

di

# Materiali Estetica

LE ESTETICHE DI MILANO  
A CURA DI GABRIELE SCARAMUZZA



**CUEM**

MATERIALI

DI

ESTETICA

15

CUEM 2009

*Comitato scientifico:*

**Mauro Carbone, Elio Franzini,  
Maddalena Mazzocut-Mis, Markus Ophälders,  
Andrea Pinotti, Stefano Raimondi, Gabriele Scaramuzza**

*Redazione:*

**Chiara Cappelletto, Simona Chiodo, Manuele Bellini**

**I edizione  
Febbraio 2009**

**© CUEM Soc. Coop.  
Via Festa del Perdono 3  
20122 Milano  
[cuem@librerieuniversitarie.it](mailto:cuem@librerieuniversitarie.it)**

**È vietata la riproduzione, effettuata con  
qualsiasi mezzo, non autorizzata.  
Stampa: Globalprint s.r.l.  
Via degli Abeti, 17/1- 20064  
Gorgonzola - Milano**

## SCUOLA DI MILANO

**Testi di estetica**

Presentazione	3
di <i>Emilio Renzi</i>	
Fenomenologia della tecnica artistica	5
di <i>Dino Formaggio</i>	
La ceramica: un problema di funzionalità artistica	13
di <i>Dino Formaggio</i>	
Quattro voci di estetica	21
di <i>Enzo Paci</i>	
Autonomia ed eteronomia dell'arte	41
di <i>Luciano Anceschi</i>	

**Studi di estetica**

Le arti funzionali, il design. Un dialogo immaginario tra Antonio Banfi, Enzo Paci, Dino Formaggio	53
di <i>Emilio Renzi</i>	
I due viaggi di Antonio Banfi e di Fulvio Papi	65
di <i>Emilio Renzi</i>	
Estetica come relazione nell'opera paciana	71
di <i>Alessandro Sardi</i>	
Inquietudine e pedagogia nella "scuola di Milano": un confronto tra Banfi e Paci	75
di <i>Michela Beatrice Ferri</i>	
L'impegno di Luciano Parinetto: percorsi e testimonianze	87
di <i>Luciano Fausti</i>	

**Estetica e musica**

Considerazioni sull'esecuzione musicale in Banfi	96
di <i>Alice Cappagli</i>	

L'interpretazione musicale in Croce, Pareyson e Banfi di <i>Omar Viganò</i>	97	Per una fenomenologia della percezione estetica: atti creativi e qualità terziarie sulle tracce di Max Scheler di <i>Roberta Guccinelli</i>	269
Musica autonoma ed esecuzione nell' <i>Estetica</i> di Hegel: autodifesa di una musicista di <i>Alice Cappagli</i>	113	John Dewey: l'estetico nell'esperienza di <i>Roberta Dreon</i>	309
A proposito di <i>Traviata</i> di <i>Gabriele Scaramuzza</i>	119	Il destino giace nei nomi della poesia di <i>Marco Zulberti</i>	335
Per una fenomenologia della musica di <i>Michela Beatrice Ferri</i>	127	Il meridiano all'origine della poesia di Celan di <i>Marco Zulberti</i>	339
LYOTARD VIVANT, A DIECI ANNI DALLA MORTE			
L'acinema di <i>Jean-François Lyotard</i>	129		
" <i>Duchamp as several transformers</i> ". Lyotard e l'estetica politica degli incommensurabili di <i>Simone Frangi</i>	143		
Come il confine che termina l'uno dando principio all'altro: Lyotard e Newman di <i>Federica Suffanti</i>	179		
Ohio, 1949 di <i>Barnett Newman</i>	197		
Corpo esposto, anima asservita: Nancy e Lyotard di <i>Camilla Rocca</i>	201		
Moire contemporanee di <i>Simona Chiodo</i>	221		
LE FORME DELLA MEMORIA E L'ESPERIENZA ESTETICA			
Salvare la memoria nella sua catastrofica distanza: Benjamin e la Shoah di <i>Raffaella Di Castro</i>	235		
Raccontare la distanza. Riflessioni sulla poesia di Ingeborg Bachmann di <i>Luca Viglialoro</i>	261		

Per una fenomenologia della percezione estetica:  
atti creativi e qualità terziarie sulle tracce  
di Max Scheler

di Roberta Guccinelli

[...] a coloro ai quali si "danno" solo "sensazioni", non si manifestano né il mondo, né alcuna delle sue componenti.

Max Scheler

Con uno squillo di tromba le cose reali si annunciano [...] alla soglia del nostro mondo-ambiente [...] partendo dai luoghi più remoti del mondo: tale squillo di tromba è per così dire del tutto primario e precede l'unità della percezione, è un segnale assiologico che annuncia: "Qui succede qualcosa!" e prende le mosse nell'esperienza a partire dalle cose e non da noi stessi.

Max Scheler

Da tutte le parti affluiscono voci e il mondo risuona. Come esploratori che si addentrano in paesi nuovi e sconosciuti, noi facciamo scoperte nel "mondo quotidiano", e il nostro ambiente, altrimenti muto, comincia a parlare in un linguaggio sempre più chiaro.

Wassily Kandinsky

1. Che "effetto fa" la percezione estetica?

Ascoltare Mozart, scoprire la bellezza di un paesaggio, incontrare uno sguardo... ogni giorno facciamo esperienza di qualcosa. Ma cosa significa fare esperienza? Un'esperienza estetica ad esempio? E dove siamo noi, quando percepiamo qualcosa?

In effetti, la questione della “coscienza” rappresenta per la comunità scientifica una delle sfide più importanti degli ultimi anni. La percezione, quel confine sottile che separa dal sogno, è oggetto d’indagini sempre più dettagliate, in ambito filosofico, psicologico e neurobiologico. Soprattutto la percezione visiva, grazie alle moderne tecniche di *brain-imaging*, torna sulla scena da protagonista. Si aprono nuove prospettive di ricerca, dalla neuroetica alla neuroestetica, e s’impone, al tempo stesso, una riflessione sull’impatto delle conquiste scientifiche sulla nostra vita, sulle possibili forme di conoscenza e di libertà. Senza entrare nel merito della neuroetica<sup>1</sup>, che affronta questioni specifiche, vorrei rivolgere l’attenzione all’“effetto che fa” l’esperienza estetica in un momento così vitale per gli studi sulla percezione.

All’improvviso l’estetica assume quella dignità che spesso le è stata negata, e si torna a discutere – soprattutto in ambito analitico – dei suoi problemi: il rapporto tra arte e percezione, la “querelle” convenzionalismo/realismo *iconico*, i concetti di *mimesis*, di *empathia estetica*, di *illusionismo* ecc. Eppure a tratti si ha come l’impressione di mancare un appuntamento: un dipinto, ad esempio, è “solo” un fenomeno storico-culturale; il dato estetico può essere tratto “soltanto” dal materiale offerto dai sensi, e il fatto che a esso si aggiungano ricordi, ipotesi e interpretazioni, non porta lontano: il mondo dell’arte, con la sua inesauribile riserva di qualità, e in generale l’esperienza estetica si trasformano in *fantasmi*.

Se oggi si presenta come un meccanismo più complesso – l’idea di un’immagine del mondo impressa sulla retina sembra ridimensionata – e se da un punto di vista funzionale offre risposte convincenti, la percezione tuttavia conserva il fascino di un “mistero”: è possibile che un atto oggettivante rivolto agli oggetti del mondo, di cui siamo consapevoli, e alle loro proprietà fisiche, restituisca il carattere qualitativo di un vissuto in prima persona? Come non dubitare di quello che vediamo?

Sul “mistero” della percezione s’interrogano da sempre scienziati, filosofi e artisti.

Poco stupore, invece, sembrano suscitare nel senso comune gli oggetti su cui esso posa lo sguardo: oggetti maneggevoli, privi del fascino del mistero, oggetti più o meno noti che esistono così come si

manifestano. Ma il mistero, quello che ignora menti separate dai corpi e mondi reali separati da mondi come appaiono, lui lo “incarna”, o meglio, lo avverte con la stessa naturalezza con cui sente che il tempo sta cambiando: “Se cammino su una spiaggia verso una nave arenata e il fumaio o l’alberatura si confondono con la foresta che delimita la duna, vi sarà un momento in cui questi dettagli si congiungeranno vivamente al battello e si salderanno con esso. A mano a mano che mi avvicinavo non ho percepito somiglianze o prossimità che infine avrebbero riunito in un disegno continuo la sovrastruttura della nave. Ho soltanto sentito che l’aspetto della nave stava per cambiare, che qualcosa era imminente in questa tensione, così come il temporale è imminente nelle nubi”<sup>2</sup>. Senza preoccuparci di onde elettromagnetiche o di simboli, nell’atteggiamento naturale viviamo spontaneamente in direzione delle cose, e solo perché le cose si danno, sia pure in modo vago, ci ricollochiamo talvolta in quel “paesaggio in cui originariamente abbiamo imparato che cos’è una foresta, un prato o un fiume”<sup>3</sup>, prima di aver imparato la geografia che, infatti, ne dipende.

L’esperienza estetica invita a ri-scoprire quel paesaggio.

Nelle pagine seguenti, una sorta di *work in progress*, si tratterà di dare la parola a ognuno di loro, la persona comune, il filosofo, lo scienziato e l’artista, perché uno spazio condiviso possa restituire il senso della molteplicità del reale: colori, sfumature, valori, in fondo quel contenuto a “grana fine”<sup>4</sup> che gli schemi pratici o concettuali trascurano.

### 1.1 La mappa

A dire il vero, la “giungla” filosofico-scientifica disorienta, ma è possibile circoscrivere, sulla mappa, il territorio da esplorare. Risulteranno più chiare, di conseguenza, determinate scelte metodologiche e le ragioni di certe preferenze.

Rispetto al problema del contenuto della percezione, gli orientamenti filosofici sono sostanzialmente due: “realismo diretto” e “realismo indiretto”. Nel primo caso il contenuto è costituito dalle cose del mondo e dalle loro proprietà: l’informazione è diretta e non richiede un’elaborazione simbolico-cognitiva da parte del soggetto. Si accentua

così il carattere di spontaneità della percezione. In altri termini, i meccanismi cerebrali, che pure sono coinvolti nell'esperienza percettiva, rimangono invisibili. L'esperienza, inoltre, è indifferente dal punto di vista psico-fisico, perché il vissuto in prima persona è solo un modo d'esistenza (o di presenza) della realtà, ovvero una descrizione diversa – *a parte subjecti* – della stessa relazione (intenzionale o causale, dipende dagli orientamenti) che coinvolge l'osservatore e il mondo. Nel secondo caso, invece, si ammette il dato sensoriale (*sense-data*) come quel contenuto fenomenico di base che fonda la percezione del mondo. Ma l'atto di percepire si riduce a una costruzione mentale, sebbene il materiale sia tratto dalla realtà esterna.

Il corrispettivo psicologico di queste teorie filosofiche è rappresentato, da un lato, dall'ottica ecologica (e dalle sue versioni più recenti, ad esempio, l'*enattivismo*), inaugurata da Gibson e anticipata dalla psicologia della *Gestalt*, e, dall'altro, dal costruttivismo che, nella versione attuale, s'identifica con la teoria computazionale e la modularità della mente<sup>5</sup>.

In linea di principio, il "realismo diretto" è più sensibile all'aspetto dinamico della realtà, perché muove dal presupposto che l'esperienza, un fenomeno complessivo e relazionale, sia irriducibile alle proprietà fisiche o mentali di un eventuale portatore. Simpatizzare con questa forma di realismo quindi non significa postulare l'esistenza di un osservatore passivo, di un "contenitore d'esperienze" per così dire, incapace di interagire con la realtà in cui s'iscrive e di avere una percezione di sé. A grandi linee è questa la via che intendo percorrere, assumendo tuttavia il "realismo" in un'accezione fenomenologica. La relazione causale, difesa da alcuni teorici dell'ottica ecologica, è solo uno dei possibili "contatti" con il mondo e non rende conto dei diversi tipi d'esperienza. Gli oggetti "toccano" la retina, certo, ma anche gli strati più profondi della nostra vita affettiva, e una gioia immensa per un incontro inaspettato non è il piacere che procura la vista di quella persona.

