

RICCARDO TREVISAN

LA MACCHINA ESTETICA. L'ESSENZA MITICA DELL'OPERA D'ARTE

Abstract. This essay points out the perspective by which contemporary art's development may be considered as some sort of mythical regression; in particular, the support given by Arthur Danto's thinking to Andy Warhol's poetics is identified as the paradigm of this regression, since the work of art and the common object become aesthetically indiscernible, but only the former possesses an artistic essence that the latter doesn't. Likewise, the mythical concept of reality doesn't consider things for what they really are and, nevertheless, it confers to some of them an intangible essence that eludes aesthetical perception. To solve this, it has been chosen to transpose into aesthetics' field the reflections upon myth and mythology conceived by the gifted and versatile Italian scholar Furio Jesi.

Keywords. Aesthetics, Contemporary Art, Mythical Regression, Furio Jesi, Mythical Perception.

I. La filosofia dell'arte di Arthur Danto e i suoi regressi mitici.

Nel 1964, dopo aver assistito all'esposizione della *Brillo Box* da parte di Andy Warhol – una riproduzione pressoché identica alle confezioni nelle quali erano all'epoca vendute delle spugnette abrasive per stoviglie – il critico d'arte e filosofo americano Arthur Coleman Danto scrive un articolo in proposito, *Il mondo dell'arte*, nel quale getta le basi della propria filosofia dell'arte. Egli afferma che tanto le opere

d'arte quanto gli esseri umani sono irriducibili a parti di se stessi¹. Nel caso delle opere, ciò significa che esse non sono riducibili alla loro mera presenza esteriore, poiché la percezione visiva non consentirebbe di cogliere, attraverso la fruizione, cosa le renda effettivamente opere d'arte. Vedere qualcosa come arte richiede dunque una facoltà che l'occhio umano non è in grado di scorgere: «un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte, un mondo dell'arte»². La teoria dell'arte consente infatti di elevare la scatola di Brillo Box a opera d'arte, impedendole di collassare nell'oggetto reale che essa è³.

Nel mondo dell'arte, come lo intende vagamente Danto, l'intero catalogo delle opere viene arricchito retoricamente (includendo tanto Raffaello quanto De Kooning) e quanto più ampia è la varietà di predicati artistici che include, tanto più complessi diventano i suoi singoli esemplari⁴.

L'idea di fondo è che l'opera sia un oggetto incorporante qualcosa in più rispetto alla struttura materiale di partenza; tali qualità additive trasfigurate – cioè, incarnate – sono per Danto di natura ontologica e non istituzionale⁵. Esattamente come le parole, nello spazio che intercorre tra l'uomo e il mondo, le opere sono veicoli semantici perché incorporano, per scelta e convenzione umane, significati, ossia rappresentazioni del mondo. Ogni struttura materiale in grado di veicolare significati che trascendono la sua stessa corporeità è quindi un veicolo semantico⁶.

La teoria dell'arte ha la capacità di scindere gli oggetti dal mondo reale e renderli parte di una dimensione diversa, il mondo dell'arte, delle cose interpretate. Esiste quindi un'intima connessione fra lo *status* di opera d'arte e il linguaggio con cui le opere sono identificate tali, «in quanto niente è un'opera d'arte senza un'interpretazione che la costituisca come tale»⁷.

¹ A.C. DANTO, *Il mondo dell'arte* (1964), tr. it. di F. Bollino, «Studi di estetica», 27, 2003, pp. 65-86: p. 73.

² Ivi, p. 79.

³ Ivi, p. 81.

⁴ Ivi, p. 84.

⁵ Id., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981), tr. it. a c. di S. Velotti, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 121.

⁶ T. ANDINA, *Arthur Danto: un filosofo pop*, Roma, Carrocci, 2010, p. 62.

⁷ DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 164.

L'interpretazione è la funzione con cui gli oggetti naturali vengono posti nel mondo dell'arte e trasformati in opere d'arte attraverso l'"È" dell'identificazione artistica. Tale funzione è inseparabile dall'artista e sorge assieme all'opera che egli crea⁸. È come se l'opera fosse «un'estensione della coscienza dell'artista, e quindi è come se con un'opera d'arte vedessimo non semplicemente quello che l'artista ha visto, ma il suo modo di vedere»⁹.

A tal proposito, per poter comprendere gli artisti – specialmente quelli contemporanei – è necessario inquadrarli entro una prospettiva filosofica: ecco perché, nel 1981, Danto scrive *La trasfigurazione del banale*, esponendovi le proprie riflessioni di filosofia dell'arte in modo da rivolgerle non agli artisti, bensì ad altri filosofi¹⁰. Egli propone inoltre una distinzione tra l'estetica – che, in quanto basata sulla percezione sensibile, non è valutata come idonea a capire riflessioni sulla natura dell'arte contemporanea – e la filosofia dell'arte – grazie alla quale sarebbe invece possibile indagare sul *surplus* concettuale incarnato dall'opera ma precluso ai sensi¹¹.

Anzitutto, occorre precisare che il dominio degli oggetti estetici è ben più ampio di quello degli oggetti artistici – il che, in parole povere, significa che non tutto ciò che è percepibile sensorialmente è un'opera d'arte – e che l'estetica si interessa delle conoscenze ricavabili attraverso gli organi di senso concernendo quelle dinamiche non (ancora) connotate in termini cognitivi e logici.

Secondo le teorie estetiche, in linea di massima, si potrebbe affermare che l'opera d'arte ha delle proprietà da percepire esteticamente e che, grazie ad esse, è in grado di suscitare emozioni. Al di là delle emozioni piacevoli o spiacevoli che possono essere indotte dalla fruizione, lo stato d'animo cui è legata la coscienza del soggetto è tuttavia il disinteresse: nell'ottica della teoria estetica, il contenuto è uno strumento funzionale alla fruizione e l'opera è creata intenzionalmente per suscitare attenzione disinteressata e spingere alla pura contemplazione¹².

⁸ ID., *La destituzione filosofica dell'arte* (1986), tr. it. di C. Barbero, a c. di T. Andina, Palermo, Aesthetica, 2008, pp. 73 e 78 s.

⁹ ID., *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 200.

¹⁰ ANDINA, *Arthur Danto*, cit., p. 17.

¹¹ ID., *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Roma, Carocci, 2012, cit., p. 105 s.

¹² Ivi, pp. 115 e 119.

La filosofia dell'arte, quanto meno quella dantiana, si distingue dalla teoria estetica perché volta a connotare ontologicamente l'opera, i suoi contenuti e le intenzioni dell'artista entro una dimensione spirituale singolare – di comprensione – e collettiva – storica.

In rapporto alla storia dell'arte occidentale, Danto sostiene che esistono tre periodi: tradizionale, moderno e contemporaneo; l'epoca presente, quella contemporanea, è in contrasto con quella moderna poiché «non è retta da nessuna grande narrazione»¹³, cioè da nessun *frame* della storia dell'arte. Nel contemporaneo, quindi, l'arte non si lascia rappresentare da nessun genere di grande narrazione e l'autore ha perciò ribattezzato questo periodo "post-storico": in esso nessuna espressione artistica viene bandita, bensì vi è un pluralismo a un'assoluta tolleranza di generi e stili entro il mondo dell'arte¹⁴.

Secondo Danto, la corrente che determina la rottura tra il periodo moderno e quello contemporaneo è la Pop Art, attraverso la quale «il divario tra opera d'arte e semplice oggetto reale, [...] non si poté più articolare in semplici termini visivi, e diviene improrogabile abbandonare l'estetica materialistica a favore dell'estetica del significato»¹⁵.

Questo fenomeno è chiamato dallo stesso autore anche «trasfigurazione del banale»¹⁶: un processo di incorporamento (*embodying*) di contenuti e significati spirituali che assegna una categoria ontologia diversa a due cose percettivamente indiscernibili; questo è quanto accade quando un'opera d'arte è sensorialmente indistinguibile da un orinatoio, o da una pala da neve, o da una scatola di detersivo. La trasfigurazione in opera d'arte di simili oggetti non trasforma niente all'interno del mondo dell'arte, bensì porta a comprendere la struttura dell'arte che ha richiesto un certo sviluppo storico per rendere possibile quella metafora, ossia l'esteriorizzazione di un modo di vedere e di esprimere l'interiorità di un periodo culturale.

¹³ DANTO, Prefazione a *Id.*, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia* (1997), tr. it. di N. Poo, Milano, Mondadori, 2008, pp. IX-XIII: p. XIII.

¹⁴ *Ivi*, p. XVIII.

¹⁵ *Id.*, *Dopo la fine dell'arte*, cit., p. 78.

¹⁶ S. VELOTTI, Introduzione a DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit., pp. IX-XXII: p. XII; *ivi*, p. 253 s.

Il nucleo filosofico che Danto scorge nelle operazioni di artisti come Duchamp e Warhol è di portare il *medium* artistico al caso limite, dove è necessario rispondere a domande di carattere ontologico circa la distinzione tra opere e cose¹⁷. La sua definizione essenzialista ha due componenti fondamentali: una cosa è un'opera d'arte quando ha un significato, ossia è a-proposito-di qualcosa (*aboutness*), e quando quel significato prende corpo (*embodiment*) nell'oggetto in cui consiste materialmente l'opera d'arte; si tratta in breve di «significati che prendono corpo»¹⁸.

L'essere a-proposito-di dell'opera è inoltre storicamente dato, e può anche essere diverso a seconda del periodo storico considerato. L'opera deve altresì constare sia di una struttura metaforica che richiede il contributo del fruitore per essere attivata¹⁹, sia di un modo in cui la rappresentazione è a proposito di qualcosa – il cosiddetto stile – quale insieme di proprietà condivise da un complesso di opere che consente di definirle filosoficamente²⁰.

Affinché opere come la *Brillo Box* vengano dunque considerate arte servono: una storia dell'arte che possa accettare un simile cambiamento di prospettiva, una teoria che sostenga e spieghi il cambiamento stesso e un mondo dell'arte che inventi la *Brillo Box*²¹. Nell'evolversi della filosofia dantiana, tuttavia, il primo dei succitati elementi viene meno.

Danto intende formulare una teoria essenzialistica dell'arte, valida in ogni tempo e per ogni forma culturale, ammettendo la paradossale situazione per la quale esiste «un tipo di essenza metastorica dell'arte, sempre e in ogni luogo identica, che si manifesta solo attraverso la storia», come a dire che ogni stile o corrente altro non è che una maschera occultante «l'arte in quanto tale»²².

Come filosofo essenzialista, Danto sostiene che l'arte sia in ogni tempo la stessa e che esistano condizioni necessarie e sufficienti perché un oggetto sia un'opera d'arte, a prescindere dall'epoca e

¹⁷ Cfr. ANDINA, *Arthur Danto*, cit., p. 126.

