, 1985; indi *Riflessioni sulla poesia*, a c. di P. Pimpinella e S. Tedesco, Palermo, Aesthetica edizioni, 1999³
- 1750-1758 *Aesthetica*, Frankfurt/O., Kleyb, 2 voll.; *Estetica*, tr. it. di F. Piselli, Milano, Vita e Pensiero, 1992; indi *L'Estetica*, a c. di S. Tedesco, tr. it. di F. Caparrotta, A. Li Vigni, S. Tedesco, Palermo, Aesthetica edizioni, 2000

BEARDSLEY, M.C.

- 1958 *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt

BELL, C.

- 1921 *Art*, London, Chatto & Windus

BERKELEY, G.

- 1709 *An Essay Towards a New Theory of Vision*, Dublin; indi London, Nelson and Soons, 1948; *Saggio sulla nuova teoria della visione*, tr. it. di G. Amendola, Lanciano, Carabba Editore, 1931; indi *Teoria della visione*, tr. it. a c. di P. Spinicci, Milano, Guerini, 1995
- 1710 *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1998; *Trattato sui principi della conoscenza umana*, tr. it. di D. Bertini, Milano, Bompiani, 2004

BLOCK, I.

- 1960 *Aristotle and the Physical Objects*, "Philosophy and Phenomenological Research" vol. 21, n. 1: 93-101

BORING, E.

- 1942 *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, New York, Appleton - Century-Crofts

BRENTANO, F.

- 1874-1924 *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, Leipzig, Meiner, 3 voll.; *La psicologia dal punto di vista empirico*, a c. di L. Albertazzi, tr. it. di G. Gurisatti, Roma-Bari, Laterza, 1997, 3 voll.

BREWSTER, D.

- [1831] *On a New Analysis of Solar Light*, "Transactions of the Royal Society of Edinburgh" 12, 1834: 123-136
- 1844 *On the Law of Visible Position in Single and Binocular Vision, and on a Representation of Solid Figures by the Union of Dissimilar Plane Pictures on the Retina*, "Transactions of the Royal Society of Edinburgh" 15: 349-368; rist. in N. J. Wade 1983: 93-114

BRUNO, N. e JACOMUZZI, A. C.

- 2002 *Il quesito di Molyneux come esperimento mentale*, “Rivista di estetica” n.s., n. 21 (3/2002): 49-70

CARROLL, N.

- 1993 *Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art*, in Rollins 1993: 79-106
- 2007 *Arthur Danto. Filosofia dell'arte e attività critica*, in T. Andina e A. Lancieri 2007: 67-80

CHESELDEN, W.

- 1728 *An Account of some Observations Made by a Young Gentleman, Who Was Born Blind, or Lost his Sight so early, that he Had no Remembrance of ever Having Seen, and Was Couch'd between 13 and 14 Years of Age*, “Philosophical Transactions of the Royal Society of London”, 35: 447-450

DANTO, A. C.

- 1964 *The Artworld*, “Journal of Philosophy”, vol. 61, n. 19: 571-584
- 1965 *Nietzsche as Philosopher*, New York, The MacMillan Company; indi New York, Columbia University Press, 2005
- 1973 *Artworks and Real Things*, “Theoria”, 39: 1-17; *Opere d'arte e cose reali*, tr. it. di A. Ottobre, in *Estetica e filosofia analitica*, a c. di P. Kobau, G. Matteucci e S. Velotti, Bologna, il Mulino, 2007: 55-71
- 1981 *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge-London, Harvard University Press; tr. it. a c. di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2008
- 1986 *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press; *La destituzione filosofica dell'arte*, tr. it. di V. Tonon, Siracusa, Tema Celeste, 1992; indi *La destituzione filosofica dell'arte*, a c. di T. Andina, tr. it. di C. Barbero, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2008
- 1986a *The End of Art*, in Id., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, cit.: 81-115; tr. it., *La fine dell'arte*, in Id., *La destituzione filosofica dell'arte*, cit.: 109-136
- 1986b *Art, Evolution, and the Consciousness of History*, in Id., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, cit.: 187-210; tr. it., *Arte, evoluzione e consapevolezza della storia*, in Id., *La destituzione filosofica dell'arte*, cit.: 195-214
- 1987 *The State of the Art*, New York, Columbia University Press
- 1990 *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, New York, Straus & Giroux
- 1992 *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York, Straus & Giroux
- 1998 *The End of Art. A Philosophical Defence*, “History and Theory. Studies in Philosophy of History”, vol. 37, n. 4: 127-143
- 1999 *Indiscernibility and Perception: A Reply to Joseph Margolis*, “British Journal of Aesthetics”, vol. 39, n. 4: 321-329
- 2000 *Art and Meaning*, in *Modern Theory of Art*, a c. di N. Carroll, Madison

