

Aesthetica Preprint

In ricordo di Lucia Pizzo Russo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

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



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

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

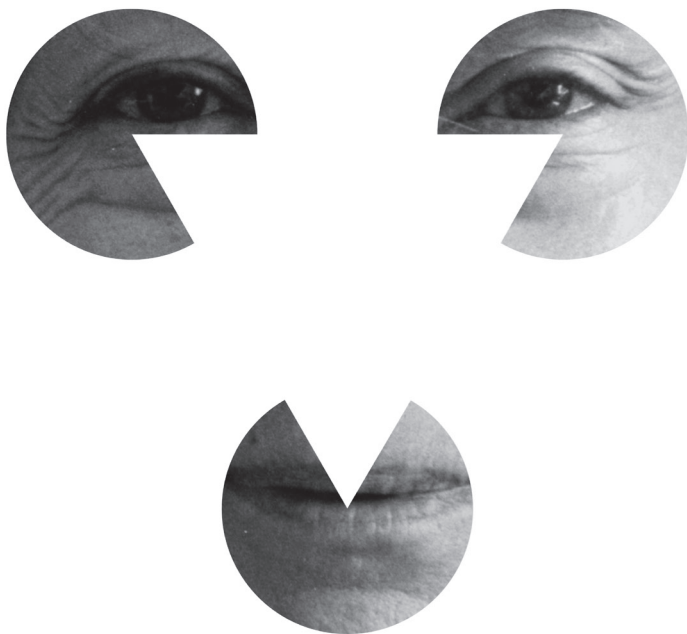
Aesthetica Preprint

100

Dicembre 2015

Centro Internazionale Studi di Estetica

PSICOLOGIA DELLE ARTI IN RICORDO DI LUCIA PIZZO RUSSO



PALERMO
11 SETTEMBRE 2015
GRAND HÔTEL & DES PALMES



Centro Internazionale
Studi di Estetica



Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Scienze Umanistiche



Società Italiana
d'Estetica

In ricordo di Lucia Pizzo Russo

a cura di Luigi Russo

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

Indice

<i>La scienza della mente attraverso le arti</i> di Carmelo Cali	7
<i>Lucia Pizzo Russo, Giovan Francesco Caroto</i> <i>e lo statuto del disegno infantile</i> di Francesco Paolo Campione	13
<i>La critica di Lucia Pizzo Russo alla neuroestetica</i> di Paolo D'Angelo	21
<i>"L'immagine dell'immagine". Lucia Pizzo Russo:</i> <i>dalla Psicologia delle Arti alla riconcezione dell'Estetica</i> di Fabrizio Desideri	33
<i>Le riflessioni di Lucia Pizzo Russo</i> <i>sull'immagine e sul "vedere come"</i> di Giuseppe Di Giacomo	41
<i>Un pensiero sensibile. In ricordo di Lucia Pizzo Russo</i> di Roberto Diodato	49
<i>Lucia Pizzo Russo lettrice di Gombrich</i> di Silvia Ferretti	59
<i>In caro ricordo della professoressa Lucia Pizzo Russo</i> di Carlo Maria Fossaluzza	69
<i>Psicologia, psicologia dell'arte e fenomenologia</i> di Elio Franzini	71
<i>Sento quel che (non) sai. Una divagazione sull'empatia</i> di Giovanni Lombardo	85
<i>La percezione come atto e come pratica</i> di Giovanni Matteucci	91

<i>Espressività, percezione e immagine nel pensiero di Lucia Pizzo Russo</i> di Maria Barbara Ponti	105
<i>Lúcia e io. In ricordo di una studiosa e di un'amica</i> di Giuseppe Pucci	121
<i>Le regard qu'on a Une reflexion sur l'empathie photographique</i> di Baldine Saint Girons	131
<i>"Intelletto nelle cose dell'anima". Note sul rapporto fra scienza, esperienza, arte nel lavoro di Lucia Pizzo Russo</i> di Salvatore Tedesco	137
<i>Il corpo degli indiscernibili e le dissonanze di Danto</i> di Stefano Velotti	147