¹⁸ DANTO, *Che cos'è l'arte* (2013), tr. it. di N. Poo, Milano, Johan & Levi, 2014, p. 107.

¹⁹ VELOTTI, *Introduzione*, cit., p. XVI s.

²⁰ DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, cit., p. 45.

²¹ T. ANDINA, *Confini sfumati. I problemi dell'arte, le soluzioni della percezione*, Milano-Udine, Mimesis, 2009, p. 147.

²² DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, cit., p. 27 s.

dal luogo. Come storicista, tuttavia, egli sostiene che ciò che è un'opera d'arte in un'epoca non può esserlo in un'altra, e che esiste una storia dell'arte in cui l'essenza artistica è portata alla conoscenza attraverso un processo dialettico²³. In sostanza, Danto giustifica la coesistenza della parentesi storicistica con quella essenzialista confidando nel fatto che nel postmoderno ogni narrazione del passato, e quindi ogni storia dell'arte, cessa di avere valore in modo da far emergere, oltre la contingenza e le maschere storiche, l'autentica essenza dell'arte. Va qui notato che il poter ammettere l'esistenza di un'essenza solo in mancanza della componente storica è una forma particolare del conflitto tra tempo mitico e tempo storico.

Secondo il filosofo statunitense, la storia dell'arte, considerata nei suoi estremi, ha per inizio e conclusione due destituzioni dell'arte stessa: quella platonica – che screditava l'arte figurativa in quanto imitazione di fenomeni che erano a loro volta imitazione di modelli immateriali delle cose, le idee – e quella hegeliana – che conferisce alla religione e alla filosofia il compito di incarnare e rendere progressivamente autocosciente lo Spirito. In conclusione all'opera *La destituzione filosofica dell'arte* (1986), Danto asserisce quindi che l'arte è stata il mezzo per originare la filosofia da entrambi gli estremi della sua storia ma che, trasformandosi infine nel suo stesso oggetto, ha reso possibile una «filosofia finale», fungendo da mezzo evolutivo per la sopravvivenza del mondo dell'arte (il concetto di “evoluzione” nelle riflessioni sull'epoca post-storica è inteso solo in rapporto alla possibilità della preservazione del mondo dell'arte)²⁴.

Per l'autore non vi è quindi una contraddizione tra la tesi che vuole l'arte imperitura e quella che decreta la fine delle narrazioni artistiche: «dire che la storia è finita significa che non si potrà più dire che un'opera d'arte ricade al di fuori della storia», poiché «tutto è possibile e tutto può essere arte»²⁵. Vale la pena riflettere sul fatto che senza più considerare la storia e le grandi narrazioni ordinatrici si determina un'impressionante proliferazione di correnti, tendenze ed opere; in altre parole, si assiste ad una vera e propria regressione dell'arte nel mito. Allo stesso modo, infatti, non vi è contraddizione tra la tesi che vuole il mito imperituro e dotato di essenza storica e

²³ Ivi, p. 96.

²⁴ Id., *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., p. 213.

²⁵ Id., *Dopo la fine dell'arte*, cit., pp. 46 s. e 117.

quella che decreta la fine delle narrazioni mitiche: senza una narrazione ordinatrice né l'interesse per il fluire diacronico, i materiali poetici e mitologici rimangono, se pur in disordine, e sarebbe dunque facile vederli corrompersi in un rinnovato regresso mitico.

Per poter esporre con più chiarezza la possibilità di tale regresso della filosofia dantiana, vanno prima notate alcune sue contraddizioni interne ed implicite.

Anzitutto, si pensi alla prospettiva antiriduzionista: così come la mente non può essere ridotta al cervello, l'opera d'arte non può essere ridotta alla sua sola espressione fisica²⁶. Eppure, Danto fonda il suo essenzialismo sul fatto che un'opera d'arte sia data dall'averne un contenuto (essere a-proposito-di e incarnare significati²⁷) senza tuttavia considerarne parvenza esteriore, forma e materiale: per definire un'opera d'arte, l'autore considera esclusivamente i suoi aspetti semantici, contenutistici e concettuali, ossia tutto ciò che non può essere colto dalla percezione sensoriale. Il fatto perciò che qualsiasi artefatto – pur ammettendo sia stato realizzato intenzionalmente da un individuo noto per essere un artista – possa essere considerato un'opera d'arte solo alla base dei (presunti) contenuti immateriali che dovrebbe celare al di là della forma esteriore e a prescindere dalla percezione estetica, è comunque una forma di riduzionismo.

In secondo luogo, vi sono contraddizioni nel rapporto tra l'essenza atemporale e le epoche storiche. Nel definire sommariamente le caratteristiche del mondo dell'arte attraverso l'articolo omonimo del 1964, si può notare che gli elementi inizialmente considerati da Danto come essenziali per riconoscere e definire un'opera d'arte sono: una storia dell'arte, una teoria e un mondo dell'arte²⁸. Eppure, nella successiva elaborazione della sua filosofia – nella fattispecie, attraverso le opere *La destituzione filosofica dell'arte*, *Oltre il Brillo Box* e *Dopo la fine dell'arte* – l'autore fa cadere il primo elemento distintivo.

Ciò comporta altre due contraddizioni. La prima è che smettere di considerare il percorso storico, o percepire il genere umano come

²⁶ ANDINA, *Confini sfumati*, cit., p. 122.

²⁷ Cfr. p. es. M. ROTILI, Prefazione a DANTO, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia* (1992), tr. it. a c. di M. Rotili, Milano, Christian Marinotti, 2010, pp. v-xiv: p. xii; DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, cit., p. 204.

²⁸ Id., *Il mondo dell'arte*, cit., p. 79; cfr. ANDINA, *Confini sfumati*, cit., p. 147.

vivente in una post-storia, è comunque un modo di arrestare il fluire diacronico del tempo: l'arresto forzato della storia, del progresso e la totale mancanza di una qualsiasi narrazione che possa, quanto meno, dare un senso alla produzione umana, fanno diventare il tempo mitico e inducono alla produzione di nuove mitologie tanto individuali quanto collettive. La seconda contraddizione è che Danto, nonostante conferisca all'arte un'essenza atemporale, atemporale, immateriale e valida a prescindere delle forme e degli stili artistici delle varie epoche (e dunque, un'essenza sostanzialmente mitica), ammette anche più volte che l'essere a-proposito-di qualcosa dell'opera d'arte è dato storicamente, culturalmente e, in definitiva, antropologicamente²⁹. Egli sostiene che, pur essendo l'essenza dell'arte la stessa in ogni tempo, «ciò che è opera d'arte in un'epoca non può esserlo in un'altra e soprattutto che c'è una storia, che si concretizza tramite la storia dell'arte, in cui l'essenza dell'arte, le sue condizioni necessarie e sufficienti, sono portate a coscienza»³⁰; ma egli afferma anche che le espressioni artistiche sono solo le maschere della contingenza storica dietro cui si cela l'essenza metastorica dell'arte³¹, cadendo quindi in contraddizione. Non è forse un caso, inoltre, che alcuni decenni addietro il filosofo tedesco Ernst Cassirer parlasse dell'indagine critica sul mito nei medesimi termini (ossia, maschere di contingenza storica)³².

L'essenzialismo è tale poiché assume in maniera aprioristica l'esistenza di un'essenza incorruttibile dal tempo, caratterizzante tutti gli elementi di una determinata categoria. Per contro, affermare che in una data epoca storica certi artefatti hanno potuto diventare arte, quando invece nei secoli passati non avrebbero potuto esserlo, implicherebbe non solo una sorta di "potenziamento" dell'essenzialismo – come se esso ricevesse statuto e identità dall'insieme delle definizioni di arte elargite dalle epoche storiche – ma anche una sua giustificazione a posteriori. In altre parole, è come se l'essenzialismo si "auto-completasse" attraverso la storia, il che è assurdo.

Ammettendo invece che, nel ventesimo secolo, nuovi oggetti hanno potuto diventare opere d'arte, si dovrebbe allora riconosce-

²⁹ Cfr. VELOTTI, Introduzione, cit., p. xvi; DANTO, *Oltre il Brillo Box*, cit., p. 40.

³⁰ Id., *Dopo la fine dell'arte*, cit., p. 96.

³¹ Ivi, p. 27.

³² Cfr. E. CASSIRER, *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana* (1944), tr. it. di C. d'Altavilla, Roma, Armando, 2009, p. 152.

re, applicando correttamente il principio essenzialista, che tali oggetti, in quanto dotati di essenza artistica, avrebbero *sempre* potuto essere opere d'arte.

Si prendano ad esempio paradigmatico i *readymades* duchampiani: se quegli oggetti di uso comune vengono esposti e creduti opere d'arte è perché Duchamp, quale artista, ha espressamente sostenuto che lo sono. Ciò vorrebbe dire che in essi risiede quell'essenza delineata da Danto come essere a-proposito-di e incarnare un significato. Se tuttavia l'artista francese avesse scelto altri oggetti rispetto a quelli esposti (un orinatoio, una pala da neve e uno scolabottiglie) si sarebbe sempre e comunque dovuto convenire che l'essenza artistica risiedeva nell'oggetto scelto, a prescindere da quale esso fosse. Sarebbe però come asserire che qualsiasi artefatto umano ha già in sé l'essenza artistica, in stato potenziale, e che solo un individuo riconosciuto come artista può scorgerla e renderla manifesta. Ciò implicherebbe non solo che, data l'immensa ed inesauribile disponibilità di artefatti potenzialmente elevabili ad opere artistiche, il mondo dell'arte rischierebbe di esplodere per saturazione ma anche che, per avere un'idea di quale sia l'arte di un dato periodo storico, bisognerebbe dar credito ai sedicenti artisti che – attraverso i *readymades* – individuerebbero correttamente gli oggetti dotati di potenziale artistico per distinguerli da quelli che rimangono semplici artefatti.

Questo conduce all'ennesima contraddizione del pensiero di Danto, vale a dire quella riguardante l'eventualità di un regresso mitico-religioso. Essa è più che altro una considerazione teoretica legata alla rilettura sfalsata che Danto esegue di Hegel. Pur riconoscendo che, per l'autore tedesco, l'arte, la religione e la filosofia sono i tre momenti dello Spirito Assoluto, Danto considera solo l'arte e la filosofia, proponendo un passaggio diretto tra queste dimensioni escludente la religione. È probabile che egli ometta la forma spirituale della religione non tanto per le eventuali ricadute mitiche che essa comporterebbe – dopotutto, il mito è una religione in potenza e la religione deve la sua obsolescenza ed intransigenza alle sue radici mitiche³³ – ma proprio per evitare di cadere in contraddizione. Se infatti Hegel aveva ragione nell'affermare che l'arte è la religione, ma sotto altre vesti, nel passaggio dello Spirito dall'una all'altra il

³³ Cfr. *ivi*, p. 171.

pluralismo sarebbe divenuto estraneo alla sua essenza³⁴, poiché le religioni sono escludive e intolleranti.