- (Wisconsin), The University of Wisconsin Press: 130-140
- 2003 *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago - La Salle (Ill.), Open Court; tr. it. di C. Italia, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Milano, Postmedia, 2008
 - 2007 *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, a c. di M. Di Monte, Roma, Armando editore
- DENNETT, D.
- 1987 *The Intentional Stance*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press - Bradford Book; *L'atteggiamento intenzionale*, tr. it. di E. Bassato, Bologna, Il Mulino, 1993
- DESCARTES, R.
- 1637 *Diottrica*, in *Oeuvres de Descartes*, a c. di Ch. Adam e P. Tannery, Paris, Cerf, 11 voll., t. VI, 1897-1913; *La diottrica*, ed. it. a c. di E. Lojacono, in *Opere filosofiche*, Torino, UTET, vol. 2, 1994
 - 1641 *Meditationes de prima philosophia*, in *Oeuvres de Descartes*, t. VII, 1897-1913; *Meditazioni metafisiche*, ed. it. a c. di E. Lojacono, in *Opere filosofiche*, cit., vol. 1, 1994
- DI NAPOLI, G.
- 2006 *Il colore dipinto. Teorie, percezione e tecniche*, Torino, Einaudi
- DUTTON, D., (a c. di)
- 1983 *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press
- EHRENFELS, C., von
- 1890 *Ueber Gestaltqualitäten*, "Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie" 14: 242-292
 - 1916 *Kosmogonie*, Jena, Diederichs
 - 1922 *Weiterführende Bemerkungen*, in Id., *Das Prinzahlangesetz, entwickelt und dargestellt auf Grund der Gestalttheorie*, Leipzig, O.R. Reisland
- FABBRI, F.
- 2006 *La musica: un falso molto autentico, veramente fasullo*, "Rivista di estetica", n.s., vol. 31 (1/2006): 161-171
- FERRARIS, M.
- 1997 *Estetica razionale*, Milano, Cortina
 - 2001 *Il mondo esterno*, Milano, Bompiani
 - 2005 *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Milano, Bompiani
 - 2007 *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani
- FODOR J. e LEPORE E.
- 1992 *Holism. A Shopper's Guide*, Oxford - Cambridge (Mass.), Blackwell

FRY, R.

- 1928 *Vision and Design*, London, Chatto and Windus

GEHLER, J. S. T.

- 1787-1796 *Physikalisches Wörterbuch oder Versuch einer Erklärung der vornehmsten Begriffe und Kunstwörter der Naturlehre*, Leipzig, Schwickert, 3 voll.

GIBSON, J.

- 1950 *The Perception of the Visual World*, Cambridge (Mass.), The Riverside Press

GOMBRICH, E.H.

- 1960 *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon Books; *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1965; indi, Leonardo Arte, Milano, 2002

GOODMANN, N.

- 1968 *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill; *I linguaggi dell'arte*, tr. it. e c. di F. Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1976

GOULD S.J. e LEWONTIN R.

- 1979 *The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: a Critique of the Adaptationist Programme*, "Proceedings of the Royal Society", B05: 581-598

GREENBERG, C.