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

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

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

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

L'intento del saggio di Pizzo Russo era dichiarato apertamente fin dall'inizio, senza che però l'ascoltatore potesse immaginare come da queste dichiarazioni programmatiche – all'apparenza abbastanza generiche – potesse poi svilupparsi un fuoco di fila dove sarebbe stato difficile intravedere lo spazio di una replica: «Sosterrò – e lo farò seguendo la prospettiva teorica della psicologia della *Gestalt* – che la riflessione filosofica, si chiami Estetica o Filosofia dell'arte, non può rendere conto dell'arte senza un'adeguata teoria della mente: una teoria della percezione che tenga in conto la complessità dell'esperienza umana; e – dato per certo che l'artista pensa non meno dello scienziato e del

filosofo – una teoria del pensiero che, messa in discussione l'identificazione del pensare solo con la produzione di “parole” e “numeri”, tenga anche in conto la “forma”, ossia la capacità tutta umana – come la produzione di “parole” e “numeri” – di produrre forme»³.

2. Mentre Danto viene ancora confuso da taluni come un sostenitore di una teoria istituzionale dell'arte⁴, Pizzo Russo capisce subito che il cuore della sua teoria sta altrove, cioè in quella peculiare ripresa del principio logico-metafisico della “identità degli indiscernibili” formulata da Leibniz tre secoli fa. Senza entrare nel ginepraio che circonda la teoria leibniziana della sostanza individuale, qui è sufficiente ricordare che tale principio («non è possibile che si diano due individui che siano esattamente simili, o che differiscano *solo numero*») è inscindibile dall'idea che una sostanza individuale possieda una «nozione completa» (cioè che tutte le sue proprietà siano contenute in essa fin dalla creazione del mondo). Due foglie, due uova o due corpi non potranno mai essere esattamente uguali perché sarebbero un unico corpo.

Il famoso esperimento mentale con cui Danto apre *La trasfigurazione del banale* – quello degli otto quadri rossi indiscernibili, di cui sei sarebbero opere d'arte diverse, il settimo una tela preparata con il minio da Giorgione, e l'ottavo una «cosa con sopra del colore»⁵ – sarebbe stato ritenuto dunque impossibile da Leibniz. Ma, si potrebbe dire, nel suo libro Danto specifica subito che i nove quadri sono *perceptivamente* indiscernibili. Tuttavia, al contrario di quanto sosteneva Nelson Goodman⁶ riguardo al problema della distinzione tra un dipinto originale e la sua copia apparentemente “perfetta”, per Danto non si dà alcuna possibilità, a livello percettivo, di scorgere con il tempo delle eventuali differenze, perché quei quadri sono per ipotesi e per definizione anche *realmente* indiscernibili (lo sono percettivamente perché lo sono realmente) e – *contra* Leibniz – si distinguono tuttavia *solo numero*. Perfino per il “razionalista” Leibniz, però, nessuna anima è mai interamente senza un corpo (come ribadisce più volte, anche nella *Prefazione ai Nuovi Saggi*) e dunque, quale che sia il problematico statuto metafisico del corpo nel suo pensiero, un'attenta e ripetuta ispezione percettiva potrebbe rivelare una differenza – che *deve* esserci, secondo Leibniz – tra cose apparentemente uguali. Perfino le proprietà relazionali, come è noto, sono per Leibniz fondate nella sostanza stessa: uno dei suoi esempi preferiti, per quanto controintuitivo, è che nessun uomo diventa vedovo in India a causa della morte della propria moglie in Europa a meno che non si verifichi in lui un cambiamento reale, interno⁷. E ciò grazie alla tesi già richiamata della «nozione completa» propria di una sostanza individuale o della connessione di tutte le cose (secondo cui ogni sostanza individuale rappresenta ogni cosa che accade nell'intero universo secondo una propria prospettiva).