Si può comunque rinviare al regresso mitico ammettendo che il pluralismo e la tolleranza caratterizzanti il post-storico sono dovuti al fatto che, trattandosi di un periodo artistico senza storia, identificato dall'essenza dell'arte e connotato dalla grande varietà di produzioni artistiche, esso può considerarsi a tutti gli effetti una dimensione mitica. Lo stesso mondo dell'arte non è altro che una forma mitica, in grado di conferire statuto mitico (essenza) a tutto ciò che viene incluso al suo interno.

II. Per una critica al regresso mitico dell'arte: ripresa del pensiero di Furio Jesi e sua trasposizione in ambito estetico.

L'aver associato l'essenzialismo dantiano e le sperimentazioni dell'arte contemporanea ad una ricaduta mitica non è tuttavia un vicolo cieco. È possibile infatti considerare tale regresso entro una prospettiva critica assimilabile dalle riflessioni sul mito condotte da uno dei più acuti ed eclettici pensatori del ventesimo secolo: Furio Jesi.

Nato a Torino nel 1941 e morto prematuramente a Genova nel 1980, Jesi è stato uno studioso colto e geniale che, sostenuto da vastità e varietà di interessi, oltre che da una prodigiosa memoria, è riuscito ad apportare rinnovamento a tutte le discipline cui ha scelto di avvicinarsi per curiosità o per esigenze personali. Entro un'appena ventennale carriera, egli si è occupato di archeologia, egittologia, antropologia preistorica e non, storia delle religioni, etnografia, teoria del romanzo, antisemitismo, poesia, politica, germanistica e mitologia. Non vanno inoltre trascurati né il suo impegno politico nella "nuova sinistra" torinese, né la sua opera di traduzione e cura di autori all'epoca non ancora editi o non ancora del tutto compresi in Italia.

Il comun denominatore delle sue ricerche e pubblicazioni è rintracciabile nella riflessione sul mito e sulla mitologia, tanto nel mondo antico quanto nelle loro sopravvivenze moderne in relazione alla tecnicizzazione politica. In rapporto alla cultura contemporanea – nella fattispecie tedesca – Jesi tratteggia i bordi di un dispositivo

³⁴ Cfr. DANTO, *Oltre il Brillo Box*, cit., p. 236.

teorico che battezza “macchina mitologica”³⁵, produttore mitologie, luoghi comuni, linguaggi mitologici e sostanzialmente in grado di far sprofondare nel mito un’intera dimensione storico-culturale.

La peculiarità di tale congegno consiste nel sedurre tanto l’uomo comune quanto il mitologo, promettendo un autentico rapporto con il mito genuino: una realtà emotiva panica e primordiale, in grado di elevare lo spirito umano entro un ipotetico rapporto con il divino; la partecipazione a tale dimensione avrebbe potuto darsi agli albori dell’umanità, anche se ciò non è passibile di verifica storica o scientifica. Terminata l’epoca della sua attualità, il mito genuino, la festa autentica, si esilia nelle profondità del proprio nulla, come un simbolo riposante in sé: tale accezione, con la quale il giurista e storico delle religioni svizzero Johann Jakob Bachofen designò il simbolismo funerario degli antichi romani, è e sarà sempre cara a Jesi nel riferirsi al mito³⁶.

Oggetto desiderato di questo conoscere non sono teorie generali, ma precise situazioni culturali limitate nello spazio e nel tempo. Va altresì precisato che questa modalità gnoseologica è costituita da elementi di *composizione*, nel significato tecnico della parola nelle arti figurative e, meglio ancora, nel linguaggio musicale³⁷. Lo stesso Jesi fa risalire tale accezione al proprio maestro: il mitologo e storico delle religioni ungherese Károly Kerényi e alla sua concezione della mitologia come musica³⁸, in quanto la sopravvivenza di un mito in ambiti poetici, storici e culturali estranei alla sua originaria rivelazione religiosa equivarrebbe ad una *variazione sul tema*.

La macchina mitologica vuole illudere di contenere l’essenza mitica. Lo stesso congegno, d’altro canto, si riduce a produrre materiali concreti riscontrabili nei campi di storia, cultura, linguaggio, politica e arte, sviando in questo modo dal suo fantomatico nucleo metafisi-

³⁵ La prima formulazione di tale concetto è riscontrabile in F. JESI, *Lettura del “Bateau Ivre” di Rimbaud* (1972), a c. di G. Agamben e A. Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 1996, p. 28.

³⁶ Id., vd. p. es. *Letteratura e mito* (1968), a c. di A. Cavalletti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 17 s. e 26 s.; *Il tempo della festa*, a c. di A. Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013, p. 225; *Cultura di destra. Con tre inediti e un’intervista*, a c. di A. Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011, p. 43.

³⁷ Id., Appendice a Id., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea* (1979), a c. di A. Cavalletti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 335-356: p. 354.

³⁸ A. CAVALLETTI, *La maniera compositiva di Furio Jesi*, Postfazione, ivi, pp. 357-376: p. 360.

co. Il meccanismo che ne risulta va perciò ben al di là di un determinato tipo di indagini: esso comprende la totalità di un'istituzione risultante dall'interazione delle dimensioni di politica, società, economia, antropologia, cultura ed estetica.

Attraverso le peculiari nozioni di "macchina mitologica" e "conoscere per composizione" è possibile tentare di rapportare il pensiero jesiano ad un ambito di studi che gli è fondamentalmente estraneo: l'estetica.

La rielaborazione del primo dei due concetti dà vita alla nozione di "macchina estetica", considerabile come la controparte estetico-artistica del congegno mitologico teorizzato da Jesi. Allo stesso modo in cui la macchina mitologica celerebbe all'interno delle sue pareti impenetrabili il presunto motore immobile fungente da comun denominatore a tutte le mitologie della cultura umana, la "macchina estetica" sosterebbe di celare al suo interno la presunta essenza del concetto di "Arte" autentica, quale radice comune ad ogni opera e ad ogni corrente artistica passata, presente e futura.

Esattamente come per la macchina mitologica, il funzionamento di quella estetica consiste in una produzione di enti tangibili e analizzabili – correnti, movimenti, opere d'arte e artisti – in modo da distrarre da un'eventuale indagine che concerna la sua presunta essenza interiore. Analogamente, ad entrambi i meccanismi è possibile approcciarsi o venendone affascinati, e quindi credendo loro, oppure criticamente, analizzandone i prodotti entro la loro valenza antropologica, storica, culturale e contingente, in un'ottica non ontologica, bensì *funzionale*.

Entrambi i congegni possono inoltre essere utilizzati come modelli gnoseologici, se pur provvisori ed imperfetti. Infatti, allo stesso modo in cui la macchina mitologica consente ai mitologi non di *vedere* il mito genuino presso gli antichi, bensì di *vederli vedere* tale entità³⁹, la "macchina estetica" consente non tanto di *vedere* direttamente la visione di un artista d'avanguardia quanto piuttosto di *vederlo vedere* tale visione, senza tuttavia provare ciò che egli provò nel dar vita alla sua poetica. Entrambi i congegni, in altre parole, sono connotati da mediazione e lontananza in rapporto al loro rispettivo oggetto d'indagine.

³⁹ JESI, *Materiali mitologici*, cit., p. 104.

Il secondo concetto jesiano citato è quello del “conoscere per composizione”, di cui è possibile rintracciare una definizione lampo nell’introduzione scritta per *Miti e misteri* di Kerényi: «scelta e accostamento di immagini che, deliberatamente rilevate o sbiadite, interagendo fra loro attuano un’approssimazione di figure»⁴⁰.

La forma attraverso la quale il mitologo torinese concretizza la conoscenza per composizione sono i cosiddetti «modelli interagenti»⁴¹, ottenuti attraverso la riformulazione e la rielaborazione, in base alle proprie esigenze, di autori anche molto eterogenei, facendo reagire in loro gli oggetti studiati, o i loro modelli di conoscenza «in modo e al fine che l’atto del comporre e il meccanismo dell’interazione fossero fatti gnoseologici»⁴². La scrittura diventa quindi un campo in cui i materiali raccolti e analizzati vengono fatti interagire con modalità inedite, in virtù del loro accostamento e del loro montaggio. Il fulcro dell’insieme di dissezioni, testi, figure, intermittenze, concrezioni e ricomposizioni non lineari che, secondo Jesi, vanno a costituire la scienza non del mito ma della mitologia, consiste nella rinuncia ad ogni definizione del mito in sé. L’accostamento delle rappresentazioni e dei modelli gnoseologici può giungere a creare una sorta di *collage*, legittimato dallo stesso autore che lo crea. Si tratta perciò di un modello di indagine approssimativo, mai completo, né definitivo o uguale nel tempo, che consente l’approccio a ciò che – come il mito – non può essere conosciuto in maniera diretta e univoca. Il solo modo di poter studiare qualcosa di non indagabile, a causa della propria alterità, è attraverso un approccio indiretto che risente di lontananza, contingenza e ibridazione. A tal proposito, e in questi termini, l’immagine è altresì un elemento importante per conoscere l’oggetto che rappresenta, qualora esso non sia reperibile o direttamente conoscibile – come il mito. Non a caso Jesi tentava di delineare la nozione di mito in negativo, attraverso l’accostamento di immagini e il *bricolage* di concetti e nozioni, che può delineare una conoscenza – se pur ibrida e imperfetta – fornente un termine di paragone per entità inconoscibili. L’immagine serve proprio a

⁴⁰ ID., Introduzione a K. KERÉNYI, *Miti e misteri* (1951), tr. it. di A. Brelich, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, pp. 7-17: p. 9.

⁴¹ ID., *Mito*, Milano, ISEDI, 1973, par. 5.4.

⁴² ID., *Introduzione a “Mitologie intorno all’illuminismo”* (1972), *Furio Jesi*, a c. di M. Belpoliti e E. Manera, Milano, Marcos y Marcos, 2010, pp. 130-134: p. 134.

questo: di ciò che essa rappresenta si può avere solamente una nozione per negazione.

Anche la conoscenza per immagini può tuttavia corrompersi: la moltitudine dei linguaggi artistici affermatasi nel corso del Novecento e l'evocazione volontaria di immagini, attraverso il mito tecnicizzato, sopprimono la collettività e l'oggettività del linguaggio, conducendo ad uno stato di sonno e al prevalere della dimensione inconscia.