## 1.2 Cervelli a caccia di esperienze

Uno degli sviluppi più interessanti dell'approccio gibsoniano – e causale! – è quello recentemente proposto da Manzotti e Tagliasco. Il loro tentativo di minare dall'interno l'*ipotesi Matrix* merita attenzione ed è in parte condivisibile. Il gioco della realtà virtuale, infatti, mostra il limite dei programmi neuroscientifici nella tendenza a separare l'individuo dall'ambiente, poiché l'esperienza, creata dalle attività neurali, rimane chiusa nel cervello<sup>6</sup>. Per Manzotti e Tagliasco, al contrario, "la mente non è nel cervello, né fuori del cervello; s'identifica con un insieme enorme di processi, che si sviluppano nel tempo e nello spazio, che hanno inizio nell'ambiente esterno e terminano nelle strutture cerebrali del soggetto di esperienza"<sup>7</sup>. L'esperienza quindi è una parte della realtà: l'insieme delle relazioni causali (*la causa e l'effetto sono simili ai poli di un campo magnetico*) che hanno luogo quando un individuo – un sistema fisico – percepisce qualcosa. Il fiore, ad esempio, è la causa; ed esiste in quanto fiore in virtù dell'esistenza di un soggetto. L'effetto è l'esperienza: la capacità d'impossessarsi del profumo in quanto proprietà dell'oggetto. Non percepiamo allora né particelle né onde elettromagnetiche, ma le cose ordinarie. E questo presenta indubbiamente dei vantaggi, rispetto alle teorie che identificano la realtà con un *continuum fisico* distante dal nostro mondo che, alla fine, spunta da un'interpretazione.

Eppure...anche la versione non riduzionistica e non meccanicistica di Manzotti e Tagliasco che, tra l'altro, s'ispirano ai principi della *Gestalt*, qualche problema lo pone. La tesi secondo la quale *ciò che non produce effetti non esiste*<sup>8</sup> fa della realtà una costellazione fisica di stimoli e, al massimo, ammette le qualità secondarie (cause olfattive, visive ecc.) e le cosiddette "forme preferenziali", ma trascura le qualità terziarie, che non hanno propriamente un'efficacia causale. Ancora, l'idea che l'esistenza coincida con la capacità di produrre effetti e che processi fisici uguali (con la stessa causa), prodotti da diversi sistemi fisici, in teoria possano dar luogo a due esperienze identiche, tutto questo esclude la possibilità, da parte dell'individuo, di prendere posizione rispetto al proprio vissuto. Così, l'esperienza del profumo dello stesso fiore sarebbe *mia* solo perché le mie reti neurali sono *mie*, sarebbe cioè

“personale” solo nel senso debole del termine. E se i cervelli fossero identici, presentando le stesse attività chimiche ed elettriche, l'esperienza sarebbe diversa solo per la specifica storia causale. Anzi, la storia personale di un individuo *diventa* la sua storia causale. Soprattutto, il fatto che ogni sistema sia chiuso non facilita la comprensione del sentire altrui che, inevitabilmente, si riduce all'imitazione. Perché “se voglio sapere che cosa si prova ad andare sullo snowboard, l'unica cosa possibile è farlo io stesso”<sup>9</sup>. Una soluzione che, da un lato, evita il solipsismo dei *qualia* ma, dall'altro, riduce la percezione al riconoscimento, e la possibilità di capire, e magari condividere, l'esperienza di un'altra persona alla quantità di esperienze vissute. I romanzi però c'insegnano che è possibile empatizzare con personaggi grandiosi e terrificanti, senza dover necessariamente compiere gli stessi crimini. Ma l'empatia, appunto, e l'“affinità elettiva”, che sentiamo nei confronti di un'opera d'arte, non sono contemplati dal modello causale, o si spiegano solo in termini cognitivi e culturali.

### 1.3 Dove andiamo?

È in questo quadro, così articolato, che s'inserisce il mio contributo sulla percezione estetica. Mi limiterò all'arte figurativa e tenterò di valorizzare alcuni spunti di Scheler, per giustificare i motivi della mia perplessità rispetto al modello estetico dominante, quello che vede nel *riconoscimento* il cuore dell'esperienza estetica. La tesi che vorrei sostenere è che la percezione estetica è un tipo particolare di *percezione assiologica* (*Wert-Nehmung*), dunque non s'identifica con quella sensoriale. Da questo punto di vista esaminerò la prospettiva di Zeki, il fondatore della neuroestetica, e accennerò a quella di Humphrey che, a partire dalla sensazione di un colore, propone una singolare definizione di “coscienza”, confermando tuttavia quel dualismo che, in varie forme (mente/corpo, cervello/ambiente, sensazione/percezione) si ripresenta nelle attuali teorie della percezione. Per quanto i riferimenti di Scheler all'arte siano spesso occasionali e svolgano una funzione prevalentemente esemplificativa delle sue tesi sull'etica, la teoria dei valori e il concetto di “percezione assiologica” trovano concrete

applicazioni anche in ambito estetico. Un'impostazione di questo tipo permette, tra l'altro, di superare il dualismo sensazione/percezione e la solitudine di *Matrix*, di comprendere l'“affinità elettiva” (tra uno spettatore e il mondo di un artista) e la funzione “cognitiva” dell'esperienza estetica, ovvero la possibilità di scoprire nuove qualità – e nuovi strati di realtà – indipendentemente dal fatto di aver esperito in passato l'oggetto in cui esse si manifestano.

### 2. Un'unica vita che pulsa...

Cosa accade quando guardiamo un'opera d'arte? Possiamo partecipare al gesto del pittore, rivivere la tensione di Pollock o quella di Leonardo, e scoprire negli schizzi di un pennello il mondo dell'autore?

Kandinsky diceva che esistono due modi non arbitrari di vivere i fenomeni: possiamo avvicinarci a un quadro *dall'esterno*, in una contemplazione a distanza, come quando si guarda la strada dal vetro di una finestra – il quadro “si rispecchia sulla superficie della coscienza [...] sta al di là e si dilegua dalla superficie, senza lasciar traccia, appena scompare lo stimolo”<sup>10</sup> – ma possiamo anche avvicinarci a esso *dall'interno*, come se la porta di quel mondo si aprisse e la musica dei colori, la forza delle linee, ci invitassero a entrare, a trasformarci in spettatori attivi. Proviamo a varcare la soglia... Nessun equivoco però: “dall'interno” non indica un atteggiamento introspettivo. Non significa nemmeno abolire i confini tra la realtà e la finzione, o identificarsi con l'autore (o col soggetto di un dipinto); significa al contrario rispettare la giusta distanza, la stessa che impone un quadro per essere visto, senza sacrificare tuttavia il piacere di un incontro e il tratto personale di quell'esperienza.

In via approssimativa, possiamo interpretare la differenza dell'orientamento suggerita da Kandinsky come una differenza tra atti propriamente cognitivi e atti emozionali. La percezione estetica è un particolare atto emozionale. Ha un carattere contemplativo e performativo. Da un lato, scopre nell'opera d'arte (o nell'idea guida del pittore) un oggetto estetico che si manifesta nella percezione stessa, dove la percezione è “pura”: non sfocia nell'azione e ha come fine soltanto il

proprio oggetto. Dall'altro *fa* qualcosa nell'autore o nello spettatore, attiva strati profondi della sfera personale e risveglia quelli della vita psico-fisiologica, lasciando affluire nuove energie.

Coerentemente con le premesse, si tratta di definirla secondo uno schema dinamico-affettivo, seguendo, nell'opera, le tracce di un incontro, quello del pittore e dell'osservatore. Le dimensioni sensoriali, cognitive (nel senso comune del termine) e sociali sono aspetti fondamentali dell'esperienza estetica, ma non ne identificano il tratto distintivo. Occorre soprattutto integrare i risultati della neuroestetica che, nella versione pionieristica di Zeki, suggeriscono di leggere la funzione dell'arte in stretta analogia con quella del cervello. Un ruolo, questo, che può svolgere la descrizione fenomenologica, se è capace di scoprire, nell'esperienza estetica, quel momento di stupore che non dipende esclusivamente dal riconoscimento di un'immagine o dalla capacità imitativa dello spettatore. La tesi implicita di Zeki, infatti, è che il compito dell'arte è assolto quando permette una forma di riconoscimento, vale a dire, una conoscenza funzionale all'orientamento nel mondo pratico e teorico: la percezione estetica, in questa prospettiva, si comporta esattamente come una percezione ordinaria (percezione sensoriale).

Per certi aspetti il dualismo sensazione/percezione, che riduce il sentire qualcosa a un'esperienza passiva – e assolutamente soggettiva (l'effetto che fa guardare un colore) – e il sapere cosa si sente (la localizzazione della sensazione o l'identificazione dell'oggetto percepito) a un'attività intellettuale, sembra ormai un ricordo. Le tecniche di *imaging* confermano che vedere è insieme percepire e comprendere. E della visione le neuroscienze accentuano l'elemento cognitivo<sup>11</sup>. Per altri aspetti, con argomenti di tipo evolucionistico, si giustifica addirittura il dualismo, attribuendo alla sensazione una completa autonomia dalla percezione (circuiti neurali distinti) e una capacità espressiva che la riscatterebbe dal silenzio di un mero stato mentale. Vedere una macchia di colore rosso significherebbe, da questo punto di vista, compiere un'attività – “rosseggiare” – che mantiene tuttavia il sapore di un'intima esperienza. La percezione si potrebbe interpretare, al massimo, come un'inferenza alla miglior spiegazione<sup>12</sup>. In entrambi i casi però il costruttivismo, del cervello o della sensazione, è evidente: rimangono in

ombra la natura e la normatività dell'oggetto, e il rosso si trasforma in una risposta – poi privatizzata nel corso dell'evoluzione – a uno stimolo sensoriale (come ci sentiamo, nel corpo, rispetto a una certa situazione), o in una creazione del cervello. Ma il rosso di un pittore, o quello di uno spettatore che si lascia coinvolgere da un quadro affidandosi al contenuto estetico, è davvero questo? O non è, al contrario, il polo intenzionale di un sentire che nasce proprio col colore?

A mio avviso, la seconda ipotesi è più rispettosa delle differenze qualitative della realtà. Per questo, enfatizzando la struttura “dialogica” dell'esperienza, preferisco parlare di “*mondo visivo*” piuttosto che di “*cervello visivo*”. Un'espressione che indica, tra l'altro, la relazione ontologica di parte e intero tra il mondo e le componenti del suo “arredamento”: l'osservatore è solo una parte non-indipendente del sistema mondo che, in quanto intero, è irriducibile alla somma delle sue parti e, a maggior ragione, a ognuna delle singole parti che, di quel mondo, colgono un aspetto. Il mondo e il particolare sistema percettivo non esistono separatamente e ciò che, di volta in volta, “viene alla luce”, presuppone uno sfondo più o meno percettibile. Un'immagine di Merleau-Ponty, che di Scheler è stato un attento lettore, riassume il senso della relazione: “[...] sin dall'origine io sono in comunicazione con un solo essere, un immenso individuo dal quale vengono prelevate le mie esperienze e che rimane all'orizzonte della mia vita così come il rumore di una grande città serve da sfondo a tutto ciò che noi facciamo in essa”<sup>13</sup>. Nel mondo visivo dunque s'iscrivono di volta in volta (in base alla costituzione degli organismi, degli strati di realtà, delle forme di sapere, della profondità dei vissuti ecc.), come figure su uno sfondo, i *qualia* e le onde elettromagnetiche, i cappelli e i colori, gli animali e le persone, e la luce, il vento, le conchiglie... In questo sistema d'alternanza e di scambio, di un'unica vita che pulsa<sup>14</sup> – l'opera d'arte è *la vita stessa in una forma più pura* – le strutture del cervello si formano e si sviluppano nella reciproca interazione d'organismo-ambiente e, a un livello superiore, che emerge come un intero dalle parti, di centri personali e mondi culturali e sociali. Esistono quindi diversi piani di realtà e diverse forme del sapere, da descrivere ognuno nelle sue linee essenziali, secondo il livello di complessità, come insegna Scheler.

Se "persona" è "la concreta, essenziale unità d'esistenza di atti di essenza diversa"<sup>15</sup>, guardare un quadro significa innanzitutto compiere un atto, esercitare una funzione, quella di vedere e, al tempo stesso, "divenire altrimenti"<sup>16</sup>, in un tipo di sapere che non comporta la modificazione dell'oggetto, ma una variazione qualitativa della persona. Significa inoltre spogliarsi momentaneamente delle vesti quotidiane, abitudini, concetti, giudizi, depositare sullo sfondo la cassa degli attrezzi. Fermarsi e fare attenzione. Un dipinto infatti avrà un particolare contenuto intenzionale, lo stesso che la scienza e il pragmatismo trascurano. E lo trascurano necessariamente, se devono occuparsi del funzionamento del cervello e della sua capacità di ordinare le informazioni per prevedere e agire. In ambito estetico, invece, il modo in cui guardiamo una tela, "come la vediamo", è importante. E "come la vediamo", o il modo di presenza dell'oggetto, non dipende tanto da una "sospensione dell'incredulità"<sup>17</sup> o dall'infinita possibilità d'interpretare, quanto dalla *messa fuori circuito* di ogni atteggiamento naturale, per entrare nel mondo dell'opera d'arte. Dall'"interno".