- 1982 *Modernist Painting, Modern Art and Modernism*, a c. di F. Francina e Ch. Harrison, New York, Harper & Row

GREGORY, R.L.

- 1967 *Eye and Brain: the Psychology of Seeing*, London, Weidenfeld and Nicolson; *Occhio e cervello*, tr. it. di A. Rebaglia, Milano, Cortina, 1998

HAMLIN, D.W.

- 1961 *Sensation and Perception*, London, Routledge & Kegan Paul

HARGREAV, D.

- 1973 *Thomas Young's Theory of Color Vision's: Its Roots, Development and Acceptance by the British Scientific Community*, tesi di dottorato, University of Wisconsin

HATFIELD, G.

- 1990 *The Natural and the Normative: Theories of Spatial Perception from Kant to Helmholtz*, Cambridge (Mass.), The MIT Press

HEGEL, G.W.F.

- 1835 *Ästhetik*, Berlin, Aufbau; *Estetica*, tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Milano, Feltrinelli, 1963

HEIDEGGER, M.

- 1927 *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag; *Essere e Tempo*, tr. it. e c. di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 1976¹⁰

HELMHOLTZ, H., von

- 1852 *Ueber Hern D. Brewster's neue Analyse des Sonnenlichts*, “Annalen der Physik [und Chemie]”, 86: 501-523, in Id., *Wissenschaftliche Abhandlungen*, vol. 2: 22-44
- 1854 *Ueber die Natur der menschlichen Sinnesempfindungen*, in Id., *Wissenschaftliche Abhandlungen von Hermann von Helmholtz*, 3 voll., Leipzig, J.A. Barth, 1882-85, vol. 2: 591-609
- 1856-66 *Handbuch der physiologischen Optik*, in Id., *Allgemeine Encyclopädie der Physik*, 3 voll., Voss, Leipzig, 1909-1911³; rist. anast. in, *Gesammelte Schriften*, a c di J. Bruning, Olms-Weidmann, Hildesheim, 2003, vol. 3 (in 3 tomi)
- 1878 *Die Thatsachen in der Wahrnehmung*; ed. Ingl. a c. di R. Kahl, *Selected Writings of Hermann von Helmholtz. The Facts of Perceptions*, Middletown, Wesleyan University Press, 1971: 366-408; in *Opere di Hermann von Helmholtz*, tr. it. di V. Cappelletti, Torino, UTET, 1967
- 1903 *Vorträge und Reden*, vol. I, Braunschweig, Friedrich Vieweg und Sohn, 5^a ed. (VR, I)
- 1903b *Vorträge und Reden*, vol. II, Braunschweig, Friedrich Vieweg und Sohn, 5^a ed. (VR, II)

HUME, D.

- 1739-1740 *A Treatise of Human Nature*, London; ed. ingl. a c. di T. H. Green e Th. H. Grose, London, 1866, 2 voll.; *Trattato sulla natura umana*, tr. it. a c. di E. Lecaldano, Roma - Bari, Laterza, 1987

HUXLEY, A.

- 1959 *The Doors of Perception*, Harmondsworth, Penguin Books; *Le porte della percezione*, tr. it. di L. Sautto, Milano, Mondadori, 1980

JACOMUZZI, A.C., KOBAYASHI, P., e BRUNO N.

- 2003 *Molyneux's Question Redux*, “Phenomenology and the Cognitive Science”, vol. 2, n. 3: 155-180

KANIZSA G. e LUCCIO R.

- 1984 *La gravidanza e le sue ambiguità*, “Reports from the Institute of Psychology”, University of Trieste

KANT, I.

- 1790 *Kritik der Urteilskraft*; in *Kant's gesammelte Schriften*, a c. della Königlich Preussischen [in seguito: Deutschen] Akademie der Wissenschaften, Berlin - Leipzig, G. Reimer, 1900 ss. [indi Berlin, de Gruyter, 1967 ss.]; *Critica del Giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, Roma-Bari, Laterza, 1989⁴

KENNICK., W.E.