Il mito tecnicizzato è quello che l'artista crea non per ampliare la propria coscienza, ma trasferendovi un proprio consenso al potere e agli elementi e ai simboli che lo rappresentano⁴³.

La deformazione del mito e la soggettività del linguaggio di alcuni artisti può essere legata non solo alla tecnicizzazione, ma anche al tentativo solitario – ricondotto da Jesi alla patologia spirituale – di guarire i mali dell'umanità. In altre parole, ogni artista parla un linguaggio proprio, deformato dalle proprie colpe. A tal proposito, in una lettera indirizzata a Giulio Schiavoni, Jesi scriveva: «L'artista moderno può incontrare nel mito l'“orrido”, sia perché vi proietta le colpe della sua persona e del suo tempo, sia perché – posto che egli fosse inizialmente innocente – si concede di identificarsi con il colpevole, “gioca al colpevole”, e lo diviene davvero»⁴⁴.

Per Jesi, l'arte moderna, da Goethe in poi, continua ad utilizzare un patrimonio di immagini mitiche ormai prive del loro valore religioso e sacrale collettivo. Attraverso l'accesso in solitaria dell'artista, l'arte conserva e al tempo stesso deforma la potenza originaria di quelle immagini. Nell'arte moderna avviene quindi una polarizzazione negativa dei mitologemi ereditati dalla tradizione classica. Il simbolo estetico finisce per essere un simulacro del simbolo autentico: ciò implica che il suo significato non ha più alcun rapporto con il contenuto reale e determinato dell'immagine⁴⁵.

La dialettica dell'artista come individuo e la società come luogo non partecipante alla festa si ripresenta, più marcata e critica, nel saggio *Letture del "Bateau Ivre" di Rimbaud*, costituente una riflessione jesiana sulla poesia rimbaudiana. È come se l'opera d'arte oscillasse tra la novità dell'operazione artistica in sé e la non-novità della

⁴³ L. PIANTINI, *La mente critica di Furio Jesi* (1993), ivi, pp. 298-306: p. 300.

⁴⁴ JESI, Lettera del 26 gennaio 1970, *Furio Jesi*, a c. di G. Agamben e A. Cavalletti, «Cultura tedesca», 12, 1999, p. 172.

⁴⁵ M. PEZZELLA, *Mito e forma in Jesi* (1989), *Furio Jesi*, a c. di Belpoliti e Manera, cit., pp. 283-297: p. 283 s.

«statua eretta dai posteri al creatore»⁴⁶. Tale statua non è altro che il monumento che viene fatto erigere dal potere e che fa retrocedere l'avanguardia a retroguardia. L'artista si apre e si lascia usare dai luoghi comuni e, come risultato, le sue opere e lo stesso ricordo che la società avrà di lui saranno altri luoghi comuni. Con luogo comune, l'autore intende la reificazione cui l'opera – fosse anche innovativa e mai vista prima – si deve necessariamente esporre per essere apprezzabile⁴⁷. L'opera non è solo l'attuarsi di un luogo comune, ma è anche il paradigma di quell'attuarsi, poiché essa diventa merce offerta al mercato. L'artista dispone l'opera con un carattere di apertura nei confronti dei luoghi comuni, in modo che essi possano reificarla. L'atto con cui l'opera si apre loro è la *pubblicazione*.

Lo stesso giudizio di valore di un'opera, da parte dei posteri, presenta sempre un'incognita:

Anche quando lo si voglia riferire a valori di fatto celati [...] sacrali, dinanzi ai quali è doveroso chiedersi non se oggi siamo in grado di ammetterne l'esistenza latente (poiché così si attribuirebbe loro non altro che un tramonto sul nostro orizzonte), ma se quella esistenza latente sia mai stata "esistenza", e non piuttosto predicazione di un meccanismo culturale intorno al suo presunto motore immobile da cui gli uomini sarebbero sempre stati separati da pareti non penetrabili⁴⁸.

In altre parole, per i posteri è sempre in dubbio il fatto che il valore di un'opera sia o meno una sostanza equiparabile a quella del mito e, quindi, un artificio proposto dalla macchina mitologica (o, in questo caso, dalla macchina estetica).

Nella costruzione poetica, nella ricerca archeologica e nello studio del mito, Jesi considera quindi una prassi metodologica conducente esclusivamente al sapere per negativo. Nella sua multiforme azione intellettuale, lo studioso torinese si mantiene sempre fedele ad una filosofia che rifiuta di conoscere il centro delle cose, ma che si interessa alle loro proiezioni concrete. Ad allontanare dal centro, e quindi dall'univocità delle risposte, è altresì la stratificazione delle immagini che di uno stesso oggetto danno più contesti culturali. Non si tratta, allora, di comprendere – tanto meno di scoprire – il

⁴⁶ JESI, *Lettura del "Bateau Ivre" di Rimbaud*, cit., p. 11.

⁴⁷ CAVALLETTI, *In margine alla Lettura di Jesi*, Appendice, ivi, pp. 33-37: p. 33.

⁴⁸ JESI, *Del tradurre oggi* (s.d.), *Furio Jesi*, «Cultura tedesca», cit., pp. 142-144: p. 143 s.

linguaggio dell'oggetto in sé, bensì l'insieme delle sue *traduzioni* umane, l'insieme di funzioni che nel corso del tempo l'uomo ha dato a quell'oggetto⁴⁹.

L'oggetto in questione può essere tanto il mito quanto l'arte; come si è accennato in riferimento alla *Letture* di Jesi, sia l'arte che il mito possono egualmente essere prodotti della macchina mitologica.

Diventa quindi possibile erigere un parallelismo tra arte e mito. Va precisato anzitutto che nella cultura greca, almeno fino a Platone, mito e arte non venivano originariamente distinti, almeno non nella sostanza; ad entrambi veniva infatti riconosciuta la caratteristica della verosimiglianza, il che significa che, per quanto pre-logici, dovevano pur sempre apparire credibili.

Nell'attività pre-logica, inoltre, sono assenti quei principi logici che si pongono alla base dell'attività razionale: il *principio di non contraddizione* – è impossibile che un determinato essere sia e, al contempo, non sia ciò che è – e il *principio di identità* – una cosa è identica a se stessa. Poiché mito e arte nascono con l'originaria accezione di attività pre-logica, possono fare a meno di tali principi logici; in altre parole, nel mito e nell'arte è possibile affermare e assieme negare un predicato ad un soggetto. Se dunque escludono la *necessità*, mito e arte sono spiegabili attraverso la *contingenza*: essi detengono valori troppo mobili per poter essere incasellati in una struttura definitiva, per cui risultano più abordabili storicamente e antropologicamente. Che un'opera d'arte o un mito vengano accettati o meno, dipende solo dalla cultura che li considera. L'epoca contemporanea, non a caso, preferisce interpretare più che definire.

La macchina mitologica indica, per sua stessa natura, ciò che non può essere visto, perciò chi usufruisce del suo funzionamento trova delle tracce di una visione, ma non la visione in sé (ossia l'epifania mitica): «vediamo vedere, non vediamo ciò che è visto dai veggenti [...] vediamo le tracce di alcuni che videro; non vediamo alcuna traccia di ciò che essi videro»⁵⁰. Allo stesso modo, può esistere anche una macchina estetica, nel senso che l'arte – o meglio, l'oggetto artistico – è solo la traccia lasciata da qualcuno che vide, ma non ciò che quel qualcuno vide. Il congegno estetico consentirebbe non tanto di vedere direttamente la visione di un artista d'avanguardia

⁴⁹ R. RODA, *La notte e le pietre*, «Faraqàt. Quaderni di storia e antropologia delle immagini», 1, 1991», pp. 48-55: p. 53 s.

⁵⁰ JESI, *Materiali mitologici*, cit., p. 104.

quanto piuttosto, di *vederlo vedere* tale visione, senza tuttavia poter provare personalmente ciò che egli provò nel dar vita alla propria poetica mentre, successivamente, l'effetto che tale visione avrebbe indotto agli spettatori attraverso l'inserimento dell'opera nelle istituzioni – museo, galleria, mondo dell'arte, sistema massmediatico – sarebbe stata di indottrinamento e di annichilimento della coscienza critica.

III. *Come contrastare il congegno estetico, e il relativo regresso mitico dell'arte, attraverso controesempi di modelli interagenti.*

È curioso notare che ne *La trasfigurazione del banale* Danto ammetta che pervenire a vedere un'opera d'arte come tale – dopo averla inizialmente vista come una cosa – è come «passare dal regno delle mere cose a quello del significato» e che, in arte, «ogni nuova interpretazione è una rivoluzione copernicana»⁵¹ costituente un'opera nuova, anche se l'oggetto su cui essa si fonda materialmente resta invariato. Il filosofo americano afferma che un oggetto la cui interpretazione lo trasfigura in un'opera è un'opera.

La dimensione semantico-interpretativa del mondo dell'arte, per la quale conferire valore di opera agli oggetti inclusi al suo interno equivale a renderli opere d'arte a tutti gli effetti, è sia la base attraverso cui si compie la regressione mitica degli oggetti ad opere d'arte, sia il punto di partenza per un'eventuale critica antiessenzialistica. Prima di tutto, va specificato che non ogni interpretazione può rendere un oggetto qualsiasi un'opera – e quindi identificarne l'essenza artistica – bensì solo quelle dei membri del mondo dell'arte. In ogni caso, il fatto che basti una semplice interpretazione, se pur di un esperto, per distinguere l'essenza dell'opera d'arte da (quella di un) un oggetto sembra un assunto potenzialmente contrapponibile alla teoria essenzialistica dantiana.

Controesempi antiessenzialistici basati sull'interpretazione possono essere offerti, ad esempio, dalla filosofia di Ernst Cassirer. Nella fattispecie, ci si riferisce a due esperimenti mentali che servivano ad illustrare con maggior chiarezza la natura delle forme simboliche, con le quali l'autore intendeva sostanzialmente tutte le attività

⁵¹ DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 151.

umane che constano della compenetrazione e della coimplicazione di sensi e intelletto, vale a dire sia le scienze dello spirito sia le scienze naturali.

Nel primo esperimento mentale il filosofo tedesco fa l'esempio di un segno grafico su di una superficie, senza ulteriori precisazioni⁵². Attraverso la percezione fenomenica, esso è avvertito in principio come una struttura ottica, un tutto connesso, senza che pervengano ulteriori elaborazioni cognitive. Seguendo visivamente le linee e le loro caratteristiche, è successivamente possibile percepire il disegno come una struttura organica, connettendovi cognitivamente una certa significanza artistica, o storiografica, o mitico-religiosa, o logico-concettuale. Va però notato che ad essere interpretato entro le varie forme simboliche, e quindi entro molteplici prospettive, è sempre l'intero e mai una sua parte: è la totalità ad essere dotata di senso e a poter quindi essere interpretata.