### 3. Dipingere con gli occhi/dipingere con il cervello: la fine di un vecchio pregiudizio?

C'è un vecchio pregiudizio – scriveva Scheler ai primi del '900 – che riguarda il conflitto tra ragione e sensibilità, intelletto e sensibilità. Altri tempi, certo, eppure quel pregiudizio si ripresenta sotto mutate spoglie, anche là dove appare sconfitto, come nella neuroestetica di Zeki. Sensazione/percezione, intelletto/sensibilità: l'uno si confonde con l'altro, dal momento che il sistema percettivo interagisce con i processi cognitivi. Se la sensazione guadagna in dignità, il sentire tuttavia parla una lingua non sua, oppure ha il senso di un indicatore biologico. Più precisamente: o la sensibilità è una sensazione già attiva nella percezione visiva, funzionale tuttavia al riconoscimento (modello Zeki), oppure è un sentire che si giustifica indirettamente, in base al fenomeno della "vista cieca", e che, da sola, restituisce il gusto del Sé e l'orgoglio del suo peso *sostanziale* (modello Humprey). A questo proposito, Humprey paragona la sensazione consapevole (ad esempio la sensazione del rosso)

a un'opera d'arte: "Che cosa si prova ad essere un dipinto?"<sup>18</sup>. Al tempo stesso però svuota il dipinto del suo contenuto, lo riduce all'effetto che fa vivere nel tempo esteso del presente. Un'idea affascinante ma, di nuovo, a uso e consumo della teca cranica. Insomma, dov'è finito il rosso?

Nei due casi ho parlato di costruttivismo. Scheler, in effetti, vedrebbe ancora aggirarsi l'ombra di Kant<sup>19</sup>. Ma il "neuroestetologo" sarebbe d'accordo?

Apparentemente no. Ma se lo interroghiamo, sotto sotto...

Zeki stesso ricorda come la neurologia moderna fosse assolutamente in linea con Kant, quando riconduceva la conoscenza a due facoltà, quella passiva della sensibilità e quella attiva dell'intelletto. Da allora molte cose sono cambiate. Oggi sappiamo che la visione non è un processo passivo e che la retina costituisce solo uno stadio iniziale di un meccanismo piuttosto complesso, un meccanismo modulare. In passato invece si riteneva che l'immagine del mondo s'imprimesse sulla retina e, una volta decodificata nella corteccia visiva primaria (Area V1), venisse interpretata altrove. Una zona dunque era deputata alla visione, un'altra, la corteccia associativa, alla comprensione. Ma nel cervello visivo, secondo la *teoria della specializzazione funzionale* di Zeki, ogni esperienza è il risultato di precise attività neurali. Il cervello, in altri termini, è un sistema d'elaborazione specializzato. Non solo le caratteristiche della scena visiva vengono gestite in zone diverse del cervello, ma esistono anche diversi sistemi di elaborazione, relativi alle diverse competenze delle cellule. Ad esempio, alcuni gruppi di cellule risultano selettivi a un colore, altri sono sensibili all'orientazione di una linea ecc. Hanno cioè delle "preferenze" che si manifestano nella reazione a un certo tipo di stimolo visivo. Di conseguenza, i sistemi si occupano rispettivamente dei diversi attributi di una stessa immagine e il cervello lavora simultaneamente e in parallelo. Il suo compito è quello di conoscere il mondo nelle sue strutture invariante, e ogni volta che si tratta di cogliere l'essenza di un attributo, si tratta, al tempo stesso, di sacrificare un tipo d'informazione. Ad esempio, se un gruppo di cellule è interessato al colore, allora considera la lunghezza d'onda della luce e trascura la distanza dall'osservatore, funzionale alla dimensione. Ogni sistema svolge contemporaneamente, e a vari livelli, l'attività di *vedere e capire*<sup>20</sup>.

Una scoperta fondamentale, questa, che ha permesso di superare il dualismo kantiano e la sua versione estetica: “dipingere con gli occhi” / “dipingere con il cervello”<sup>21</sup>. Secondo il vecchio schema, Monet e in generale gli impressionisti appartengono alla classe dei pittori che dipingono con gli occhi. La loro disperata ricerca di una sensazione pura li inchioda al “qui e ora”, alle impressioni contingenti, all’apparenza del mondo esterno. Diverso il discorso per Cézanne o per il cubismo, che lavorano con l’intelletto e tentano di fissare, nella forma, i tratti essenziali degli oggetti. Ora, Zeki smonta facilmente una lettura di questo tipo sostenendo che, in entrambi i casi, la posta in gioco è il nucleo invariante della scena visiva; in entrambi i casi, per i motivi ricordati, una prevaricazione della retina sul cervello o viceversa è da escludere.

Le differenze di stile quindi andrebbero ricondotte a determinate aree del cervello, alle “preferenze dei neuroni” di Monet o di Cézanne. Ma la funzione dell’arte, intesa come un’estensione del cervello, è una sola: ricreare le condizioni che permettono allo spettatore di orientarsi nel quadro come nella realtà, selezionando le informazioni utili e trascurandone altre.

Uno dei limiti di questa impostazione consiste proprio nel fatto che le immagini, artistiche e non, si equivalgono; in un certo senso una mela dipinta è come una mela da prendere a morsi. Così sfumano le differenze tra i piani di realtà e, inevitabilmente, le rispettive forme di sapere. C’è una sola conoscenza, quella del cervello e del suo ordine neurale, del suo “principio di organizzazione”<sup>22</sup>, per dirla con Kant. Un “efficiente sistema di acquisizione di conoscenze”<sup>23</sup>, che digerisce il mondo e lo trasforma nelle leggi che gli prescrive. Tutto accade lì dentro, e addio stupore. Però questo formidabile dispositivo, non possiamo negarlo, è rassicurante, perché permette di fare previsioni – meglio degli auguri, che si affidavano al volo degli uccelli! Per non parlare della sfera di cristallo... E in più si preoccupa del nostro benessere perché dice: “Ora! Ora è il momento di afferrare la mela”, quando riconosce, nel colore, la maturità del frutto. Dove il colore, anche lui, è un “efficiente meccanismo di segnalazione biologica”<sup>24</sup>. Perciò, quando lo ritroviamo, il mondo è quello dell’atteggiamento naturale: della geografia, non del paesaggio. Come se la versione mondana della neuroestetica, quella che l’assolve dal “peccato di *Matrix*”, fosse il pragmatismo. La sensibilità, a

sua volta, appare impoverita, non afferra la leggerezza dell’azzurro di Cézanne o la vivacità del rosso del mio amico pittore, proprio perché i colori non ci sono.

Una volta che sono state attivate determinate aree in corrispondenza di precisi segnali, il cervello si configura come un sistema autonomo, dotato di una legalità propria e capace di *costruire* i colori e il movimento del quadro. Zeki stesso è costretto a “gettare la maschera”, quando presenta le sue ricerche sul colore come una versione aggiornata della filosofia kantiana. Sul problema della realtà del colore, infatti, la sua risposta è univoca: no, non esiste. Il cervello non fa altro che interpretare, come colore, una proprietà fisica degli oggetti, la loro riflettanza (la percentuale di luce di diverse lunghezze d’onda che una superficie riflette). E l’interpretazione, l’abbiamo visto, svolge un ottimo servizio: il rosso del frutto indica che possiamo consumarlo. In altri termini, il colore “è una proprietà del cervello, non del mondo esterno”<sup>25</sup>. Del cervello del pittore o dell’osservatore.

#### 4. Amori “astratti”

Il caso del colore esemplifica, per Zeki, il processo della conoscenza, il massiccio “contributo formale”<sup>26</sup> del cervello alla costruzione del mondo. Non possiamo più parlare, in termini tradizionali, dell’unità della conoscenza, dal momento che l’apprendimento si determina in virtù di un “processo corticalmente distribuito”<sup>27</sup>. Tuttavia, il sistema d’acquisizione della conoscenza si caratterizza per una capacità *innata*, quella di astrarre dagli aspetti mutevoli della realtà (ad esempio, dal fatto che le superfici appaiano diverse in particolari condizioni meteorologiche o che una farfalla presenti particolari sfumature) per conservare solo quelli costanti. Esso afferra, cioè, le proprietà comuni a molti particolari, perché dall’esperienza in effetti non può prescindere, ma può rendersi indipendente dal singolo caso. Per quanto riguarda l’arte, l’astrazione si manifesta, ad esempio, nella tendenza non-iconica di un dipinto. Così i colori creati dal pittore – Zeki pensa soprattutto a Mondrian – non identificano un oggetto, ma si manifestano nella loro purezza, in quella forma essenziale che li separa dall’esistenza più prosaica. I piani di realtà

allora si distinguono e l'unilateralità del sistema di Zeki sembra ridimensionata. Da un lato il colore è funzionale al riconoscimento di un oggetto; dall'altro parla solo di sé, in un libero movimento che restituisce il piacere del gioco.

Ma è solo un'illusione, perché la realtà polifonica è ancora quella del cervello. È lui che detta le regole del gioco. Si conferma inoltre la parzialità del tipo di sapere: l'astrazione, ovvero l'esclusione. L'essenza del colore di Zeki, infatti, ha il carattere universale del concetto. I colori sono proprietà – ricordiamolo – proprietà del cervello. In questo spazio un po' claustrofobico scompaiono le essenze individuali e le loro relazioni<sup>28</sup>. E non si capisce perché l'azzurro di Cézanne, così concreto nella sua leggerezza, non possa restituire, nelle linee essenziali, un paesaggio personale: quello del pittore che nel colore, nelle sue infinite sfumature, un giorno ha incontrato la realtà. La stessa che gli chiedeva di essere dipinta così, e lo chiedeva solo a lui – non alla legalità impersonale del suo cervello. Così il microcosmo di un'opera d'arte porta ogni volta a nuova vita, nello sguardo dello spettatore, il fenomeno originario di un incontro, la meraviglia di quella scoperta. Per questo un vaso di fiori è sempre qualcosa di diverso da quello che dice di essere, e non ha nulla in comune con i vasi di fiori che rallegrano le nostre tavole. In altre parole, i colori sono *qualità* (secondarie) e, come tutte le qualità, comprese quelle estetiche (terziarie, o espressive, fondate sulle prime), "grazioso, affascinante, sublime, bello ecc., non sono dei semplici termini concettuali che troverebbero un riempimento nelle proprietà comuni delle cose in quanto portatori di valori. Prova ne sia che, quando tentiamo di afferrare queste "proprietà comuni", restiamo a mani vuote"<sup>29</sup>.

Il "modello Zeki" dunque non ammette né le essenze individuali né le qualità. Due limiti ancora di un approccio che si rivela kantiano anche nella descrizione della fruizione estetica. Si spiegano allora gli esiti soggettivistici di un'attività che subordina il dato sensoriale ai processi astrattivi del cervello o, in termini kantiani, riconduce l'a priori alla necessità e alla validità universale del pensiero. Il solo modo che rimane allo spettatore, per colorire l'esperienza estetica e strapparla all'anonimia cui sembra condannata, è abbandonarsi all'interpretazione, a cui del resto si riduce il movimento di quest'esperienza solitaria. Se la visione è un processo attivo – vedere è comprendere – la fruizione estetica si caratterizza, al contrario,

per la solita passività. Il "cervello visivo" dello spettatore, a caccia d'informazioni utili per l'orientamento "nel quadro", seleziona solo dei dati, tra quelli disponibili, e li confronta con i ricordi immagazzinati (le registrazioni delle informazioni visive del passato), in modo da classificare gli oggetti o la scena interessante. Riconoscendo nell'immagine il modello di una serie di situazioni comuni, può "proiettare" sulla scena rappresentata le proprie gioie o le proprie tristezze, il sapore di certe esperienze vissute nel passato e, in generale, provare il piacere del *déjà vu*.

Quanto al pittore, che pure è un fisiologo, nella creazione segue il criterio dell'"ambiguità"<sup>30</sup> e, con straordinario virtuosismo tecnico, dispensa certezze: una costellazione di verità che non si escludono a vicenda, una serie di situazioni che ogni spettatore saprà riconoscere e modellare sul proprio vissuto. "Ambiguità" non ha il senso del vago, ma schiude precisamente lo spazio dell'interpretazione. Costruttivismo e soggettivismo dunque si accompagnano. E l'ombra di Kant si allunga davvero anche su Zeki. Come dire: l'universalizzazione dell'informazione e la selezione di proprietà costanti e comuni, rendono impersonale la percezione estetica, ma favoriscono al tempo stesso le galoppate della fantasia. Un soggettivismo incapace di rivelare il nucleo essenziale di una persona, il motivo della sua preferenza per un'opera e non per un'altra, di un'affinità elettiva, perché nel quadro, appunto, lo spettatore si specchia: vede occhi, mani, un'infinità di dettagli, ma non l'espressione del suo volto, l'intero. E non la vede perché non vede nemmeno quella del quadro, il carattere espressivo del suo contenuto estetico: il viola, il gioioso, il cupo ecc. – quanto contribuisce a ricreare l'atmosfera di un mondo e il gesto fondamentale dell'autore.