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

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

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

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

diverse, dotate di significati diversi). Ma allora, si chiede giustamente Pizzo Russo, in che senso dovremmo intendere la proposta di Danto secondo cui un'opera d'arte è un (insieme di) *embodied meaning(s)*? Quello che ci viene offerto è piuttosto un *body* senza *meaning* (l'oggetto) e un *meaning* senza *body* (l'opera) o comunque un corpo del tutto indifferente alla sua "mente" o ai significati di cui sarebbe portatore: «Per Danto l'identità percettiva è a dimostrazione che il significato è invisibile. Se è invisibile perché chiamarlo incarnato? Si sarebbe mai potuto teorizzare il concetto di anima senza la visibilità di un corpo animato?»¹⁰.

3. Pizzo Russo non si limita però a distruggere. Avanzata questa obiezione centralissima offre infatti una visione alternativa, basata, come annunciato, su alcune acquisizioni della psicologia della *Gestalt*. In accordo con una visione della percezione che non è «stupida» o passiva ma neppure un organo ermeneutico, il mero tramite di un'interpretazione (una percezione "carica di teoria" o guidata da concetti che farebbero percepire solo quel che già conosciamo), la strategia è di mostrare come certe proprietà relazionali non siano affatto "accidenti situazionali" trascurabili. Non si tratta di abbracciare la metafisica leibniziana, secondo cui quelle che ci appaiono come proprietà relazionali sono in realtà proprietà interne della sostanza individuale, ma semmai di accogliere una linea di pensiero di origine kantiana. Quasi di passaggio Pizzo Russo ci ricorda infatti la «puntuale critica di Kant al principio degli indiscernibili di Leibniz»¹¹, basato sull'argomento degli «opposti incongruenti» e teso a confutare la concezione leibniziana dello spazio: se, infatti, come crede Leibniz, anche lo spazio è una proprietà interna delle cose, e non è nulla al di fuori delle relazioni tra di esse, come distinguere due opposti incongruenti (come la mano destra e la mano sinistra) che sono caratterizzati dalle stesse relazioni tra le parti ma non sono sovrapponibili¹²?

Proprio l'*orientamento*, allora, costituirà una prima proprietà relazionale non rilevabile da una percezione ridotta a registrare le proprietà materiali delle cose (secondo quel realismo scientifico non dichiarato ma presupposto da Danto, e il suo correlato di una percezione «stupida»), ma che è invece parte essenziale dell'esperienza percettiva che sperimentiamo effettivamente e che la psicologia della *Gestalt* ha contribuito a mettere in luce: «[...] se ai fini della questione ci basiamo su dati materiali, come fa Danto, l'importanza dell'orientamento non si impone. Si prendano due quadrati poggiati su un lato e, successivamente, uno dei due lo si poggi su un vertice; immediatamente vediamo un rombo là dove prima vedevamo un quadrato. Percepriamo, quindi, due forme diverse pur rimanendo identico l'oggetto materiale»¹³.

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

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

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

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

che l'opera *Fountain* «deve essere pensata *cum* oggetto, opera e oggetto devono essere considerati insieme e l'oggetto è, di conseguenza, solo *parte* dell'opera»¹⁷, riduce poi l'opera a puro pensiero-linguaggio privo di forma, riservando questa, e la sua percezione, all'oggetto dissociato dall'unità dell'opera. Come nota Pizzo Russo: «La forma di *Fountain* non sarà *lovely* come per Arensberg, ma è la forma di *Fountain*, non dell'orinatoio. Le metafore visive di Duchamp non potrebbero funzionare senza le qualità dell'oggetto [...] Nonostante la dichiarata impossibilità di scindere anima e corpo, poiché Danto fa coincidere il corpo dell'opera con la cosa reale, l'arte non la può trovare nel corpo, perché, se lo facesse, l'opera sarebbe ciò che è la cosa reale [...] Di qui l'interscambiabilità dei corpi e l'assolutizzazione del significato, sottratto il quale sorgerebbero "pure reazioni estetiche". E mentre si capisce perché "l'estetica non appartiene all'essenza dell'arte", diventa difficile capire come l'opera così concepita incarni il significato»¹⁸.