Il secondo esperimento mentale del filosofo è più particolare ed interessante, e si basa sull'assunto che ogni teoria (storica, scientifica o estetica) può essere un'interpretazione dei fatti cui si riferisce. Cassirer immagina che un uomo – civilizzato e appartenente alla cultura occidentale, anche se ciò rimane implicito nel discorso – naufraghi su un'isola deserta ed inizi, naturalmente, a cercare segni di civiltà⁵³. L'autore suppone che egli trovi una pietra la quale, per forma e dimensioni, attira la sua attenzione: l'aver scelto *quella* pietra anziché un'altra può ricondursi ad un interesse geologico, mineralogico o semplicemente estetico-sensoriale. Se ispezionando l'oggetto il naufrago scorge sulla sua superficie dei segni regolari che fanno pensare a dei caratteri scritti, l'interesse verso la pietra muta: attraverso i sensi si possono quindi cogliere tanto le proprietà fisiche (forma e colore) quanto quelle eventualmente simboliche di un medesimo oggetto, il quale non ha certamente cambiato nulla del suo aspetto esteriore o della sua costituzione interna durante il mutare di interesse del soggetto indagatore. Assumendo che i segni sulla superficie della pietra siano dunque portatori di significato, nella

⁵² CASSIRER, *Il problema del simbolo e la sua posizione nel sistema della filosofia* (1927), in *Spirito e vita*, tr. it. a c. di R. Racinaro, Salerno, Edizioni 10/7, 1992, pp. 72-81.

⁵³ ID., *La filosofia della storia* (1942), in *Simbolo, mito e cultura*, tr. it. di G. Ferrara, a c. di D.P. Verene, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 140-143.

fattispecie linguistico, si cercherà di comprenderli al meglio possibile per avvertirvi il messaggio di un mondo lontano.

L'impulso alla classificazione è insito nel genere umano, tanto nell'uomo primitivo quanto in quello contemporaneo, e dipende dagli interessi teorici e pratici del soggetto o della sua comunità⁵⁴, ossia dagli interessi che una determinata cultura sviluppa e mantiene nel tempo per definire la propria identità. È quindi interessante notare che, nelle linee guida della filosofia cassireriana, la facoltà simbolizzante dell'uomo vede negli oggetti d'indagine un cambio di prospettiva in base ai propri interessi.

Questa analogia potrebbe quindi essere applicata anche ad un elemento naturale, come una pietra, o ad un fenomeno meteorologico, come la pioggia o un fulmine. Nella pietra, come è emerso dall'esperienza mentale, un uomo civilizzato disperso in una terra ignota cercherebbe segni di civiltà; un uomo primitivo potrebbe invece scorgervi un oggetto sacro o addirittura divino, in base alle istanze comunitarie e tribali del suo popolo. Vale lo stesso per il fulmine: il primitivo vi vedrebbe un segno ostile proveniente da un mondo, per lui, sovranaturale; uno stregone vi vedrebbe, più precisamente, o una manifestazione del divino o un segno del volere degli dèi; un meteorologo invece vi vedrebbe un fenomeno atmosferico particolarmente instabile e potenzialmente dannoso; uno scienziato infine vi vedrebbe una scarica atmosferica di cui poter studiare composizione ed effetti.

Una considerazione formulata dallo stesso Cassirer può forse risultare chiarificatrice:

[Nel mito] non c'è una cosa-sostanza, la quale come alcunché di permanente e di immutabile stia a fondamento dei mutevoli e fugaci fenomeni, dei semplici "accidenti". Il pensiero mitico non compie l'inferenza del fenomeno all'essenza, ma possiede, ha in sé l'essenza. [...] Il demone della pioggia vive esso stesso in ogni goccia d'acqua e in essa lo si può cogliere e afferrare. In tal modo nel mondo del mito ogni fenomeno è sempre ed essenzialmente incarnazione. L'essenza si ripartisce qui non già in diverse maniere possibili di rappresentazione, ciascuna delle quali contiene soltanto un frammento di essa, ma si manifesta nel fenomeno come totalità, come unità integra ed indistruttibile. Questo fatto, dal punto di vista "soggettivo", può essere espresso con l'affermare che il mondo delle esperienze del mito è fondato non tanto in atti

⁵⁴ *Id.*, *Il mito dello Stato* (1946), tr. it. di C. Pellizzi, Milano, Longanesi, 1971, p. 41.

rappresentativi o simbolici, quanto in pure esperienze espressive. Ciò che qui esiste come "realtà" non è un insieme di cose fornite di determinate "note" e "caratteristiche", per cui esse si possano riconoscere e distinguere le une dalle altre, ma è una varia molteplicità e abbondanza di caratteri originariamente fisiognomici⁵⁵.

Sotto la luce dell'indagine critica, il mondo della percezione mitica scompare, ma non scompaiono i dati della sua esperienza fisiognomica: essi perdono il loro valore oggettivo e cosmologico, ma non quello antropologico. Le qualità dell'esperienza mitica vanno però trattate come immediate e non come un ideale teoretico di conoscenza e verità⁵⁶. Si noti, inoltre, che fra tali qualità compaiono quelle di *essenza* e *incarnazione*, abbondantemente utilizzate da Danto nella sua teoria dell'arte: ciò dovrebbe bastare ad associare il suo essenzialismo alla percezione mitica una volta per tutte.

Il fatto che nella pioggia o nel fulmine l'antico sacerdote scorga il manifestarsi di un'entità divina o dèmonica, mentre lo scienziato vi scorge solo fenomeni atmosferici dotati di una loro composizione chimica, non significa che tali fenomeni mutino la loro costituzione in base alle conoscenze e alle prospettive di chi li osserva: la pioggia è sempre acqua e il fulmine è sempre elettricità, che vengano trattati come un dio, come un evento meteorologico o come elementi naturali da classificare scientificamente.

Anche considerando un animale, per esempio un cavallo, la differenza risiederebbe nella mente di chi li considera. Ciò conduce al controesempio offerto da Incitatus (Incitato), il cavallo da corsa prediletto dall'imperatore romano Gaio Giulio Cesare Germanico, meglio noto come Caligola (12-41 d.C). Questi aveva preso l'abitudine di invitare alla propria mensa Incitatus, offrendogli chicchi di orzo dorato e dandogli da bere vino servito in coppe d'oro; gli aveva inoltre fatto erigere una stalla in marmo, con una mangiatoia in avorio e coperte di porpora; gli aveva addirittura conferito una residenza, con tanto di servitori e stoviglie, affinché potessero essere ricevuti con tutti gli onori ospiti convocati in suo nome; infine, lo fece nominare senatore, costringendo gli altri senatori ad accettarlo come un

⁵⁵ Id., *Filosofia delle forme simboliche* (1923-29), tr. it. di E. Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1994, III, p. 89 s.

⁵⁶ Id., *Saggio sull'uomo*, cit., pp. 156 e 159.

loro pari, e pare che avrebbe avuto altresì l'intenzione di concedere all'animale il consolato⁵⁷.

Va considerato che le case dei senatori – servitù e stoviglie annesse – erano all'epoca un elemento fondamentale nell'esibizione del proprio stato sociale, che talvolta giungeva anche ad essere oggetto di concorrenza. Gli onori e i riguardi concessi al cavallo imperiale dileggiavano dunque le massime aspirazioni aristocratiche, esponendole al ridicolo. Caligola equiparava il suo cavallo ai consolari, detentori della più alta posizione sociale (dopo la sua) e questi ultimi ad un cavallo. Oltre alla simbolica umiliazione dei consoli romani, la designazione di *Incitatus* a console serviva a rammentare loro di dovere il proprio titolo alla grazia imperiale, e che l'imperatore poteva nominare console chi voleva: egli decideva la posizione del singolo all'interno della società aristocratica; una verità particolarmente scomoda per la classe dirigente romana⁵⁸.

Per comprendere il ruolo dirompente che questo aneddoto può avere come controargomentazione alla teoria dantiana – oltre che contro il funzionamento della macchina estetica – si tenterà di riportarlo al mondo dell'arte e ad artisti del calibro di Duchamp e Warhol. Si immagini che Caligola sia un artista contemporaneo, che *Incitatus* sia la sua opera d'arte distinta dagli altri artefatti umani (in questo caso, gli altri cavalli ammaestrati, e non selvatici, in modo che il paragone con oggetti artificiali sia più solido), che l'aristocrazia romana sia il mondo dell'arte e che, quindi, i senatori ed i consoli siano opere d'arte tradizionali.

Se il parallelismo regge, si converrà che *Incitatus* non ha nulla di diverso dagli altri cavalli: ha la stessa struttura interna e le stesse doti fisiche degli altri cavalli da corsa; ciò che lo distingue dai suoi simili ammaestrati è qualcosa di esterno e di indipendente da sé, cioè la prospettiva inedita con cui viene inquadrato da un determinato individuo. *Incitatus* è un cavallo, ma *non solo* un cavallo: un imperatore, data la sua autorità, può elevarlo al rango di senatore e/o di console; lo *status* acquisito non determina tuttavia che la struttura fisica ed interna dell'animale cambi: esso resta sempre un

⁵⁷ SVETONIO, *Vita dei Cesari* (1977), tr. it. di E. Nosedà, Milano, Garzanti, 2016, p. 216; DIONE, *Storia romana*, VI, tr. it. di A. Stroppa, a c. di M. Sordi, Milano, Rizzoli, 1999, p. 233.

⁵⁸ A. WINTERLING, *Caligola. Dietro la follia* (2003), tr. it. di M. Tosti-Croce, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 59 s.

cavallo, ma *non solo*, poiché diventa *anche* qualcosa in più per chi ha la facoltà di deciderlo.

Ecco dove sbagliava Danto quando diceva che è impossibile distinguere una scatola Brillo dall'opera warholiana *Brillo Box* oppure, nei suoi esperimenti mentali, quando parlava distinguere tra una tela dipinta di rosso, alla quale è conferito un titolo evocativo, ed una semplice superficie rossa senza titolo⁵⁹.

Gli artefatti inclusi nel mondo dell'arte non acquisiscono perciò statuto ontologico come arte di punto in bianco, bensì diventano *anche* arte, senza tuttavia perdere la propria cosalità. Ciò che viene loro conferita non è un'essenza ma una *funzione*.