Così nell'opera di Michelangelo, Zeki coglie principalmente le preferenze psicologiche e neurali, una parte, ma non l'intero, quella struttura emergente che richiede un altro tipo di descrizione. Ma non basta conoscere il cervello di Michelangelo per apprezzare lo *Schiavo morente*. E non basta nemmeno stuzzicare il cervello con un "trucco neurobiologico"<sup>31</sup>, alimentare il potere dell'immaginazione. Si tratta forse di dati significativi, a livello della sfera vitale, ma una lettura dell'opera di Michelangelo o di Vermeer che si limiti a questo lascia in parte insoddisfatti:

In quanto omosessuale, Michelangelo era colpito soprattutto dalla bellezza fisica maschile e il suo cervello doveva aver selezionato e conservato molti più particolari del corpo maschile che di quello femminile. C'è sempre qualcosa di impacciato nelle donne di Michelangelo [...] Con il corpo maschile il risultato è del tutto diverso. Alcune statue – si pensi ad esempio allo Schiavo morente – hanno in effetti una chiara connotazione omosessuale, com'è ovvio, in un uomo il cui cervello trovò l'amore e l'eccitazione nel corpo maschile.<sup>32</sup>

Lasciandola [la Pietà Rondanini o i dipinti non finiti] allo stato di non finito, Michelangelo invita l'osservatore a coinvolgersi in essa con l'immaginazione, così da adattarvi una molteplicità di concetti e rappresentazioni immagazzinati nel proprio cervello. In breve, c'è in queste opere incompiute, dove le forme restano quasi totalmente implicite e nascono nel cervello di chi guarda, un nucleo di ambiguità [...].<sup>33</sup>

Come tante altre opere di Vermeer, la Lezione di musica rispecchia una molteplicità di situazioni e apre la via alle più diverse interpretazioni: un osservatore, magari in base al suo stato d'animo, vi vedrà l'espressione di un ultimo dubbio sul proprio rapporto da parte di un marito e di una moglie che si apprestano ad andare a pranzo; un altro vi riconoscerà i segni dell'appagamento. E partendo da altre ipotesi, singole o combinate insieme, altri osservatori potranno immaginare situazioni diverse e dunque suggerire letture diverse.<sup>34</sup>

Soggettivo, inoltre, non coincide con la piena sensibilità, ma con la riabilitazione della sensazione. Si trascura che il rapporto tra il sensibile e il senziente per un verso è sensazione, per l'altro invece è sentire non puramente sensoriale.

Certo, Zeki parla anche della profondità del sentimento che ispira la creazione artistica, l'amore. Un sentimento un po' sbiadito però – almeno in questo caso – senza *colore*. Troppo puro. L'artista poi è ancora alle prese con la sublimazione e l'opera diventa un "rifugio"<sup>35</sup> per lui. Affettivamente provato, dopo aver lottato invano col divenire, traduce infine nell'opera d'arte un *amore astratto*.

Così Dante, Michelangelo, Wagner: "Gli ideali formati dai tre erano dettati da input sensoriali, da inclinazioni, ma anche dalla cultura di cui si erano nutriti. Tutti e tre hanno formato, nei loro cervelli, l'ideale di un amore che non sembrano aver mai raggiunto nella vita"<sup>36</sup>.

In conclusione, viene meno la separazione tra vedere e capire, ma il sentire rimane incompreso o si riduce a una sensazione controllata. E l'affettività non ha gioco nella percezione estetica che, a sua volta, rimane essenzialmente visiva, anche se gli occhi sono quelli del cervello. Evidentemente, la relazione col mondo è sbilanciata a favore del cervello e della sua capacità costruttiva.

Se è vero che l'arte, come il cervello, è una ricerca dell'essenziale, e dunque si fonda sul principio della selezione delle informazioni rilevanti per il tipo di conoscenza cui aspira, è vero anche che trascura esattamente quello che è utile alla conoscenza scientifica e pratica, all'orientamento nel mondo neurale o reale. Si occupa, al contrario, di ciò che nella prassi tecnico-scientifica rimane sullo sfondo, delle qualità terziarie, e permette di conseguenza un'altra forma di sapere: *il sapere per formazione*.

### 5. L'esperienza che "ci fa"

Non come plasmare il mondo, ma come crescere, e trasformarci, nel mondo; come sviluppare, cioè, lo *stile delle nostre esperienze*. Uscire dalla scatola cranica, è questo il primo passo da compiere. Solo così possiamo incontrare le cose dal vivo, e smentire l'ipotesi di un'unica forma di conoscenza. Il sapere per formazione, in cui la persona fiorisce e scopre, senza volerlo, la logica individuale dei suoi atti (percezioni, giudizi, amori ecc.), insegna che l'esperienza è irriducibile: ai nostri vissuti, al numero dei libri letti, ai quadri visti ecc. È un sapere che sembra non avere un'origine precisa, come se ci accompagnasse da sempre e conservasse, lui solo, quel pudore che lo sguardo talvolta tradisce. Perché l'autentico sapere culturale è "quel rispetto per la filigrana delle cose [...], nel quale noi cogliamo emotivamente che il mondo è molto più ampio e misterioso della nostra coscienza"<sup>37</sup>.

L'esperienza estetica nutre questo sapere. Non dice come stanno le cose, ma allarga l'orizzonte e restituisce il senso dell'avventura. E si scioglie come neve al sole l'ansia della previsione, si spegne la sete di dominio. Inizia la festa.

A differenza del sapere ordinario e di quello scientifico, l'arte vive nel "lusso", non segue quel principio economico, secondo il quale esiste solo ciò che permette un intervento sull'ambiente o il dominio della natura nel pensiero: stimoli, e proprietà costanti e comuni che consentono la previsione. Così – nel vedere per prevedere – la realtà dimagrisce, perde la sostanza assiologica e, insieme, lo splendore delle forme.

Per il resto, scienza, tecnica e conoscenza pratica sono legittime attività che esemplificano un tipo di sapere, quello che tende a modificare l'oggetto d'indagine e il suo rapporto con l'osservatore in funzione di certi valori (l'utile o l'efficace), perché non esiste, di fatto, un sapere neutro.

La differenza tra le forme del sapere indica soprattutto la stratificazione del reale e i livelli di "relatività esistenziale", le possibili vie d'accesso all'evidenza, empirica o apriorica, del dato. In altri termini, esistono diverse modalità della percezione. Così la "luna, come la pensano astronomia e selenografia, è una parte dell'immagine del mondo [...] non è inaccessibile nella sua *essenza* alla percezione, ma certamente lo è al nostro apparato percettivo umano-terrestre [...]. La nostra effettiva percezione non contiene *alcuna* parte di questa immagine, ma soltanto una parte dell'immagine-ambiente luna che presenta una notevole variabilità, che ora è una sfera dorata, ora una falce, ora è nascosta, ora è presente, ora ha questa o quella posizione nel cielo notturno e che al polo è diversa rispetto all'equatore"<sup>38</sup>. L'uso del termine "immagine" non deve trarre in inganno. Scheler non sta raddoppiando l'oggetto in una copia proiettata sullo schermo del cervello, sta solo mostrando diversi aspetti di un unico regno e i progressivi livelli di conoscenza che se ne possono avere. Per semplificare, meno l'"immagine" dipende dalle caratteristiche contingenti del portatore dell'atto (di conoscere-percepire), ad esempio dalla particolare struttura organica, dalla sua collocazione geografica ecc., e più si avvicina alla datità originale. In questo senso, l'esperienza fenomenologica e quella estetica sono indifferenti dal punto di vista psico-fisico, come l'esperienza pura che abbiamo evocato all'inizio, occupandosi, sia pure con intenti diversi, degli oggetti nel loro carattere esemplare – che non coincide con l'astrazione di Zeki – nella sospensione, cioè, dell'atteggiamento naturale.

L'irriducibilità di una forma del sapere a un'altra significa inoltre che i principi ontologici ed epistemologici che valgono nel dominio cui appartiene un oggetto B, non spiegano affatto l'oggetto A, rispetto al quale B è esistenzialmente relativo. Ovvero: se anche si costruiscono modelli meccanico-formali della vita, la vita "non può mai essere spiegata meccanicamente"<sup>39</sup>.

Ammettendo un prospettivismo gnoseologico, ma non un semplice relativismo, Scheler coglie nel concetto universale di sapere, quello che fonda i diversi tipi di conoscenza, e nel suo carattere "formale", la normatività del reale. Il mondo precede la conoscenza, o il sapere inteso come funzione della coscienza, tant'è vero che esiste un sapere estatico pre-conscio, quello del bambino ad esempio, che solo progressivamente si separa dai sogni, e nondimeno avverte, fin dai primi mesi di vita, quella realtà di cui fa parte e in cui si forma. Per questo "non resta indifferente alla voce e al viso della madre, ma è indotto 'a un debole sorriso'"<sup>40</sup>. Ecco perché la definizione "formale" del sapere, in quest'accezione, non ha nulla del legalismo mentale, ma implica, al contrario, un contenuto (assiologico) che si struttura in un movimento spontaneo e relazionale. Se conoscere è "possedere" l'oggetto nelle sue proprietà, allora "sapere", nel senso originario del termine, è *partecipare* dall'interno a quel movimento. Si tratta di un rapporto ontologico "che presuppone le forme dell'essere 'tutto' e 'parte'", della "relazione di *partecipazione* di un essente all'esser-così di un altro essente, senza che in questo esser-così venga a determinarsi alcuna modificazione"<sup>41</sup>. Non una relazione causale dunque, ma intenzionale, dove l'intero di cui l'organismo è parte inconsapevole – se pensiamo al bambino – diventa, nel corso dello sviluppo e dell'apprendimento, parte cosciente di un individuo che sa, senza essere modificato nella sua essenza.

La fenomenologia, che per Scheler si fonda sul concetto di sapere come partecipazione, e l'arte rinnovano l'amore per il mondo, nella sapienza e nel fare creativo. Entrambe permettono un'autentica crescita dell'individuo, coltivando quel centro dinamico personale, o soggetto d'atti, che agisce sulle funzioni – esercitandole – di cui gli atti, a loro volta, si servono, e al tempo stesso, trasforma l'atto compiuto in una "funzione". Un solo esempio: guardare un quadro di Chagall, imparare ad amarlo, significa esercitare la funzione di vedere e di sentire e,

contemporaneamente, compiere un atto (guardare quel tipo di quadro, amarlo) che diventa una "categoria" suscettibile di essere applicata a esperienze future dello stesso tipo. Nel compimento dell'atto, proprio in questo, consiste il divenire di un'identità, la possibilità di ampliare i margini di libertà, di guardare e vivere oltre l'ambiente e l'agire puramente strumentale.

Scheler definisce questo processo "funzionalizzazione" (*Funktionalisierung*)<sup>42</sup>. Esistono diversi tipi di funzionalizzazioni che corrispondono, ognuno, ai diversi strati della vita di un individuo, psichica, personale ecc. La percezione estetica ne favorisce una di tipo personale. In generale, la funzionalizzazione indica quel processo in cui determinati contenuti d'intuizione essenziali diventano "forme" del soggetto, inteso nella sua complessità. È lo stesso processo dunque in cui si costituiscono le strutture della mente (o del cervello), nell'interazione tra organismo e ambiente. Così le esperienze vissute si trasformano costantemente in conoscenze funzionali, ovvero schemi, regole di comprensione di nuove realtà contingenti. Regole, però, che hanno un carattere *estetico*, come le leggi dell'artista che crea, e una particolare efficacia, che agisce "non in modo tale che l'artista, assumendole consapevolmente nella propria sfera spirituale, dia loro "conscia" applicazione, ma in modo che la realtà e la validità di queste leggi siano percepibili nella concreta esperienza della deviazione, rispetto a queste ultime, del processo rappresentativo del dipingere, dello scolpire, oppure si rivelino nell'evidenza della concordanza tra queste ultime e la creazione artistica."<sup>43</sup> Un po' come se avvertissimo indirettamente, in un vissuto, il lato nascosto delle cose che, via via, si rivela più chiaramente, ma già orienta i nostri gusti o i nostri amori.