- 1958 *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, “Mind”, n.s., vol. 67, n. 267: 317-334

KÖHLER, W.

- 1920 *Die physischen Gestalten in Ruhen und im stationären Zustand. Eine naturphilosophische Untersuchung*, Erlangen, Philosophische Akademie, 1924
- 1938 *The Place of Value in a World of Facts*, New York, Liveright

KREMER, R.L.

- 1993 *Innovation Through Synthesis: Helmholtz and Colour Research*, in *Hermann von Helmholtz and the Foundation of Nineteenth-Century Science*, a c. di D. Cahan, Berkeley - Los Angeles, University of California Press: 205-258

LEARY, D.

- 1982 *Immanuel Kant and the Development of Modern Psychology*, in Woodward e Ash 1982: 17-42

LOCKE, J.

- 1694 *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford, Clarendon Press; *Saggio sull'intelletto umano*, tr. it. a c. di N. Abbagnano, Torino, UTET, 1996²
- 1963 *Works*, Aalen, Scientia Verlag, 10 voll.

LÜDEKING, K.

- 1988 *Analytische Philosophie der Kunst*, Frankfurt/M., Athenäum

MARGOLIS, J.

- 1980 *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands, Humanities Press
- 1998 *Farewell to Danto and Goodman*, “British Journal of Aesthetics”, vol. 38, n. 4: 353-374
- 2000 *A Closer Look at Danto's Account of Art and Perception*, “British Journal of Aesthetics”, vol. 40, n. 3: 326-339

MATTICK, P.

- 1998 *The Andy Warhol of Philosophy and Philosophy of Andy Warhol*, “Critical Inquiry” 24: 965-987

METZGER, W.

- 1941 *Psychologie: die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments*, Dresden - Leipzig, Steinkopff

MÜLLER, J.

- 1826 *Zur vergleichend Physiologie des Gesichtssinnes des Menschen und der Thiere*, Leipzig, Cnobloch

NAGEL, A.

- 1861 *Das Sehen mit zwei Augen und die Lehre der identischen Netzhautstellung*, Leipzig, C.F. Winter

NEWTON, I.

- 1672 *New Theory about Light and Colours*, “Philosophical Transactions”: 3075-3087; indi. in I. B. Cohen, *Isaac Newton's papers & letters on Natural Philosophy*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1978
- 1704 *Opera quae exstant omnia*, vol. 4, London, Samuel Horsley, 1779-1785; *Scritti di Ottica*, tr. it. di A. Pala, Torino, UTET, 1978

PLATONE,

- 1899-1905 *Platonis Opera*, a c. di J. Burnet, Oxford, Oxford University Press, 6 voll.; *Opere complete*, a c. di F. Sartori e C. Giarratano, Roma-Bari, Laterza, 1980⁴ e ss., 9 voll.
- *Teeteto*, in *Opere complete*, cit., vol. 6., 1987

PRICE, H.H.

- 1950 *Perception*, Bristol, Thoemmes Press, 1996²

PUTNAM, H.

- 1994 *Sense, Nonsense and the Senses*, “Journal of Philosophy” XCI: 445-517
- 1999 *The Threefold Cord: Mind, Body and World*, New York, Columbia University Press; *Mente, corpo, mondo*, tr. it. di E. Sacchi Sgarbi, Bologna, Il Mulino, 2003

RAUSCH, E.

- 1966 *Das Eigenschaftsproblem in der Gestalttheorie der Wahrnehmung*, in *Handbuch der Psychologie*, a c. di W. Metzger e H. Erke, Göttingen, Hogrefe: 866-953

REID, Th.

- 1785 *Essays on the Intellectual Powers of Man*, Cambridge (Mass.) - London, MIT Press, 1969

ROLLINS, M. (a c. di)

- 1993 *Danto and his Critics*, Oxford, Blackwell

RUSKIN, J.