Il fatto quindi che Caligola avesse reso il suo cavallo Incitatus un senatore, ed eventualmente un console, non faceva perdere a quest'ultimo le sue peculiarità equine, bensì gli consentiva di essere annoverato in una dimensione ad esso inizialmente estranea. In rapporto a ciò, il ruolo di storici posteriori può essere equiparato a quello dei critici e degli esperti d'arte. Il caso di storici calunniatori, come lo furono Svetonio e Dione, può quindi essere associato a quei critici nostalgici e tradizionalisti, che lamentavano l'insolenza delle avanguardie e dei loro esponenti. Insolente e folle, si dirà, fu anche il gesto di Caligola. Eppure, bisogna constatare che se egli fosse stato veramente ritenuto malato di mente, l'accusa di follia sarebbe ricaduta sull'intera società che lo circondava, e in primo luogo sull'aristocrazia romana, oltre che sulle istituzioni centrali e locali, suoi consiglieri e sul popolo che lo acclamava al circo e al teatro⁶⁰. La stessa cosa si potrebbe sarcasticamente dire di personalità quali Duchamp e Warhol: se i loro gesti artistici erano da ritenersi folli, l'accusa di follia sarebbe ricaduta sui membri del mondo dell'arte e sullo stesso pubblico.

Il mondo dell'arte, in definitiva, non è altro che un tipo particolare di forma simbolica, avente caratteristiche più confacenti al pensiero mitico che a quello artistico. Ciò è stato possibile non solo a causa degli artisti, i quali conferiscono artisticità ad oggetti comuni, ma anche ai musei, che permettono una sorta di arresto del tempo, oltre che una convivenza forzata tra molteplici opere per certi versi paragonabile a quella che l'uomo antico avvertiva nei confronti del resto del mondo (cioè il fatto di vivere in una gigantesca comunità

⁵⁹ DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit., pp. 3-6.

⁶⁰ Cfr. WINTERLING, *Caligola*, cit., p. 6.

cosmologica dove natura ed esseri viventi sono tutti posti sullo stesso piano)⁶¹. I musei conducono altresì all'indottrinamento del pubblico – esperto e non – volto a trattare ciò che viene incluso nell'istituzione artistica *solo* come arte e non *anche* come “arte”.

In fin dei conti, il paragone regge pure con l'arte contemporanea: in una pala da neve un uomo comune vedrebbe uno strumento da lavoro, mentre un artista la tratterebbe come un'opera d'arte; in un barattolo di zuppa o in una bottiglia di Coca Cola, un uomo comune vedrebbe rispettivamente del cibo e una bevanda, mentre un artista li tratterebbe come emblemi di una società che, essendo divenuta priva di valori, ha dovuto e voluto elevare elementi più triviali. Ciò non significa che l'oggetto cambi la sua costituzione interna in base alle istanze di chi lo guarda, o che due oggetti identici si distinguano – come crede Danto – in base ad una presunta essenza interiore, propria dell'opera d'arte ma non dell'artefatto. La composizione chimica e materica degli artefatti umani e dei generi alimentari resta sempre la stessa: non varia perché un artista decide che una cosa, anziché un'altra, è arte; se invece si volesse affermare, per contro, che gli artefatti selezionati dal “genio” dell'artista abbiano veramente un'intrinseca essenza che li distingue dagli oggetti comuni, si dovrebbe infine ammettere che ogni artefatto umano sarebbe dotato di tale essenza, presente in stato potenziale dentro di sé, e che solo la collaborazione tra un sedicente artista e un critico assecondante possa tradurre quella potenza in atto. In questo modo, si dovrebbe perciò ammettere che i membri del mondo dell'arte sono dotati di presunte doti mistiche e/o esoteriche tali da consentire loro di riconoscere, se non addirittura creare, un'opera d'arte, il che comporterebbe un regresso mitico dell'intera istituzione artistica e dei suoi esponenti, inquadrabili alla stregua di sciamani o di sacerdoti.

Per contro, l'arte consiste in definitiva in un *modo di guardare*: essa è paragonabile, più precisamente, ad una prospettiva *funzionale*, storicamente e culturalmente data. Ciò conduce a rivalutare l'assetto del mondo dell'arte.

L'esperimento che qui si tenta consiste nell'utilizzare le teorie di George Dickie e Nelson Goodman a proposito del mondo dell'arte come esempio pratico di modelli gnoseologici interagenti. È possibile far interagire tra loro i modelli estetici proposti da questi studiosi

⁶¹ Cfr. CASSIRER, *Saggio sull'uomo*, cit., p. 165.

come ulteriore tassello del proposito polemico nei confronti del pensiero dantiano, combinandone gli elementi teoretici salienti.

Dall'articolo dantiano *Il mondo dell'arte*, il più giovane studioso americano Dickie prende le mosse per definire quella dimensione artistica come un gruppo di persone autorizzate istituzionalmente, che fungono da fiduciari di una sorta di museo immaginario, generalizzato e popolato dalle opere d'arte del mondo. Per Dickie, un'opera d'arte è qualcosa che viene *candidato all'apprezzamento*, e tale candidatura è conferita ad un artefatto entro il mondo dell'arte; se qualcosa non può essere oggetto di apprezzamento non può essere un'opera d'arte.

Dickie concepisce il mondo dell'arte come una sorta di istituzione che, in definitiva, si riduce ad un insieme di esperti che conferiscono lo statuto artistico a determinati oggetti. In un certo senso, tale teoria istituzionale implica l'esistenza di un'élite dotata di un potere specifico – basato sostanzialmente su dichiarazioni base del tipo “questa è arte” – per il quale un oggetto è artistico se dichiarato tale. Egli, tuttavia, non chiarisce né che cosa siano gli artefatti né che cosa sia tale apprezzamento della non-arte⁶². L'obiezione che lo stesso Danto muove verte sul fatto che se non sia ben chiaro chi esattamente costituisca tale istituzione e come vi si entri a far parte⁶³.

In seguito alle varie critiche ricevute, Dickie risponde fornendo diverse versioni del termine “istituzionale”, ma sostanzialmente la sua teoria vuole che la decisione di cosa sia arte spetti al mondo dell'arte, inteso come una rete sociale fondata da artisti, produttori, direttori di museo, visitatori di musei, pubblico, giornalisti culturali, critici vari, storici dell'arte, teorici dell'arte, filosofi dell'arte e, in definitiva, da qualsiasi altro individuo avente conoscenza e/o competenze artistiche.

Tale rete sociale, divenendo una pratica consolidata, può considerarsi un'istituzione la quale funge da contestualizzazione all'opera e la classifica inoltre come tale. La teoria istituzionale è quindi classificatoria e non essenzialista, poiché Dickie non crede che esistano caratteristiche intrinseche che rendano qualcosa un'opera d'arte o che permettano di riconoscerla come tale.

Alla base di ciò che definirebbe un'opera vi sono due proprietà: essa è un artefatto, ovvero un oggetto materiale modificato inten-

⁶² DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 113.

⁶³ ID., *Oltre il Brillo Box*, cit., p. 40.

zionalmente dall'uomo, e può candidarsi – a differenza di altri artefatti – ad un qualche apprezzamento estetico. Anche su quest'ultimo elemento l'autore rimane vago, delineandolo come una sorta di contestualizzazione: come il trovarsi, da parte dell'artefatto, in una collocazione ideale per essere esperito come normalmente si fruiscono poesie, libri o brani musicali. L'artista sarebbe perciò colui il quale è in grado di costruire (dipingere, comporre, scrivere ecc.) artefatti che siano buoni candidati all'apprezzamento estetico⁶⁴.

Gli artefatti si contraddistinguono perché l'uomo assegna loro delle ben precise funzioni. Nel caso dell'opera d'arte, ad essa viene conferita la funzione dell'apprezzamento fruitivo.

Allo stesso modo, il mondo dell'arte è investito dalla collettività di una funzione ben precisa: sancire quali artefatti appartengano alla classe delle opere d'arte e quali non. Nel momento storico in cui vengono esposte nelle gallerie opere come i *readymades*, il mondo dell'arte, nei suoi rappresentanti, deve elaborare buone ragioni per concedere lo *status* di opere a questi oggetti particolari, poiché le ragioni tradizionali sono appena state minate dai nuovi artisti d'avanguardia.

Non si può, infatti, far totale affidamento sull'intenzione di un artista – specie se questi è giovane e/o non ancora affermatosi – o su ciò che si trova nelle gallerie – che, inizialmente, respingevano le opere troppo ardite. Ci si deve piuttosto affidare ad una quasi-istituzione, non presente fisicamente in alcun luogo, ma che emerge dall'insieme delle istituzioni locali, dell'operato degli artisti e di chi, a vario titolo, ha a che fare con l'arte, avendone conoscenza e, nei casi migliori, dimestichezza⁶⁵.

Uno dei grandi limiti del mondo dell'arte dickieano è di assomigliare ad una pratica sociale o ad un'organizzazione che funziona grazie a regole interne e condivise, ma prive di formulazione scritta. Nella sua riflessione, lo stesso autore afferma che il conferimento di *status* artistico a particolari artefatti, per renderli passibili di apprezzamento estetico, sembra essere un tipo particolare di atto convenzionale; quando però questi asserisce che lo *status* è conferito da una persona che agisce per conto del mondo dell'arte allora pensa

⁶⁴ ANDINA, *Filosofie dell'arte*, cit., p. 62.

⁶⁵ Ivi, p. 86 s.

ad un'istituzione composta da agenti⁶⁶. In altre parole, lo studioso americano non ha insistito sulla normatività, bensì è rimasto ad una vaga formulazione di condivisione formale di pratiche caratterizzate dall'indeterminatezza procedurale. Paragonando il mondo dell'arte ad un particolare tipo di gioco, dovrebbe esservi ammesso solo chi padroneggia specifiche regole che determinino la struttura del gioco stesso⁶⁷.

Le sperimentazioni ardite e distruttive delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie hanno creato, nel corso del xx secolo, progressive difficoltà di definizione, poiché hanno cambiato – se non tolto – le regole di quel gioco che è l'arte stessa. Nuove regole si possono però trovare nell'ambiente istituzionale storico-sociale: musei, gallerie e altre istituzioni artistiche non si limitano ad esibire l'arte, bensì contribuiscono a creare lo spazio sociale senza del quale l'arte non potrebbe nemmeno costituirsi⁶⁸.

In base alle convenzioni stipulate dai diversi attori nel mondo dell'arte, risulta evidente che il termine "arte" definisce l'insieme delle pratiche socialmente e storicamente considerate artistiche.