Non si tratta di conoscenze innate, che limiterebbero lo sviluppo del soggetto, rompendo la dinamica relazionale col mondo; non si tratta nemmeno di correlazioni univoche tra processi formali, ogni volta condizionate dalla stessa costellazione fisica di stimoli, e destinate ad accrescere quantitativamente l'esperienza. Non si tratta, infine, di conoscenze a priori nel senso kantiano, ma di un a priori materiale, non tanto indipendente dall'esperienza, quanto dal numero di esperienze e, nel suo carattere esemplare, puro: "Basta un'azione o una persona, e talvolta è possibile cogliere l'essenza di questi valori"<sup>44</sup>.

Ogni incontro con la realtà (la nostra) quindi, prima di manifestarsi nell'impatto causale, nella nuda resistenza, è immediata apprensione di qualità, positive o negative, in cui le cose si offrono nei loro aspetti essenziali. In altri termini, la loro identità si manifesta prima del loro uso, prima di un significato imposto dall'esterno, a volte, prima del loro riconoscimento. Le qualità di valore sono per così dire il "volto" del mondo, e a ogni passo nel mondo "scolpiscono" il nostro. Perciò anche una semplice attrazione, prima di confermare il modello *pattern* stimolante - sensazione, indica un orientamento (una relazione intenzionale) a determinati valori.

Si comprende allora l'accento posto da Scheler sull'interesse, su una sorta d'"intenzionalità aurorale", in cui il sentimento non si distingue ancora dall'istinto; in seguito si articolerà, nello sviluppo dell'organismo e nell'apprendimento, così come si articoleranno le unità ancora confuse, verso le quali il corpo del bambino si protende. L'organismo emerge progressivamente dal tutto che l'avvolge, da una stoffa fisica e psichica al tempo stesso, per assumere una fisionomia e imparare ad amare, non un oggetto, ma l'essenza di più oggetti d'amore. Perché anche la conoscenza eidetica si fonda su un atto d'amore: "Senza una tendenza nell'essente, che 'sa', a uscire da sé e ad aprirsi alla partecipazione ad un altro essente, non è assolutamente possibile alcun 'sapere'. Non trovo nessun altro termine per designare questa tendenza se non quello di 'amore', dedizione: rottura per così dire dei limiti del proprio essere e del proprio essere-così mediante amore"<sup>45</sup>.

L'atto in cui il mondo entra nell'orizzonte dell'individuo e si offre al sentire (*Fühlen*) è allora una *percezione assiologica* (*Wert-Nehmung*). Esperire significa primariamente orientarsi verso qualcosa che si annuncia, è là in quella direzione, ma è ancora indefinito, come la nave che si confonde con la foresta. E si annuncia nelle sue sfumature assiologiche, nelle direzioni di un paesaggio che, nell'unità complessiva del valore, disegnano lo spazio in cui l'oggetto si manifesta come il portatore delle singole qualità: quel manto vellutato che ondeggia nel vento, e suscita un profondo senso di pace, è una collina verde e luminosa, fresca come l'aria che si respira.

## 6. Percezione e creazione

In che senso, allora, la priorità della percezione assiologica – sulla percezione ordinaria, sulla rappresentazione ecc. – contribuisce alla comprensione dell'esperienza estetica?

Si tratta non solo di scoprire un sentire propriamente estetico nella stessa percezione assiologica (l'atteggiamento emozionale – atti e funzioni – primario nei confronti del mondo), ma anche di seguire, nella tendenza all'espressione, la genesi della creazione artistica. Tra i diversi atti emozionali, Scheler distingue in primo luogo la *percezione affettiva* (*Fühlen*) e la definisce come un *sentire* intenzionale che non si aggiunge dall'esterno al correlato assiologico, mediante una rappresentazione, ma punta direttamente al valore<sup>46</sup> – nel nostro caso alle qualità estetiche. Questo va tenuto presente... come l'inquietudine del "cuore": "Mi trovo in un mondo immenso di oggetti sensibili e spirituali che mettono il mio cuore e le mie passioni in uno stato di incessante movimento. So che tanto gli oggetti che conosco tramite la percezione e il pensiero, quanto tutto ciò che voglio, scelgo, faccio e porto a compimento, dipendono da questo movimento del cuore"<sup>47</sup>.

Il movimento di cui parla Scheler determina sia l'orientamento della vita cognitiva, sia quello della vita volitiva, e caratterizza il nostro incontro con le opere d'arte, perché il sentire è il correlato intenzionale delle qualità che, nell'atteggiamento naturale e scientifico, rimangono sullo sfondo. Che un dipinto susciti sentimenti è un dato evidente, solo in parte tuttavia essi dipendono dal riconoscimento o dagli attributi biologicamente interessanti dell'immagine. La gioia che viviamo di fronte a un dipinto è legata piuttosto a una *scoperta*, forse al desiderio del nuovo che ha guidato la mano del pittore. Quasi un gioco tra *Zeigen* e *Greifen*<sup>48</sup>, dove il frutto appetitoso (in una natura morta, ad esempio) si sottrae alla presa, ma rimane un invito per l'occhio che, a distanza, ne coglie la freschezza e, nella freschezza, quel paesaggio che reca una firma.

La percezione estetica è un *atto creativo* anche perché introduce al movimento essenziale del pittore, è un ri-vivere con lui, nel contenuto dell'opera, l'unità o l'individualità della sua persona. Non un ricordare, perché i caratteri espressivi del quadro, colori e linee, sono

effettivamente visti. Nell'aver già visto e vissuto, appunto, l'esperienza che abbiamo fatto ha il carattere di "passato". Qui invece il ri-vivere è davvero un "presente", ma come sfiorato da ciò che fu, tanto che è impossibile identificare l'oggetto carico di passato: rimane indeterminato, eppure ne percepiamo la realtà. O meglio, ne afferriamo il valore al di là del contenuto raffigurato. Proprio in questo consiste il sentire emozionale, nel restituire al presente, nel nostro vissuto, qualcosa che *sarà stato*<sup>49</sup>. Al tempo stesso, con-dividiamo un sentimento, una gioia, una punta di tristezza ecc., indipendentemente dal fatto di gioire o di provare tristezza per le stesse cose che hanno suscitato gioia o tristezza nell'autore, delle quali peraltro non sappiamo niente, e se sappiamo qualcosa non lo sapremo mai fino in fondo. Sono gli schemi dinamici, quel sapere depositato in noi chissà quando, che permettono di sentire con lui, al di là dell'imitazione, al di là del fatto di aver concretamente vissuto la stessa esperienza. Una memoria sottratta al possesso, ma così personale! E davvero un'opera "felice" suscita stupore, ci arricchisce senza saziarci, anzi, ci alleggerisce dell'io. Perché nella vita che avvertiamo, in quel timbro particolare, avvertiamo anche la nostra realtà più profonda, quella sciolta dal possesso, dal carattere. Allora vediamo le esperienze altrui, quelle mai vissute del pittore, con gli occhi dell'anima per così dire, le cogliamo "come con le 'sue' mani, le vediamo come con i 'suoi' occhi interiori, le ascoltiamo come con i 'suoi' orecchi interiori, li amiamo con il 'suo' amore e odiamo con il 'suo' odio"<sup>50</sup>.

Naturalmente, la situazione descritta si verifica nel caso di un'affinità elettiva con il quadro, di una simpatia che avvertiamo forse in modo vago, se incontriamo per la prima volta quell'opera, ma che annuncia un possibile atto di preferenza, magari di amore. Nel caso contrario avvertiamo una sorta di fastidio, magari d'indifferenza, ma questo non dipenderà tanto dal nostro umore, quanto dai valori che percepiamo affettivamente e ai quali, più tardi, potremmo rispondere in maniera più articolata.

Anche nel linguaggio ordinario si parla, ad esempio, di *un Rembrandt*: "un Rembrandt è immediatamente riconoscibile per l'essere un quadro il cui autore è Rembrandt"<sup>51</sup>. *Un Rembrandt* è lo stile personale dell'autore. Il riconoscimento non riguarda un'immagine biologicamente interessante, ma il "tratto invisibile" del pittore, che

tuttavia, identifichiamo nei segni...Ecco il vero "mistero" della percezione estetica! E proprio perché "uno stile Rembrandt" esiste possiamo sbagliarci, attribuire un quadro di Rembrandt a un altro pittore. Le fonti, la critica e la storia dell'arte possono aiutarci a correggere un giudizio sbagliato, ma non possono sostituire l'immediata percezione di un contenuto normativo per ogni conoscenza estetica, una percezione che anticipa, nel tratto del pittore, l'atmosfera di un mondo, il suo. Evidentemente anche l'esperienza estetica richiede un *apprentissage*: s'impara a guardare attraverso una serie di conferme e smentite, in una relazione costante con le opere d'arte, in un regno di beni che sentiamo uniti da un valore; si impara cioè a esercitare le funzioni del vedere e del sentire. Lo spettatore si forma prevalentemente nel mondo della cultura, come l'organismo si forma e si sviluppa nell'interazione con l'ambiente.

Dal punto di vista della psicologia della *Gestalt* che, per molti aspetti, Scheler stesso ha valorizzato, percepire consiste nella formazione di configurazioni strutturali globali tratte da una serie di qualità sensorie generali: la rotondità, la pesantezza, il colore... quanto, ad esempio, permette, fin dalle prime fasi dello sviluppo, di cogliere direttamente la mela (la melità), anche se non siamo in grado di distinguere una mela dall'altra. Non si tratta infatti di un processo astrattivo intellettuale, alla Zeki, ma di un'esperienza elementare che rende conto anche della capacità creativa del bambino, magari di quello che sorrideva. Quando il bambino traccia un cerchio, per rappresentare la testa di una persona, non sta semplicemente copiando un oggetto concreto, ma disegna proprio quello che vede, nel senso attivo del processo visivo. Il suo stile non è meno ricco di quello naturalistico e la sua, appunto, è "un'autentica invenzione, un'importante conquista, alla quale [...] arriva solo dopo una laboriosa serie di tentativi"<sup>52</sup>. Il cerchio "che sta per" la testa, è il senso della testa, la sua forma significante. Così come un artista avverte il senso di un colore o di un oggetto, indipendentemente dal confronto empirico o dall'uso che ne fa normalmente: "Venne chiesto una volta a Matisse se un pomodoro gli appariva sotto lo stesso aspetto quando lo stava mangiando e quando lo dipingeva. 'No', rispose il pittore, 'quando lo mangio lo vedo come chiunque altro'".<sup>53</sup> Il "vedere come" non ha il senso di un'interpretazione – ricordiamolo – rinvia, piuttosto, alla capacità di afferrare l'oggetto nelle sue qualità espressive.

Come il bambino e il pittore, lo spettatore è attivo. Il suo sguardo, in un certo senso, è più vivace di quello comune. Non si tratta di mimare una tensione fisica, magari quella di Pollock, anche se certo una "condivisione sensorimotorio-emotiva"<sup>54</sup> c'è, e questo spiega il gioco *Greifen-Zeigen* che in molte opere d'arte esercita una forte attrazione. Non si tratta nemmeno di frugare nella biografia di Michelangelo. Si tratta, al contrario, di scorgere nelle macchie dei colori o nelle linee l'anima dell'opera. Lo spettatore non costruisce i colori né interpreta un contenuto; al contrario, assegnando a ogni particolare il suo posto nel tutto, vive dall'interno le forze di quel microcosmo, l'esplosione degli elementi sul nascere, le scosse di assestamento, l'equilibrio o l'instabilità delle forme. In una danza guidata: dalle qualità estetiche, dalla luce e dallo schema dinamico dell'autore – dall'*ordine dei suoi amori*. Solo più tardi confermerà, anche nella riflessione, l'affinità elettiva – se c'è – e nella scoperta di nuovi strati assiologici, constaterà un arricchimento della vita personale.

Il dialogo implicito tra l'osservatore e l'autore, tutto interno allo spazio pittorico, consente quindi di parlare anche del fare creativo, connesso alla percezione assiologica, in termini relazionali.

### 7. La pre-datità dell'espressione

Essendo la percezione assiologica, nella funzione del sentire, l'atteggiamento originario rispetto al mondo, l'*espressione* è la prima cosa che l'essere vivente coglie nella realtà; solo in seguito, nello sviluppo mediante l'apprendimento, la realtà subisce una progressiva disanimazione, viene spogliata per così dire del rigoglioso manto qualitativo, ridotta alle informazioni utili. Anche l'organismo si manifesta a se stesso, separandosi dalla totalità della vita in cui è immerso, solo se si esprime. Così il bambino che impara a disegnare, in un percorso caratterizzato da fallimenti e successi, sente il bisogno di muoversi<sup>55</sup>: i suoi primi scarabocchi nascono come sotto lo scalpello di un incisore; restituiscono, nel movimento del braccio, della mano – talvolta il bambino si accompagna con tutto il corpo – anche un temperamento. Annunciano, nel movimento espressivo (non solo fisico),

uno "stile", come se il bambino imprimesse già la sua firma su quel foglio.