- 1904 *Academy Notes: Notes on Prout and Hunt and Other Art Criticism, 1885-1888*, London-New York, Longams

RUSSELL, B.

- 1997 *The Problems of Philosophy*, New York, Oxford University Press

SCHWARTZ, R. (a c. di)

- 2004 *Perception*, Oxford, Blackwell

SEARLE, J.

- 1998 *Postmodernism and Truth*, “TWP BE (a Journal of Ideas)” 13

SENDEN, M. von

- 1932 *Raum- und Gestaltauffassung bei Operierten Blindgeborenen*, Barth, Leipzig

SHERMAN, P.D.

- 1981 *Colour Vision in the Nineteenth Century: the Young- Helmholtz-Maxwell Theory*, Bristol, Adam Higler

SIBLEY, F.

- 1965 *Aesthetic and Nonaesthetic*, “Philosophical Review” vol. 74, n. 2: 135-159

SMITH, B.

- 1988 *Foundations of Gestalt Theory*, München, Philosophia Verlag

STICH, S.

- 1990 *The Fragmentation of Reason*, Cambridge (Mass.), The Mit Press

STRAWSON, P.S.

- 1959 *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, London - New York, Routledge

TATARKIEWICZ W.

- 1975 *Dzieje szczęściu pojęć*, Warszawa, PWN, 1975; *Storia di sei idee*, tr. it. e c. di O. Burba e K. Jaworska, consulenza scientifica di L. Russo, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1997²

VOLKMANN, A.W.

- 1846 *Sehen*, in R. Wagner (a c. di), *Handwörterbuch der Physiologie mit Rücksicht auf physiologische Pathologie*, in 5 voll., vol. 4, Braunschweig, F. Viewig und Sohn

WADE, N.J.

- 1983 *Brewster and Wheatstone on Vision*, London, Academic Press

WALTON, K.

- 1970 *Categories of Art*, “The Philosophical Review”, vol. 79, n. 3: 334-367

- *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press

WARBURTON, N.

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

WARNOCK, G.J.

- 1953 *Berkeley*, London, Penguin Books

WEITZ, M.

- 1956 *The Role of Theory in Aesthetics*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 15, n. 1: 27-35

WOODWARD, W.R. e ASH W. (a c. di),

- 1982 *The Problematic Science: Psychology in Nineteenth-Century Thought*, New York, Praeger

WOLTERSTORFF, N.

- 1975 *Toward an Ontology of Art Works*, “Noûs”, 9, 2: 115-142

WÜNSCH, C.E.

- 1792 *Versuche und Beobachtungen über die Farben des Lichtes*, Leipzig, Breitkopf

YOLTON, J.W.

- 1984 *Perceptual Acquaintance from Descartes to Reid*, Oxford, Blackwell
- 1996 *Perception and Reality*, Ithaca-London, Cornell University Press

YOUNG, T.

- 1802 *On the Theory of Light and Colours*, “Philosophical Transactions” 92: 12-48

ZEKI, S.

- 1993 *A Vision of the Brain*, Oxford, Blackwell
- 1999 *Inner Vision. An Exploration of Art and Brain*, Oxford-New York, Oxford University Press; *La visione dall'interno. Arte e cervello*, tr. it. di P. Pagli e G. De Vivo, Torino, Bollati Boringhieri, 2003