A decidere il successo di un'innovazione artistica più o meno consapevole delle convenzioni non è tanto la pratica artistica quanto, piuttosto, il suo accoglimento nel discorso dell'arte. Solo quando la dimensione artistica accoglierà le innovazioni, ridefinendole come necessarie e atemporali, queste potranno entrare nel canone, ossia nel sistema normativo convenzionale⁶⁹. Questo spiega cosa abbia contribuito alla mitologizzazione delle avanguardie e delle neoavanguardie, nonché dei loro esponenti. Ciò di cui bisogna prendere atto è che le ipostatizzazioni di questi criteri vanno concepite, paradossalmente, nella contingenza storica e nella relatività culturale e che, inoltre, tali criteri non hanno natura ontologica bensì funzionale.

Più specificamente, Nelson Goodman sostiene che la qualifica di "estetico" è applicabile, o meno, non nei confronti dell'oggetto o dell'evento considerato, ma solo nei confronti del modo di funzionare *simbolicamente* del medesimo. La cosiddetta "eccellenza artistica" – un concetto, in definitiva, affine a quello dickieano di candida-

⁶⁶ Ivi, pp. 68 e 70.

⁶⁷ Ivi, p. 87.

⁶⁸ *Dopo l'Estetica*, a c. di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 2010, p. 236.

⁶⁹ A. DAL LAGO e S. GIORDANO, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 75.

to ideale all'apprezzamento estetico – consiste nell'efficacia cognitiva di un'opera quando essa funziona esteticamente. Goodman esclude quindi che l'estetico possa essere caratterizzato cognitivamente anche al di fuori della prospettiva semiotica o di analisi dei sistemi simbolici⁷⁰. Nella sua filosofia, a differenza che in quelle di Danto e di Dickie, i concetti di estetico e artistico non vengono tra loro differenziati, poiché non viene ad essi data normatività, bensì funzionalità entro il sistema segnico-simbolico⁷¹.

Mentre Dickie tenta di dare all'arte una definizione eminentemente più "classificatoria" del concetto di arte, attraverso il mondo dell'arte, si potrebbe invece darle una definizione *à la* Goodman, ossia normativa.

Per Danto – lo si è detto – il mondo dell'arte è inteso, unitamente alle teorie sull'arte e all'interpretazione delle opere, come quell'elemento semantico-concettuale indispensabile per poter definire l'opera d'arte, in quanto non sempre essa è perfettamente discernibile dagli oggetti. Si tratta, in definitiva, di una *trasfigurazione retorica*⁷².

Per Goodman, invece, tra segno e referente (tra oggetto e significato) non vi è differenza ontologica, ma di funzionamento: non esistono proprietà intrinseche ai segni, poiché qualcosa funziona come segno solo in relazione ad un sistema simbolico⁷³. Egli tuttavia sa bene che i fenomeni artistici non sono delineabili una volta per tutte e che, quindi, la filosofia concernente le opere d'arte è capace di ampliarsi come di restringersi, ma il suo interesse non è tanto decidere se qualcosa è o non è arte, quanto piuttosto valutare in che termini lo sia: si tratta quindi di passare dal *cosa* al *quando* qualcosa è arte, rinunciando all'idea che le opere costituiscano una classe ontologica di oggetti (e che siano quindi dotate di un'essenza comune all'intera classe), promuovendo inoltre un funzionalismo tale per cui qualcosa è arte *solo quando* funziona come tale⁷⁴.

⁷⁰ VELOTTI, *L'opera d'arte: una nozione classificatoria o normativa? Note su Goodman, Danto e Dickie*, «Studi di estetica», 27, 2003, pp. 189-205: p. 193.

⁷¹ Ivi, p. 194.

⁷² L. MARCHETTI, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Palermo, Aesthetica, 2006, p. 7.

⁷³ Ivi, pp. 9 e 23; cfr. N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte: rappresentazione e simboli* (1985), tr. it. di F. Brioschi, Milano, il Saggiatore, 1998, p. 196.

⁷⁴ MARCHETTI, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, cit., p. 11 s.

La stessa nozione di arte è – come molte altre – definibile attraverso quella del simbolo. Per fare un esempio chiarificatore, si può tracciare, come fa il filosofo contemporaneo Achille C. Varzi⁷⁵, un parallelismo tra il denaro e l'opera d'arte. Dai tempi in cui si è ritenuto l'oro un materiale prezioso, esso è stato utilizzato come equivalente per stabilire il prezzo di prodotti di qualsiasi genere. Quando tale metallo ha iniziato a scarseggiare, lo si è sostituito coniato monete di metalli differenti e stampando rettangoli cartacei colorati: entrambi questi nuovi materiali sono stati resi equivalenti ad un certo corrispettivo in oro. Non sono le caratteristiche intrinseche ad aver reso l'oro prezioso, bensì quelle estrinseche, indipendenti da esso ma totalmente determinate dal soggetto e legate tanto alla sua percezione sensoriale quanto al valore attribuitogli in termini di ricchezza materiale. Poste tali premesse, il denaro è un *oggetto sociale* il cui valore è dato dalla sua *funzione* entro una data comunità. Lo stesso vale per gli utensili, dato che essi derivano le proprie caratteristiche funzionali dall'uso che le persone ne fanno. Non vi è quindi alcuna proprietà intrinseca a far sì che un dato oggetto abbia un dato scopo: le funzioni non sono mai interne alla fisica di nessun fenomeno, ma sono assegnate dal di fuori da osservatori e utilizzatori coscienti e tra loro concordanti. La funzione degli oggetti, naturali o artificiali che siano, dipende infatti solo dall'imposizione di uno *status* riconosciuto dalla collettività.

Per questi motivi, si può ammettere che l'*oggetto sociale* (la funzione condivisa attraverso una concordanza comunitaria) non va confuso con l'*oggetto materiale* su cui si fonda. Tale persistenza di una relazione e, al contempo, di una distinzione tra questi due ordini di oggetti (esemplificando, l'oro e le banconote) determina un dualismo che solo la concordanza della comunità culturale umana consente di insabbiare.

Non ha quindi senso chiedersi oggi *che cosa* è un'opera d'arte se con ciò ci si vuol chiedere quale ne sia la natura intrinseca, perché è diventato insensato parlare di entità artistiche *in quanto tali*: ha semmai (più) senso domandarsi *quando* qualcosa *conta* come opera d'arte.

È quindi in questi termini che può essere conferita nuova linfa vitale alla semi-istituzione dickieana del mondo dell'arte: concep-

⁷⁵ Cfr. A.C. VARZI, *Il denaro è un'opera d'arte (o quasi)*, «Quaderni dell'Associazione per lo Sviluppo degli Studi di Banca e Borsa», 24, 2007, pp. 17-39.

dolo in termini non *classificatori* o *nominalistici* – come voleva Dickie – bensì *funzionali*, esso diventerebbe un’istituzione a tutti gli effetti, reggendosi sull’idea che ciò che esso annovera non è semplicemente dichiarato “arte” da una cerchia élitaria di artisti, critici ed esperti, bensì acquisisce la *funzione* di essere arte e di valere come tale in un determinato contesto sociale, storico e culturale, a partire da una concordanza culturale collettiva il più vasta possibile.

Goodman non vuole dunque separare l’arte dall’estetica poiché da un lato, esteticamente, oggetti, artefatti ed eventi non hanno differenze ontologiche e, dall’altro lato, la definizione del fruitore non si fonda sulle intenzioni dell’artista il quale, spesso, può anche non riuscire a realizzare (del tutto o in parte) l’opera. Ciò spiega altresì il perché delle molteplici interpretazioni di cui l’opera stessa è passibile, indipendentemente dalle intenzioni del suo artefice⁷⁶.

La pluralità delle interpretazioni è dovuta alla natura del simbolo: in quanto riposante in sé stesso, esso non aiuta il soggetto alla comprensione. La modalità di approccio al simbolo è però sia fisica che mentale, sia sensibile che concettuale. Anche volendo mantenere il parallelismo tra le forme simboliche di arte e mito, si riconosce che quest’ultimo presenta sia una struttura percettiva sia una struttura concettuale: da un lato, esso deriva da una forma di percezione e, dall’altro, non è un mero insieme di idee confuse e incoerenti⁷⁷. Analogamente, l’arte deve poter esprimere un significato, un contenuto spirituale, ma non può farlo senza creare una forma, e tale processo formativo si realizza sempre in una certa materia fornita dai sensi⁷⁸.

Né l’arte né il mito possono ridursi alla loro rispettiva parentesi concettuale poiché, per essere veicolati e compresi, necessitano anzitutto di un *medium* fisico e, in secondo luogo, di una forma anch’essa fisica. L’elemento fisico, sensibile e materiale è sempre parte integrante dell’arte.

Ciò conduce ad una possibile soluzione attuabile per fruire le opere d’arte e trattarle così, una volta per tutte, come esempi concreti della forma simbolica artistica. Si tratterebbe di vedere le cose *come* opere d’arte. Tale nozione proviene dal secondo periodo filosofico di Ludwig Wittgenstein e, tuttavia, non ha prettamente a che

⁷⁶ MARCHETTI, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, cit., p. 86 s.

⁷⁷ Cfr. CASSIRER, *Saggio sull’uomo*, cit., p. 155.

⁷⁸ Ivi, p. 249.

fare con l'estetica in sé ma, piuttosto, con la percezione psicologica. Considerando che l'io sta al mondo come l'occhio sta al campo visivo, ossia come limite – come orizzonte – e non come sua parte, l'arte può essere concepita come modo di vedere le cose distinto da quello usuale e qualificato dalla capacità di strappare la cosa dal suo contesto naturale, affinché il fruitore possa porcela davanti come parte del *suo* mondo⁷⁹.

Poste tali premesse, la dantiana trasfigurazione di oggetti comuni è data dalla scelta dell'artista, del pubblico e da teorie artistiche di riuscire a creare un contenuto culturale che scinda un oggetto dal mondo delle cose per renderlo membro di un mondo dell'arte.

Nel secondo Wittgenstein, invece, la differenza tra un oggetto e un'opera non è marcata dalla presenza di una teoria: il modo di vedere l'oggetto non è una funzione di credenze o di interpretazioni che lo concernono, bensì della *qualità dello sguardo*⁸⁰.

Il vedere una data cosa *così*, vederne un aspetto, è paragonabile, esteriormente, al comprendere e allo spiegare nell'arte: l'esperto e/o il critico d'arte cercano di rendere osservabili nuovi aspetti dell'opera, indicando in che senso, in essa, qualcosa possa essere vista come qualcos'altro⁸¹.

Va altresì precisato che tali considerazioni estetiche valgono se contestualizzate nella cultura di riferimento. In altre parole, se considerata teoricamente e senza le sue concrete e contingenti realizzazioni ed implicazioni, l'estetica è di per sé insensata⁸².