La tendenza all'espressione, del resto, s'impone prepotentemente nell'attività artistica e nella conoscenza estetica: "Così io, ad esempio, non solo afferro la concezione artistica di un altro attraverso il processo e il risultato della sua rappresentazione, ma anche la mia stessa concezione artistica [...] matura solamente nel processo della rappresentazione [...] Come il pittore penetra nella pienezza della luce, dei colori e delle ombre del suo oggetto esterno soltanto nel processo della rappresentazione e non comincia col vedere per poi rappresentare – così anche l'autopercezione è legata al fatto che il percipiente si attua in tendenze espressive"<sup>56</sup>.

C'è un altro aspetto, nella stessa prospettiva, che occorre considerare: se una percezione (*Wahr-Nehmung*), per realizzarsi, deve tradursi in intenzione di movimento e in espressione<sup>57</sup>, allora l'esperienza segue il principio della rilevanza o della selezione assiologica orientata. Un animale ad esempio avverte immediatamente, rispetto all'ambiente, una tensione interna (fame, sete ecc.) che tende all'espressione; di qui il rilievo che una sezione di realtà assume per lui e, insieme, una trasformazione del suo corpo, il senso del movimento nello spazio, delle resistenze incontrate.

La valorizzazione del momento pratico, rispetto a quello teorico, nella "relazione primaria dell'uomo – anzi di ogni organismo – con il mondo"; l'idea, dunque, che "ogni visione 'naturale' del mondo sia guidata e sostenuta da motivi pratici"<sup>58</sup>, è senz'altro un merito del pragmatismo<sup>59</sup> che ha indicato, al tempo stesso, i limiti e la crisi del meccanicismo formale. In un confronto costante col pragmatismo, quindi, Scheler assume che: 1) la percezione – sempre *Wert-Nehmung*, prima d'essere *Wahr-Nehmung* – non consista in un complesso di sensazioni; 2) la percezione sia "condizionata" dal punto di vista istintivo-motorio.

Esaminiamo brevemente questi punti, per mostrare, in seguito, le implicazioni estetiche della correzione scheleriana del pragmatismo.

1) La sensazione è un fattore limite, una x della reazione complessiva di un organismo al suo ambiente inteso come un tutto. Non esiste una proporzionalità costante tra stimolo e sensazione, ma una

relazione di senso tra l'osservatore e l'oggetto osservato. Nella percezione ordinaria, infatti, la cosa non è "mediata" dai sensi, dalla sensazione o dalle prospettive; al contrario, noi puntiamo direttamente a essa. Ad esempio riconosciamo una persona senza dover, ogni volta, controllare il colore dei suoi occhi.

Immaginiamo un osservatore di fronte a un cubo<sup>60</sup>, un osservatore che non si ponga interrogativi sulla percezione, ma viva immediatamente in un mondo di oggetti già familiari, dotati di una forma e di un senso che ne penetrano la materia. La datità del cubo non consiste nelle sensazioni dell'osservatore e nemmeno nei suoi aspetti prospettici. Per quanto giri intorno al cubo, all'osservatore si manifesteranno sempre dei lati del cubo, ora visti da un punto, ora da un altro, e nei lati avrà sempre presente l'intero. Solo in un secondo momento il soggetto s'interrogherà eventualmente su se stesso, sui limiti della sua conoscenza, sul fatto che il cubo si offre comunque alla vista e in questo senso può ridursi a un involucro di colori o di luci ecc. E solo alla fine, dopo una serie di riduzioni, di nuovi atti della percezione, l'osservatore arriverà alla sensazione come qualcosa che non è più una proprietà del cubo, ma precisamente una modificazione del suo corpo. O meglio, una sensazione pura non esiste; la sensazione è una variabile dei fenomeni percettivi che, nella funzione del sentire (sensoriale), di cui costituisce immediatamente il contenuto, "è stata quanto più possibile 'prossima allo stimolo'"<sup>61</sup>. Essa indica il modo in cui muta la relazione dinamica tra individuo e ambiente, la "direzione di variazione del mondo fenomenico esterno (e interno) [...] esperita come dipendente da un individuo in quanto presenza corporea"<sup>62</sup>.

2) La sensazione è un fattore, mai determinato da un singolo stimolo, e mai del tutto esplicabile, che condiziona il realizzarsi della percezione. Ma la "condizionatezza", così come la intende Scheler, non implica la passività del soggetto, una semplice reazione a una serie di stimoli, o una relazione causale (meccanicistica o meno). Al contrario, i contenuti sensoriali sono il risultato di una selezione, operata dall'organismo, nei confronti della realtà circostante, una selezione assiologicamente orientata, in primo luogo alle qualità di valore biologicamente utili. La sensazione arriva soltanto alla fine e ha il

compito di fissare gli eventuali ostacoli che il corpo, nel suo movimento, incontrerà. Permette, in un certo senso, di "mirare al bersaglio"<sup>63</sup>.

Questo significa, inoltre, limitare la percezione sensoriale a ciò che è rilevante per l'organismo. Se il contenuto, infatti, consiste in altre qualità di valore, morali o estetiche ad esempio, allora la percezione non è puramente sensoriale, o almeno la sensazione non ha soltanto la funzione di controllare gli atti motori per favorire il successo dell'organismo. Nel caso della contemplazione estetica, il movimento si trasforma in un piacere libero, in una gioia mai suscettibile di essere localizzata in un punto del corpo.

Ora, che rapporto c'è tra queste tesi e il pragmatismo?

Scheler riassume il senso del pragmatismo nel principio secondo il quale, dal punto di vista genetico, ogni sapere risulta da "una forma di *agire interiore* e una preparazione in vista di una trasformazione del mondo"<sup>64</sup>, di un *agire* effettivo. Si comprende quindi, nell'atteggiamento naturale della visione del mondo, l'esclusione di qualità irrilevanti per i punti di applicazione dell'azione possibile sulle cose; nell'atteggiamento scientifico, l'esclusione di quanto risulta superfluo rispetto a un sapere capace di incrementare il riconoscimento. Fin qui Scheler è un pragmatista. Ma in che senso se ne allontana?

Nei termini considerati, esiste una condizionatezza istintivo-motoria della percezione. Ma ecco il punto! Il comune fondamento della relazione di dipendenza (per Scheler reciproca e reversibile) tra i contenuti, e gli oggetti, di un possibile *sapere* e *agire* (il fondamento della relazione visione-movimento) *non* consiste in un'attività volontaria, già orientata dal punto di vista pratico, in un sapere cioè che si concretizza in un *agire adeguato allo scopo* – dove il contenuto dello scopo deve già essere *prefigurato*, avere dunque un carattere figurale o rappresentazionale. Dal punto di vista genetico, esso consiste invece in un'attrazione o in un'avversione, ovvero in un *atteggiamento di valore* rispetto agli oggetti. È un impulso spontaneo, insieme istinto e sentimento, guidato dagli interessi e dall'attenzione sensoriale, che orienta lo sviluppo del volere e dell'agire.

Se l'impulso che determina l'orientamento del volere e dell'agire non è un impulso volitivo, come lo intende il pragmatismo, allora il *vedere per prevedere*, il riconoscimento, che ancora resistono nelle

indagini della neuroestetica, possono essere integrati con un'attività creativa, non necessariamente strumentale. Come una pianta non manipola soggettivamente l'ambiente, del quale non ha una coscienza esplicita, ma tende istintivamente alla luce e al nutrimento per crescere e fiorire, così un pittore, nel sentire ancora vago, nel concepire la prima idea, anticipa lo spazio di una vita individuale, ma non soggettiva, perché non modella la realtà secondo un progetto egocentrico, piuttosto scopre in essa quanto rimaneva allo stato potenziale: la bellezza o l'eleganza di un oggetto, per altri versi banale. Nel caso di un animale o di una pianta, si tratterà di scoprire la freschezza dell'acqua, la piacevolezza del cibo. E la scoperta assume la forma di una partecipazione. Lo sviluppo dell'organismo e quello di un'opera d'arte nel pittore, il loro venire a espressione dunque, sono al tempo stesso il movimento espressivo, il ritmo della realtà. Infatti, il valore non consiste nel cibo che soddisfa la fame, ma nel benessere appunto, nella piacevolezza del cibo ancora confuso, o nella bellezza di un oggetto da scoprire, al di là del suo uso ordinario. In altri termini, la bellezza è un'essenzialità e, in quanto tale, suscettibile di essere percepita "indipendentemente" dal bene. Qualcosa che un giorno il pittore coglierà distintamente, nella preferenza accordata all'oggetto, o attribuirà all'oggetto stesso come una specifica proprietà, ma che ora vive esclusivamente nel sentire. Né il sentire né l'impulso affettivo, tuttavia, sono ciechi; anzi, spesso sono le tendenze (orientamenti) istintive che conducono verso un amore futuro.

Riassumendo, nell'atteggiamento naturale, la selezione delle qualità primarie e secondarie è funzionale all'utile. Le informazioni che il cervello visivo o quello pragmatico rilevano, permettono l'orientamento nel mondo e, a un livello puramente biologico, la sopravvivenza. In quella dimensione che avvicina il pittore a un ragno, quando tesse istintivamente la tela, le cose vengono avvertite certamente nel loro valore positivo o negativo, quindi anche nella forma di un vantaggio o di una minaccia per l'opera d'arte. Ma il pittore fa qualcosa di più che rendere sulla tela i tratti vantaggiosi della realtà, ad esempio quelli che sapranno suscitare la partecipazione sensorimotorio-emotiva dello spettatore. Un'opera d'arte restituisce soprattutto quello che a un occhio ordinario appare spesso come un miracolo, il senso del *gratuito*. Restituisce in primo luogo lo schema dinamico dell'autore, non tanto il

movimento pratico, quanto il movimento del “cuore”: l’ordine dei suoi amori o delle sue preferenze.

Si tratta adesso di capire in che misura sia possibile parlare di una legge essenziale di questi atti e, di conseguenza, di un’oggettività dell’esperienza estetica che la riscatti dal mero soggettivismo.

### 8. Il ragno e il pittore

Pensiamo di nuovo allo slancio di Pollock, all’*Action Painting*, che vede il corpo dell’autore completamente coinvolto nella creazione: il colore sgocciola sulla tela distesa per terra da un barattolo, oppure viene schizzato direttamente col pennello. Pensiamo – nella musica – a Glenn Gould, raggricciato sulla tastiera, mentre accompagna l’esecuzione col movimento, talvolta canticchiando. Potrebbe trattarsi d’interpretazione, di puro soggettivismo, pittura automatica... Rimane come un brusio, il gusto del gioco, il piacere. Spesso si avverte tutto questo in un’opera d’arte, ma è già “stile” lo strato fisico di una creazione, un momento della totalità dell’opera in cui la realtà concreta dell’autore diventa un veicolo delle qualità estetiche.

L’artista, in un certo senso, è “come” un fiore o come un ragno.

Spesso non sa esattamente cosa realizzerà, lo scoprirà durante il lavoro e magari si stupirà lui stesso. Però non crea *ex-novo* pezzi di mondo: come il fiore, si orienta in direzione di una vaga realtà, ma non la inventa, no, la *scopre*, anticipando l’intero, ad esempio un paesaggio, nella luminosità, o nella vivacità dei colori. Un po’ come il bambino di Arnheim che, nel senso del cerchio, anticipa una persona, con gli occhi, la bocca e addirittura le gambe. In altri termini, l’artista avverte una configurazione globale che, di quel microcosmo, costituirà la tonalità affettiva: paesaggio luminoso; grottesco, come quello di certe opere di Bosch; oppure mitico, come quello di Varo<sup>65</sup>.