INDICE DEI NOMI

- Addison, J., 151.
 Agostino, San, 25, 26.
 Alberti, L.B., 151.
 Aldrich, V., 169n.
 Andina, T., 87n., 185n.
 Aristotele, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
 24, 25, 26, 43, 44, 47, 49, 50, 61, 145,
 175, 176.
 Armstrong, D.M., 41n, 45, 46, 49.
 Austin, J., 82, 83.
- Baldacci, P., 98.
 Baumgarten, A.G., 117, 144, 151, 152,
 153, 154, 155.
 Beardsley, M.C., 169n.
 Beethoven, L. van, 95, 100, 131n.
 Bell, C., 144.
 Berkeley, G., 11, 12n, 25, 37, 38, 39, 40,
 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
 54, 55, 118.
 Block, I., 22, 23.
 Boezio, S., 151.
 Borges, L., 176.
 Boring, E., 55n.
 Botticelli, S., 184.
 Brahms, J., 131n.
 Brentano, F.C., 20.
 Brewster, D., 58, 68, 69.
 Bruegel, P., 116, 136.
 Bruno, N., 34n.
- Carroll, N., 107n, 121, 122.
 Castle, W., 148.
 Cézanne, P., 131n, 184.
 Cheselden, W., 35, 49.
 Cimabue (Cenni di Papi, detto), 131.
 Connor, R., 105.
- Dalì, S., 89, 92, 94.
 Dalmonte, R., 96.
 Danto, A.C., 93, 94, 102, 103, 104, 105,
 106n, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119,
 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126,
 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134,
 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141,
 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
 149, 150, 154, 155, 156, 157, 164n,
 169, 170, 171, 172n, 176n, 182, 183,
 184, 185, 186.
 Daverio, P., 97.
 De Chirico, G., 97, 98, 99, 130, 184.
 Debussy, C., 96, 97.
 Delaroche, P., 140.
 Dennett, D., 166.
 Descartes, R., 11, 13, 23, 27, 28, 29, 30,
 31, 32.
 Di Napoli, G., 64n.
 Dostoevskij, F.M., 136.
 Duchamp, M., 95, 108n, 112, 119n, 145,
 148.
 Dutton, D., 107n.
- Ehrenfels, C. von, 178, 181, 182, 183,
 184.
 El Greco (Domenikos Theotokopulos,
 detto), 181.
 Epicuro, 25.
- Fabbri, F., 96.
 Fagiolo, Dell'Arco, M., 98.
 Ferraris, M., 44n, 122n, 153n, 158n,
 174n.
 Ficino, M., 151.
 Fidia, 163.

- Fodor, J., 123, 167.
 Freud, S., 89.
 Fry, R., 144.

 Gehler, J.S.T., 56n.
 Ghiringhelli, G., 97, 98, 99.
 Gibson, J., 42n, 179.
 Giorgione (Zorzi da Castelfranco, detto),
 109, 111.
 Giotto di Bondone, 130, 131, 132.
 Gombrich, E.H., 101, 138, 174, 175.
 Goodman, N., 11, 94, 100, 104, 105, 106,
 107, 108, 138.
 Gould, S.J., 167n.
 Grassmann, H., 71.
 Greenberg, C., 138, 144.
 Gregory, R.L., 58n.

 Hamlyn, D.W., 16.
 Hargreave, D., 66n.
 Harris, J.M., 69.
 Harvey, J., 93, 107, 108, 133, 169, 170,
 171, 172, 185.
 Hatfield, G., 55n.
 Hegel, G.F.W., 115, 133, 147, 148.
 Heidegger, M., 133, 139, 157.
 Helmholtz, H. von, 54, 55, 59, 60, 61,
 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72,
 73, 75, 88, 89, 90, 91, 92.
 Hering, K.E.K., 59, 90.
 Herrnstein, R., 143.
 Hume, D., 80, 81, 151.
 Hutcheson, F., 151.
 Huxley, A., 184.

 Jacomuzzi, A., 34n.
 Judd, D., 148.

 Kanizsa, G., 82, 91, 180n.
 Kant, I., 54, 60, 63, 151, 153n, 183.
 Kekulé, F.A., 124.
 Kennick, W., 155, 156.
 Kierkegaard, S., 108, 109.
 Kobau, P., 34n.
 Koffka, K., 178, 179.
 Kremer, R.L., 66n.

 Lambert, J.H., 69.