Intendere un'immagine significa darle un senso, confrontandola con la realtà, a patto però che autore e osservatore condividano l'uso del sistema delle regole entro cui è prodotta l'immagine: cosa che avanguardie e neoavanguardie hanno cercato di minare. Per comprendere un'immagine, la si deve quindi osservare, cercando di coglierne la grammatica, come essa funzioni, come in essa operino le regole che permettono di confrontarla con la realtà, tenendo conto che un sistema di regole si dà sempre nell'ambito di ciò che Witt-

⁷⁹ Wittgenstein, *l'estetica e le arti*, a c. di E. Caldarola e D. Quattrocchi e G. Tomasi, Roma, Carocci, 2013, p. 49.

⁸⁰ Ivi, p. 51 s.

⁸¹ Ivi, p. 98 s.

⁸² Cfr. ivi, p. 194 s.

genstein chiama «forma di vita»⁸³, ossia una cultura, un sistema di attività – linguistiche e non – comuni al produttore e all'osservatore dell'opera, che garantiscono a quest'ultimo di comprendere l'immagine per ciò che è⁸⁴. Ciò potrebbe quindi dare un senso al perché le avanguardie non siano state inizialmente comprese né accettate: anzitutto, il mondo degli artisti non era del tutto coincidente né con quello eminentemente borghese né con quello del ceto medio-basso; in secondo luogo – e questo è più importante – mentre gli artisti inventavano nuove regole per delineare un mondo che appartenesse solo a loro, il mondo borghese rimaneva ancorato alle regole tradizionali dell'arte classica e moderna.

Al di là della nozione di forme di vita, nel pensiero del secondo Wittgenstein è presente anche quella di somiglianze di famiglia; tali nozioni non vanno intese come acquisizioni teoriche positive, bensì come strumenti critici che potessero servire allo stesso autore per liberarsi dell'essenzialismo, secondo il quale rispondere alla domanda "che cos'è X?" (dove "X" può corrispondere, per esempio, a "linguaggio", "proposizione", "regola", ma anche ad "arte" o, più precisamente, a "opera d'arte") equivarrebbe a scoprirne l'essenza. Il metodo per costruire nuovi linguaggi fa, a sua volta, parte della nozione del linguaggio, ma la sua applicazione è subordinata alla decisione dei suoi parlanti, sicché l'estensione della nozione del linguaggio è intrinsecamente sottoposta a scelte non anticipabili.

Rapportando questo discorso all'arte, si è potuta riscontrare una simile indeterminatezza anche nel linguaggio artistico del Novecento a causa delle sperimentazioni delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie.

La nozione di "proposizione" è relativa a ciascun sistema grammaticale e a ciascun linguaggio: qualcosa è una "proposizione" solo entro un dato linguaggio, cioè quando è pensabile ed esprimibile (solo) relativamente a certe regole grammaticali e *secondo* esse medesime. Se si pensasse alla proposizione come ad un'opera d'arte, ad un linguaggio (e non a *il* linguaggio) come ad un'avanguardia, o ad una corrente o tendenza artistica contemporanea, e alle regole grammaticali come ad una data tecnica artistica, il sottile parallelismo dovrebbe reggere. Domandarsi che cos'è una proposi-

⁸³ Cfr. L. WITGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* (1953), tr. it. a c. di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 2009, §19, p. 14 s. e § 23, p. 17 s.

⁸⁴ Wittgenstein, *l'estetica e le arti*, cit., p. 329.

zione non è diverso dal domandarsi come la parola “proposizione” venga usata nel linguaggio, o da come una ben precisa proposizione sia usata nel linguaggio. Analogamente, domandarsi che cos’è un’opera d’arte non dovrebbe essere dissimile dal domandarsi come la combinazione di parole “opera d’arte” sia usata nel linguaggio estetico ed artistico e, soprattutto, quale *funzione* abbia un’opera nella dimensione estetica ed artistica⁸⁵.

Concernendo la nozione del *vedere come*, a Wittgenstein va il merito di aver mostrato come tale fenomeno della percezione sotto un aspetto occupi un ruolo centrale non solo in una teoria filosofica della psicologia, ma anche in ogni teoria della percezione, dato che si situa all’incrocio tra i meccanismi dell’informazione sensoriale e quelli dell’elaborazione concettuale.

Nella variegata classe della percezione aspettuale si distinguono diversi casi, tra i quali le figure ambigue, o immagini doppie, come quella dell’anatra e della lepre⁸⁶. In esse, il prevalere di un’organizzazione – invece di un’altra – dà luogo all’esistenza di un’*unità visiva*, e Wittgenstein riconosce il carattere non-concettuale di questo tipo di cambiamento di aspetto: «Gli aspetti di un *tipo* si potrebbero chiamare [...] “aspetti di un’organizzazione”. Se l’aspetto cambia, le parti dell’immagine, che prima non andavano insieme, ora vanno insieme»⁸⁷. Il filosofo, tuttavia, si oppone all’idea di un’immagine o di una rappresentazione interna che si presenterebbe quando ne viene notato un aspetto, poiché ritiene che non si possa assimilare il cambiamento d’aspetto a un tipo di percezione “elementare” come quella dei colori o delle forme⁸⁸. Egli attacca un certo modello psicologico secondo il quale, da un lato, vedere un aspetto di un dato oggetto comporta vedere un oggetto diverso da quello dato e, dall’altro lato, la percezione non è permeabile alla cognizione⁸⁹.

Wittgenstein propone che la corretta esperienza del significato sia quella della nozione di vedere qualcosa *come* qualcos’altro, ossia vedere gli oggetti secondo particolari *aspetti*. Il vedere-come non va inteso come la sovrapposizione di un’interpretazione concettuale

⁸⁵ Cfr. *Guida a Wittgenstein*, a c. di D. Marconi, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 81 ss.

⁸⁶ WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, cit., II, p. 229.

⁸⁷ Ivi, II, p. 245.

⁸⁸ Cfr. *Guida a Wittgenstein*, cit., p. 231 s.

⁸⁹ Ivi, p. 236.

alla percezione sensoriale di un oggetto, in modo che quest'ultima rimanga indifferente al mutare dell'interpretazione, bensì è un vedere *in accordo ad* un'interpretazione; si vede la figura in questione nel come la si interpreta; l'interpretazione è qualcosa che si sedimenta all'interno di un'esperienza percettiva e non invece qualcosa che vi si sovrappone dall'esterno; ciò che muta al mutare dell'aspetto (dall'aspetto di anatra a quello di lepre, come dall'aspetto di artefatto a quello di opera d'arte) non è qualcosa di *interno* alla sensazione⁹⁰. Il vedere-come è un'esperienza che per esistere dipende da un'esperienza percettiva di visione *tout court*. Ma la differenza tra vedere *tout court* e vedere-come non è solo nel tipo di esperienza, ma anche nel tipo categoriale di oggetto che tali modi di vedere possiedono (la «categorica differenza tra i due 'oggetti' del vedere»⁹¹): percepire oggetti fisici è diverso dal percepirne relazioni, specie se interne e sussistenti agli oggetti⁹².

La cosa viene vista ora come cosa dello stesso tipo di A (dove "A" può stare per "anatra", o per "artefatto"), ossia come istanza del concetto di "A", ora come cosa dello stesso tipo di "B" (dove "B" può stare per "lepre" o per "opera d'arte"). Si tratta quindi di vedere qualcosa in relazione ad una somiglianza interna, concettuale, con oggetti ora di un tipo ora di un altro. Senza tale somiglianza interna – la quale rende la cosa rappresentabile-*di* qualcos'altro – la figura non è più l'immagine-*di* che viene visivamente assunta essere. Vedere una figura o una cosa come internamente (concettualmente) somigliante a oggetti di un certo tipo vuol dire trattarla come un'immagine-*di* oggetti di quel tipo. In questo modo, per Wittgenstein, si tratta di vedere, nella figura o nella cosa, ora un significato ora un altro⁹³.

Negli esempi delle immagini doppie, il mutamento è fenomenologicamente rilevante, perché i concetti dell'"essere A" e dell'"essere B" inducono diverse operazioni di raggruppamento degli elementi percepiti. Tuttavia, non è possibile vedere *ad libitum* una figura come (un'immagine di) un X; per poter intenzionalmente vedere

⁹⁰ A. VOLTOLINI, *Guida alla lettura delle «Ricerche filosofiche» di Wittgenstein*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 141 s. e 144 s.

⁹¹ WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, cit., II, p. 228.

⁹² VOLTOLINI, *Guida alla lettura delle «Ricerche filosofiche» di Wittgenstein*, cit., p. 146.

⁹³ Ivi, p. 147 s.

una figura come (un'immagine di) un X bisogna che vi si possa vedere un tal X. Esiste infatti la possibilità di un vedere-come illusorio (un *vedere-come come-se*⁹⁴) il quale non implica che quel qualcosa *visto come X sia un X*. Questo accade quando un soggetto si sforza di vedere qualcosa come qualcos'altro (o di vedere qualcos'altro in un dato qualcosa) al di fuori dei concetti e delle immagini che le nozioni e le regole della propria cultura di appartenenza gli consentono di scorgere potenzialmente nel qualcosa osservato.

I concetti, dunque, possono indurre dei raggruppamenti che producono un mutamento fenomenologico dell'esperienza da quello di una figura come (immagine di) qualcosa a quella di tale figura come (immagine di) qualcos'altro⁹⁵.

La riflessione è affine agli esempi precedentemente illustrati, precisando però che il vedere un dato aspetto è da rapportarsi e relativizzarsi alle nozioni, alle competenze e al livello di sviluppo della cultura cui appartiene l'interprete. In altre parole: vedere una pietra come un reperto umano del passato va rapportato alle esigenze di un uomo civilizzato che cerca segni di civiltà in un luogo disabitato, oppure a quelle di un archeologo che vuole ricostruire il comun passato del genere umano; vedere il fulmine come il manifestarsi di una divinità va rapportato al pensiero mitico di una data comunità tribale e politeista; vedere un cavallo ammaestrato come un senatore va rapportato agli eccessi di Caligola, all'enorme autorità concessagli dalla sua carica e al suo disprezzo per la classe aristocratica e dirigente dell'antica Roma.

In parole povere, il vedere un aspetto di qualcosa, il quale non deve necessariamente essere palesato dalla cosa stessa ma nemmeno essere un concetto qualsiasi associato *ad libitum* da chicchessia, è da relativizzarsi alla cultura e all'epoca storica che lo comprende. Tale è il comun denominatore che può consentire di inquadrare entro una prospettiva antiessenzialistica e demistificante tanto il mito quanto l'arte.

⁹⁴ Wittgenstein, *l'estetica e le arti*, cit., p. 358.

⁹⁵ Ivi, p. 359.