Il momento dell’ispirazione, se esiste, è l’espressione che scalpita, che cerca una via d’uscita, quasi a tentoni. Scopo e scelta stanno al di sopra dell’agire istintivo dell’animale, nel regno della motivazione, ma l’artista, che pure ne segue le leggi, si avvicina ancora una volta, per un istante, al mondo indiviso di istinto e sentimento: così il “pittore che

dipinge, e immediatamente trova il tratto giusto, con la sicurezza del ragno che fila la propria tela”<sup>66</sup>. L’opera sembra nascere in maniera spontanea, come una “produzione organica”<sup>67</sup>. Un fine, certo, traspare, ed è sul suo contenuto estetico, immanente al tendere, che si fonderà la rappresentazione, lo scopo del volere, infine il progetto incarnato. Tuttavia, l’aspirazione, l’impulso finalizzato per così dire, non può ancora essere definito “adeguato o inadeguato allo scopo”. Se è conforme ad esso, si tratta al massimo di una “conformità oggettiva [...]”, la stessa che può avere l’organo di un animale che adempie al compito della conservazione della specie o dell’individuo. Ma questo non significa che sia un’attività rivolta a uno scopo”<sup>68</sup>. Non si dà ancora un sì, o un no, esplicito rispetto alla realtà, ma è già evidente il mondo di qualità di cui il pittore “ha fame e sete”, e lentamente suscitano la sua gioia, quel sorriso un po’ infantile che, in un’autentica opera d’arte, illumina anche la tragedia. Perché gli interessi del pittore (“fame e sete”) sono già concentrati in un unico atto che lo invita a uscire da sé, nella forma di quella partecipazione che si rinnova nella fruizione estetica; che, per certi versi, possiamo paragonare alla gibsoniana “risonanza” con il mondo del sistema percettivo. E quando la “risonanza” viene meno si rimane lì, soli, a rigirarsi i pollici, soli col nostro cervello, come un artista che ha esaurito la vena creativa.

Nel linguaggio scheleriano: “In maniera segreta e appassionata, il genio vibra all’unisono con l’essere e con l’essenza del mondo stesso – in un ritmo che non dipende assolutamente dalle singole cose, dai singoli beni del mondo. E mentre il non-genio resta chiuso nel cerchio dei valori che differenziano le cose [...], per il genio lo spazio e il tempo entro cui il mondo si espande in durata, l’aria, l’acqua, la terra, le nuvole, la pioggia, la luce solare diventano oggetti della gioiosa benevolenza con cui egli guarda all’immenso, onnicomprensivo essere del mondo. Semplicemente, è l’essere del mondo – il suo essere-mondo – a muovere l’amore del genio, prima che il genio conosca e veda nella loro specificità gli esseri particolari che esso contiene”<sup>69</sup>.

“Risunare col mondo”, non “adeguarsi al mondo”: il pittore in effetti, d’accordo con Kandinsky, muove dall’interno delle cose, dalle essenze intuitive – il “punto germinale del loro divenire”<sup>70</sup> – per concretizzare, in un’immagine, “un mondo migliore di quello presente”<sup>71</sup>.

Un salto all'indietro, per spezzare i fili del "destino" – "oltre Dio e oltre la vita"<sup>72</sup> – e uno slancio in avanti, perché tutto è ancora possibile. La pittura non imita la realtà, *non l'assimila*, perché non si limita a ciò che l'occhio vede e trattiene, ma la libera dallo spazio angusto del "cervello visivo" (o dell'ambiente) e "mira a rendere il mondo attraverso ciò che è visibile"<sup>73</sup> – più o meno nel senso di Klee.

La tendenza espressiva del pittore dunque è oggettiva, e le assomiglia l'ispirazione, quando tenta di parlare come le cose che, tutte, dicono: "siamo qui"<sup>74</sup>. Mentre coglie il divenire del mondo, la tendenza tenta di dar voce alla vaga idea che aveva il pittore, la stessa che si annunciava in un'"intuizione complessiva d'essenza plasmata in valore"<sup>75</sup> e cercava spontaneamente quella forma (la *sua*), che la rappresentazione forse saprà comunicare allo spettatore.

### 9. Un piccolo esercizio

Un esercizio scheleriano permette di cogliere, nella tendenza espressiva (e nel suo correlato assiologico), la fonte stessa dell'esperienza, ciò che nutre percezione visiva e movimento (l'atto di dipingere). E insieme scopre la *novità* nello stesso processo rappresentativo. È nel fare che l'artista "vede, con la punta del pennello"<sup>76</sup>, quanto sfumava nel sogno; lo vede crescere, *il nuovo* e, nel suo venire a esistenza, là si compie lo stile individuale. Di qui la sorpresa del pittore e dello spettatore. "A e B si trovano di fronte a un albero, B disegna. A vede la medesima cosa che vede B, solo che B sa 'anche disegnare'? Oppure: nel rappresentare, B impara a vedere nell'albero qualche cosa 'd'altro' da quello che vede A? È questo il caso giusto"<sup>77</sup>.

Il caso giusto è il secondo perché non si tratta di aggiungere qualcosa – la capacità di disegnare – all'atto di vedere. Piuttosto il vedere e il dipingere crescono, insieme, dal desiderio di esprimere una struttura di valore che, nell'idea vagheggiata dal pittore, appare *degn*a di essere realizzata; a differenza di quanto suppongono le teorie pragmatistiche (Mach o Semper, non importa), che attribuiscono alla mano, dunque alla tecnica, una priorità rispetto all'*occhio della mente*. Esse non riconoscono che entrambi, il processo pratico e quello cognitivo,

implicano degli apriori assiologici – correlativamente, degli "occhi del cuore (*die speziphisch ästhetisch-geistigen Augen unseres Herzens*)"<sup>78</sup> – che anticipano lo spazio pittorico, orientando la selezione delle "buone forme" in senso artistico.

Se ammettiamo con Scheler che il contenuto della percezione, prima d'essere funzionale alla previsione, sia un contenuto "fantastico" (come nei bambini), indicativo, in altre parole, dell'eccedenza qualitativa della realtà, e suscettibile di conferma, non solo "nelle esperienze pratiche di successo e fallimento del nostro comportamento e dei nostri movimenti"<sup>79</sup>, ma anche nelle esperienze morali e in quelle estetiche; se ammettiamo dunque una fantasia cosmica, come quell'attività che, nell'essere umano, dipende delle funzioni psichiche vitali, e come un elemento fondamentale della creazione artistica, allora possiamo trarre alcune conclusioni. La fantasia s'identifica con la *percezione estetico-assiologica* (*ästhetisches Wertfühlen*)<sup>80</sup>: è la forma che il sentire (*Fühlen*) assume quando si rivolge ai valori estetici. In questo caso la fantasia non è cieca, ma segue l'orientamento della percezione affettiva, si struttura, cioè, in base al suo contenuto assiologico, e si pone al servizio di un fine (poi di uno scopo) artistico. Una conferma del fatto che è possibile "sentire (*fühlen*) ciò di cui non abbiamo vissuto un'esperienza diretta"<sup>81</sup>. Dove il sentire (la percezione affettiva) non è affatto impersonale, ma indica il processo di maturazione di una sensazione che non ha più nome, persa ormai nel deposito delle conoscenze acquisite, oltre ogni forma di dualismo.

La visione, infine, muta da A a B, perché nell'albero e nell'ambiente che lo circonda, B seleziona già la materia estetico-assiologica da cui spunterà il *nuovo* albero nel *nuovo* paesaggio. Anche se B non lo sa immediatamente. Lo coglie nell'atto stesso di dipingere, via via che la mano traccia i segni, e nei segni vede la vita di ciò che, strappato al sogno, incarna una più vasta realtà.

Soprattutto, le teorie pragmatistiche trascurano il processo di funzionalizzazione che consiste, precisamente, nell'"imparare a vedere nell'albero qualcosa d'altro da quello che si vede". Nell'esercizio delle funzioni – vedere e disegnare – l'atto di guardare e il modo di disegnare, che le presuppone, si trasforma e si sviluppa, in un'autentica crescita, nello sguardo propriamente estetico e individuale: quello che lo

spettatore, in un sentire estetico-assiologico, incontra nell'opera d'arte. E incontrandolo, forma contemporaneamente un "gusto" personale. Personale, ma non arbitrario, come l'*affinità elettiva*. Ricreando lo slancio del gesto indiviso del pittore, la percezione estetica fa nascere, sotto il nostro sguardo, le cose nel loro mondo.

Per lo stesso motivo, "l'anima della storia dell'arte è la trasformazione del senso dello stile [*Stilgefühl*]"<sup>82</sup>.

### 10. Oltre la percezione affettiva: l'Ordo amoris

Dal momento che percepire significa prendere atto della realtà, averne coscienza, ma anche sentirla in prima persona e coglierne le salienze, la prospettiva scheleriana permette di superare la solitudine dei cervelli. E col cervello, anche l'arte torna nel mondo, esce dal silenzio della teca cranica e parla. Dice che l'esperienza è più ampia del vissuto, e nell'oceano è possibile perdersi, ma anche incontrarsi e, a volte, amarsi.

A differenza dell'artista di Zeki, quello di Scheler non trasforma la passione delusa in un amore esangue ma, nella passione per il "logos del mondo"<sup>83</sup> – le qualità essenziali che ne fissano l'ambito di creazione – nella crescita costante delle forze vitali e delle funzioni, "potenzia" lo stesso atto d'amore, e si libera per un momento dalla pressione dei condizionamenti biologici. Lo scopo del volere, l'utile, si piega alle esigenze dell'opera d'arte che, di fatto, crea la legge alla quale si sottopone. È questa la *logica della scoperta*. Così un pittore arricchisce, non solo la realtà, ma anche il suo mondo personale e la visione del mondo dello spettatore. L'artista quindi non è un "fisiologo", ma un "fenomenologo positivo. Non si adatta al mondo, lo *amplia*"<sup>84</sup>. E l'arte, in generale, invita le donne e gli uomini a diventare *diversi* da quello che credono di essere, per carattere, capacità, mezzi, perché ogni vita è profonda, e lei lo sa. Ogni esistenza suscettibile di bellezza, fosse pure in punto di morte.

Possiamo conoscere l'essenza individuale di un autore solo se ne penetriamo il sistema di valori (qualità estetiche), la struttura delle preferenze, soprattutto, degli atti di amore e di odio che dell'ordine in

questione – *ethos*, lo definisce Scheler – costituiscono il nucleo fondamentale.

La "razionalità" del sentire infatti non si esaurisce nella percezione affettiva. Ha una trama interna che rispetta le relazioni essenziali tra gli atti dell'intera sfera emotiva. Dalla percezione affettiva, si distinguono in primo luogo gli atti che coinvolgono gli strati più profondi della sfera emotiva; che si fondano, appunto, sulla classe delle funzioni del sentire intenzionale. Si tratta degli atti del *preferire* e *posporre* che, nella gerarchia dei valori – nel sistema assiologico di un'opera d'arte o anche nel confronto di contenuti di quadri diversi – permettono di afferrare la loro superiorità o la loro inferiorità. Non sono sforzi attivi e nemmeno comportamenti puramente affettivi, ma rientrano nella sfera assiologica. È qui, del resto, che si accentua il carattere "cognitivo" della dimensione affettiva, poiché preferire e posporre colgono le materie assiologiche che costituiranno il fondamento di un giudizio estetico: un quadro è kitsch perché nel contenuto avvertiamo quel che di svenevole o patetico, di banale, che ci fa storcere il naso. Ma preferire e posporre sono guidati, a loro volta, da una classe di atti che incidono ancora più in profondità nella vita intenzionale affettiva: gli atti dell'amore e dell'odio.

Loro, amare e odiare, non si limitano a rispondere ai valori sentiti; fanno molto di più, determinano un "allargamento" e un "restringimento" del regno dei valori che si manifesta a una persona"<sup>85</sup>. Nel caso specifico, l'amore che si prova per determinate opere (e determinate qualità estetiche) produce un ampliamento della sfera estetico-assiologica. Le qualità, primarie, secondarie e terziarie, costituiscono certamente un regno inesauribile d'informazioni: non del mondo esterno "così e così", nei suoi aspetti contingenti, ma di quello che sarebbe, o potrebbe essere, se solo sapessimo guardarci intorno con la stessa attenzione che un'opera d'arte all'improvviso richiede. L'atto d'amore dunque non crea valori, piuttosto scopre – nel gesto di un pittore – nuovi strati di realtà, quanto era rimasto in ombra, rispetto alle informazioni utili: "[...] questo atto descrive, per così dire, un movimento in cui risplendono e balenano nuovi e più alti valori, ancora sconosciuti alla persona in questione. L'atto d'amore, dunque, non segue la percezione affettiva e il preferire, ma li precede come un pioniere, e guida"<sup>86</sup>.

All'allargamento del regno dei valori, corrisponde a *parte subjecti*,

un arricchimento della nostra intera vita affettiva, un movimento che si avverte anche nella sfera cognitiva o volitiva, e riorganizza l'ordine delle nostre preferenze assiologiche. Lo ravviva forse perché possiamo respirare, un giorno, nella stessa direzione in cui si orienta una pianta per fiorire.

<sup>1</sup> Sulla neuroetica cfr. L. Boella, *Neuroetica. La morale prima della morale*, Raffaello Cortina, Milano 2008.

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 52. Ovviamente l'atteggiamento fenomenologico non è l'atteggiamento naturale, ma è sicuramente più vicino all'esperienza delle donne e degli uomini che nel mondo vedono cose e non misure della presenza del mondo o simboli delle cose. Su questi aspetti cfr. anche R. De Monticelli, C. Conni, *Ontologia del nuovo. La rivoluzione fenomenologica e la ricerca oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

<sup>3</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 17.