 Land, E., 90.
 Leary, D., 55n.
 LeBlon, J., 69.
 Leibniz, G.W., 35, 151, 166.
 Leonardo da Vinci, 103, 130, 165.
 Lepore, E., 167.
 Lewis, C.I., 12n.
 Lewontin, R., 167n.
 Lichtenstein, R., 148.
 Locke, J., 27, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 45n,
 63.
 Luccio, R., 180n.
 Lüdeking, K., 134n.

 Mach, E., 180.
 Macke, A., 184.
 Manzoni, A., 100, 101.
 Marc, F., 184.
 Margolis, J., 113n, 115, 117n, 123.
 Matisse, H., 109, 149.
 Mattick, P., 149.
 Maxwell, J.C., 71.
 Mayer, T., 69.
 Meegeren, H. van, 106.
 Meinong, A., 174n, 178.
 Mendelssohn, J.L.F., 131n.
 Merian, M., 175.
 Metzger, W., 180.
 Michelangelo Bonarroti, 138.
 Molyneux, W., 34, 35, 36, 37, 44, 46, 49.
 Monet, C., 92, 138, 181, 184.
 Moore, G.E., 77.
 Moreau, G., 37.
 Morris, R., 148.
 Müller J., 18, 58, 59, 60, 61, 64, 71.

 Nagel, A., 59.
 Necker, L.A., 91.
 Newton, I., 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72,
 113, 114, 115.
 Nietzsche, F., 102, 165, 177.

 Occam, Guglielmo di, 24.
 Oldenburg, C., 129, 148.
 Omero, 163.

 Parrasio, 163.
 Picasso, P., 130, 184.

- Pizzo Russo, L., 105n.
 Platone, 16, 17, 21, 25, 29, 143, 144,
 148, 152, 162, 163, 164, 165, 168,
 170, 171, 172, 175, 177.
 Plotino, 151.
 Price, H.H., 77, 83, 84.
 Putnam, H., 11, 12, 19, 83.

 Raffaello Sanzio, 103, 184.
 Rausch, E., 180.
 Rauschenberg, R., 129.
 Reid, Th., 52, 53, 54, 62, 64, 84.
 Rembrandt, H. van Rijn, 99, 100, 101n,
 105n, 118.
 Runge, P.O., 69.
 Ruskin, J., 138.
 Russell, B., 77, 80n.

 Sabatello, D., 98.
 Schubert, F.P., 131n.
 Schumann, R.A., 131n.
 Scoto Eriugena, G., 151.
 Searle, J., 76.
 Senden, M. von, 37.
 Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper,
 conte di), 144.
 Sherman, P.D., 66n, 69n.
 Sibley, F., 123.
 Smith, B., 179n.
 Smith, D., 134.
 Socrate, 17.
 Spelke, E., 87.
 Stich, S., 167.
 Strawson, P.F., 157n, 158, 168, 169, 171.

 Tatarkiewicz, W., 151, 152.
 Tommaso D'Aquino, San, 20, 26, 27, 30.

 Uccello (Paolo di Pratovecchio detto),
 143.

 van Gogh, V., 184.
 Vermeer, J., 106, 107, 184.
 Volkmann, A.W., 56n, 59n.

 Wade, N.J., 58n.
 Walton, K., 100n, 110n, 131n, 146n, 159,
 172, 173, 174.
 Warburton, N., 185n.
 Warhol, A., 93, 103, 104, 107, 108, 117,
 119n, 132, 133, 141, 143, 148, 149,
 169, 171, 185.
 Warnock, G. J., 39n, 41n, 50n.
 Weitz, M., 119.
 Wertheimer, M., 179, 180.
 Wheatstone, Ch., 56, 58, 59, 69.
 Wittgenstein, L., 133, 138.
 Wolf, H., 131n.
 Wolff, C., 151, 153.
 Wolterstorff, N., 173n.
 Wünsch, C. E., 69.

 Yolton, J.W., 32n, 38n.
 Young, Th., 66, 68, 70, 71.

 Zeki, S., 37, 88, 89, 90, 91, 92, 93.
 Zenone di Elea, 49.
 Zodo, A., 98.