4. Di fronte a queste obiezioni, forse Danto avrebbe potuto replicare che i suoi sforzi non miravano a cogliere le condizioni della nostra esperienza dell'arte, ma solo a fissarne l'ontologia, prima con una definizione essenzialista – rivelatasi impraticabile – poi con lo stabilire almeno due condizioni necessarie, anche se non sufficienti. Il fatto è che Danto era convinto che dell'arte fosse possibile e doveroso non solo dare una definizione, ma una definizione in termini descrittivi. Pizzo Russo non si sofferma su questa posizione, ritenendola forse troppo poco plausibile per essere presa in considerazione¹⁹. È d'altra parte solo all'interno di una riflessione sulla nostra esperienza nella sua totalità che ha senso parlare di esperienza estetica e di opere d'arte, mentre non avrebbe alcun senso tentare di classificare un certo numero di oggetti che incontriamo nel mondo come artistici o meno a partire da una loro ispezione materiale: «"Essere arte" non è percepibile, e tuttavia non è una dimostrazione del fatto che ciò che *valutiamo* "arte" non abbia nulla a che fare con il sensibile. Quando mai il concetto di "arte" di qualcosa ha dipeso dalla sola ispezione dell'oggetto?»²⁰.

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

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

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

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

5. Le due ultime “conversioni” di Danto – il tentativo di agganciare la sua definizione di arte alle «idee estetiche» kantiane e quello di reintegrare la bellezza tra i possibili caratteri di un'opera come «bellezza interna» – potrebbero ingannare: Danto, nei suoi ultimi lavori, ha forse compiuto una svolta significativa, recuperando nozioni estetiche irrinunciabili che la sua prima filosofia dell'arte non era in grado di integrare? Pizzo Russo non è affatto disposta a concederle, e a ragione. Il suggerimento – non so quanto ingenuo o tendenzioso – offerto a Danto da Diarmuid Costello²⁹, secondo cui le idee estetiche di Kant e i significati incorporati di Danto condividerebbero «la stessa logica»³⁰, viene rivelato per quello che è, cioè un grande equivoco. Per Kant, infatti, non solo le opere d'arte sono *espressione* di idee estetiche, le quali – come tali – sono invece «intuizioni interne», rappresentazioni dell'immaginazione, ma soprattutto un'idea estetica non si limita affatto a “incarnare” significati determinati – quelli esponibili in un'interpretazione – in quanto è innanzitutto una rappresentazione dell'immaginazione che «nessun linguaggio possa completamente raggiungere e

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

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

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

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

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

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

² Ivi, p. 229.

³ Ivi, p. 199.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ *Ivi*, p. 211.

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

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

¹⁴ *Ivi*, p. 211.

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

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

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

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

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

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

²¹ *Ivi*, p. 229.

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

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

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

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

²⁶ *Ivi*, p. 226.

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

²⁸ *Ibidem*.

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

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

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

³² *Ivi*, § 49, pp. 152-53.

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

³⁴ «Il mio intento [è] unicamente quello di precisare che il convincimento di Danto che "noi non richiediamo più che le idee siano comunicate in forma sensibile" non è riportabile all'estetica di Hegel, per il quale la forma, non meno del contenuto, è necessaria all'arte e ineliminabile per la sua comprensione, persino relativamente all'arte

romantica – l'arte della "fine" – "che va oltre se stessa, ma pur sempre entro il proprio ambito e nella forma stessa dell'arte"», *ivi*, p. 217. Si veda anche P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989.

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