<sup>4</sup> Sull'"Argomento della finezza di grana", cfr. A. Paternoster, *Il filosofo e i sensi. Introduzione alla filosofia della percezione*, Carocci, Roma 2007, pp. 70-71. A Paternoster rinvio anche per un'introduzione sistematica ai diversi orientamenti filosofici e psicologici che qui indico solo sommariamente, seguendo in parte la sua classificazione. In una prospettiva storico-filosofica, cfr. anche S. Nannini, *L'anima e il corpo. Un'introduzione storica alla filosofia della mente*, Laterza, Roma-Bari, 2008 (ringrazio Bruno Callieri per avermi segnalato questo testo).

<sup>5</sup> Non sempre tuttavia è possibile distinguere chiaramente le forme di realismo e gli approcci internisti o esternisti, le contaminazioni infatti sono molteplici. Paola Bressan, ad esempio, condivide i principi di fondo della psicologia della *Gestalt*, ma considera il mondo una costruzione del cervello e la percezione "un'allucinazione guidata" (P. Bressan, *Il colore della luna. Come vediamo e perché*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 121).

<sup>6</sup> In realtà la Scuola di Parma e, in particolare, le ricerche di Vittorio Gallese sui neuroni specchio e l'empatia estetica valorizzano il rapporto organismo-ambiente. Per questo il giudizio di Manzotti e Tagliascio sulle neuroscienze non può essere generalizzato. Sull'empatia estetica cfr. ad esempio V. Gallese, D. Freedberg, "Mirror and canonical neurons are crucial elements in esthetic response", *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, n. 10, 2007, p. 411; D. Freedberg, V. Gallese, "Motion, emotion and empathy in esthetic experience", *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, n. 5, 2007, pp. 197-202.

<sup>7</sup> R. Manzotti, V. Tagliascio, *L'esperienza. Perché i neuroni non spiegano tutto*, Codice Edizioni, Torino 2008, p. 10.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>10</sup> Cfr. W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie* (1926), tr. it. di M. Calasso, Adelphi, Milano 2007, pp. 7-8.

<sup>11</sup> Cfr. S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello* (1999), tr. it. di P. Pagli e G. De Vivo, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 102.

<sup>12</sup> Humphrey si riferisce, in tal senso, al famoso esperimento della "mano di gomma" di Armel e Ramachandran (N. Humphrey, *Rosso. Uno studio sulla coscienza* [2006], tr. it. di E. Filoramo, Codice Edizioni, Torino 2007, p. 47).

<sup>13</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 427.

<sup>14</sup> Con l'espressione "un'unica vita che pulsa" non mi riferisco, ovviamente, alla sola vita biologica, ma alle dimensioni *dinamiche* del mondo: esistenziali, culturali, sociali, ecc.

<sup>15</sup> M. Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus* (1913-1916), a cura di M. Frings, Bouvier, Bonn 2000, p. 382.

<sup>16</sup> Per Scheler "in ogni atto pienamente concreto sta tutta la persona, e in ogni atto (e per mezzo di esso) *varia* la persona intera" (*ibid.*, p. 384), ma rimane inteso che sono gli atti volitivi e affettivi che strutturano la vita personale o almeno ne determinano l'orientamento. Il *divenire altrimenti* negli atti presuppone una relazione intenzionale e non causale tra soggetto e oggetto, quindi un tipo di sapere che non coincide con quello tecnico o scientifico.

<sup>17</sup> Sulla "sospensione dell'incredulità", cfr. E. H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1959), tr. it. di R. Federici, Leonardo Arte, Milano 2002, p. 105.

<sup>18</sup> N. Humphrey, *Rosso...*, cit., p. 83.

<sup>19</sup> Segnalo tuttavia una recente e interessante lettura neokantiana di Scheler: G. Mancuso, *Il giovane Scheler (1899-1906)*, LED, Milano 2007.

<sup>20</sup> S. Zeki, *La visione dall'interno...*, cit., pp. 79-91.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 92-93.

<sup>22</sup> S. Zeki, "Splendours and Miseries of the Brain", *Phil. Trans. R. Soc. Lond. B*, 1999, p. 2054.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 2055.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 2056.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 2061.

<sup>28</sup> In una prospettiva fenomenologica, le essenze individuali sono ammesse: "Essenza" - come abbiamo detto - non ha niente a che fare con *generalità*. Alla base tanto dei concetti generali quanto delle intenzioni che si riferiscono all'*individuale* ci sono qualità essenziali di tipo intuitivo. È solo la direzione dello sguardo che attraverso l'essenzialità mira agli oggetti di osservazione ('l'essenza di qualcosa') e all'esperienza induttiva, a rendere l'intenzione corrispondente un'intenzione rivolta al generale, o all'individuale. Ma un'essenzialità come tale non è né universale né individuale. Proprio per questo ci

sono anche essenzialità che si manifestano solo in un individuo" (M. Scheler, *Der Formalismus...*, cit., p. 481).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>30</sup> S. Zeki, *La visione dall'interno...*, cit., p. 43.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>35</sup> S. Zeki, "Neural Concept Formation and Art. Dante, Michelangelo", *Wagner, Journal of Consciousness Studies*, n. 9, 2002, p. 15 (testo disponibile sul sito //www.vislab.ucl.ac.uk).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>37</sup> S. Zeki, "Le forme del sapere e la Bildung" (1925), in A. Kaiser (a cura di), *La Bildung ebraico-tedesca del Novecento*, Bompiani, Milano 2006, p. 204.

<sup>38</sup> Id., *Conoscenza e lavoro. Uno studio sul valore e sui limiti del motivo pragmatico nella conoscenza del mondo* (1926), "Presentazione" di G. Morra, tr. it. e saggio introduttivo di L. Allodi, Franco Angeli, Milano 1997, p. 212.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>40</sup> Id., *Essenza e forme della simpatia* (1923), tr. it. di L. Pusci, Città Nuova, Roma 1980, p. 337 (Scheler si riferisce qui alle ricerche sulla psicologia dell'infanzia di W. Stern). Sul sapere estatico cfr. anche Id., *Conoscenza e lavoro...*, cit., pp. 251-252.

<sup>41</sup> Id., *Conoscenza e lavoro...*, cit., p. 107.

<sup>42</sup> Sulla funzionalizzazione cfr. soprattutto Id., "Problemi di religione", in Id., *L'eterno nell'uomo* (1921), tr. it. di U. Pellegrino, Logos, Roma 1991, pp. 217-219.

<sup>43</sup> Id., *Modelli e capi*, tr. it. di F. Freda, a cura di F. Ingravalle, Edizioni di Ar, Padova 1999, p. 70 (*Modelli e capi* è il risultato non definitivo di un testo più volte rielaborato - i manoscritti vanno dal 1911 al 1921 - che non venne mai pubblicato da Scheler in versione definitiva. Oggi compare in Id., *Schriften aus dem Nachlass - Band I - Zur Ethik und Erkenntnislehre*, Francke Verlag, Bern 1957<sup>2</sup>).

<sup>44</sup> Id., *Der Formalismus...*, cit., pp. 36-37.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 108. Cfr. anche Id., *Le forme del sapere e la Bildung*, cit., p. 208.

<sup>46</sup> Cfr. Id., *Der Formalismus...*, cit., pp. 262-263. Sul *Wert-Nehmen* cfr. in particolare G. Cusinato, *Katharsis. La morte dell'ego e il divino come apertura al mondo nella prospettiva di Max Scheler*, E.S.I., Napoli 1999, pp. 167-216.

<sup>47</sup> M. Scheler, *Ordo amoris* (1914-1916), a cura di E. Simonotti, Morcelliana, Brescia 2008, p. 49.

<sup>48</sup> Su questo punto cfr. K. Goldstein, "Über Zeigen und Greifen" (1931), in K. Goldstein, *Selected Papers/Ausgewählte Schriften*, ed. by A. Gurwitsch, E.M. Goldstein Handek, W.E. Handek, Martinus Nijhoff-The Hague 1971, pp. 263-281.

<sup>49</sup> Su questo punto mi permetto di rinviare a R. Guccinelli, "La presenza dell' 'assenza'", in J. Hersch, *Tempo e Musica*, tr. it. di R. Guccinelli, Baldini & Castoldi, Milano, in corso di stampa.

<sup>50</sup> M. Scheler, *Modelli e capi*, cit., p. 93. Qui Scheler non si sta riferendo esplicitamente all'esperienza estetica, ma cfr. le pagine seguenti sulla "congenialità", ad es. p. 107 (per uniformarla al testo, nella citazione ho sostituito il plurale al singolare).

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>52</sup> R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), tr. it. di G. Dorfles, Feltrinelli, Milano 2006, p. 147.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>54</sup> E. Boncinelli, G. Giorello, "Spettatori attivi", in G. Lucignani, A. Pinotti (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, R. Cortina, Milano 2007, p. 11.

<sup>55</sup> Cfr. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 150.

<sup>56</sup> M. Scheler, *Essenza e forme della simpatia*, cit., p. 354.

<sup>57</sup> Id., *Conoscenza e lavoro*, cit., p. 200: "Senza un qualche grado e una qualche direzione dell'attenzione istintiva, senza una cognizione valutativa [*Werterfassung*], quindi senza l'inizio di un processo motorio, quale essa sempre è, una percezione non può assolutamente aver luogo".

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>59</sup> Scheler si riferisce soprattutto al pragmatismo anglo-americano, ma assume il termine in un'accezione piuttosto ampia, tanto da includere nel movimento anche Nietzsche e Bergson.

<sup>60</sup> L'esempio di Scheler (M. Scheler, *Der Formalismus...*, cit., pp. 74-78) è commentato da Merleau-Ponty: cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 422-423.

<sup>61</sup> M. Scheler, *Conoscenza e lavoro...*, cit., p. 238.

<sup>62</sup> Id., *Der Formalismus...*, cit., pp. 77-78.

<sup>63</sup> Id., *Conoscenza e lavoro...*, cit., p. 267.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>65</sup> Sulla pittura di Remedios Varo cfr. il bel saggio di R. Rius Gatell, "Remedios Varo revisita el somni mític", in *Del mite als mites*, a cura di J. Malé, Obrador Edèndum, Santa Coloma de Queralt 2007, pp. 103-132.

<sup>66</sup> M. Scheler, *Modelli e capi*, cit., p. 153.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>68</sup> Id., *Il Formalismo...*, cit., p. 55.

<sup>69</sup> Id., *Modelli e capi*, cit., pp. 124-125.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 165. Lo confermava, in un'appassionata discussione estiva, un pittore "in carne ed ossa" - il pittore che ama il rosso (E. Pacchioli): "Il foglio bianco, il pentagramma bianco, il blocco di marmo, la tela bianca, lo spazio stesso, il paesaggio incontaminato, tutto ciò che solletica l'uomo proprio perché è bianco, può mettere paura a Dio [...] Il bianco diventa il supporto per creare, per fare qualcosa che Dio non ha fatto. Certo, si tratta per essere esatti di una creazione che sfrutta cose create (non solo la carta, il marmo, ecc. ma anche l'intelligenza e la cultura) ma non è blasfemo pensare che l'artista (ma qualsiasi individuo) possa dire cose che non sono alla portata

dell'esperienza dell'uomo. Fino al riempimento del foglio quel certo disegno non c'era e spingendo lo sguardo (superbia) in una pretesa dimensione divina si può persino dire che quel certo disegno non c'era neppure nella mente di Dio".

<sup>73</sup> Id., *Modelli e capi*, cit., p. 172.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>76</sup> Id., "Metaphysik und Kunst" (1923), in Id., *Schriften aus dem Nachlaß*, Band II: *Erkenntnislehre und Metaphysik*, a cura di M. Frings, München, Bern 1987, p. 38.

<sup>77</sup> Id., *Modelli e capi*, cit., p. 169.

<sup>78</sup> Id., *Metaphysik und Kunst*, cit., p. 40.

<sup>79</sup> Id., *Modelli e capi*, cit., p. 270.

<sup>80</sup> Id., *Metaphysik und Kunst*, cit., p. 45.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 44. Nello stesso saggio Scheler precisa che "l'essere umano (in genere) non può 'rappresentare', fantasticare nessuna qualità di colore che non possa avere anche nella forma del sentire sensoriale [*Empfinden*]. Ma questo non significa che egli possa rappresentare soltanto quelle che innanzitutto ha sentito di fatto. È anche possibile, ad esempio, osservare nell'oggetto di una rappresentazione qualcosa che non si è osservato nella percezione che la 'fonda' [zu ihr "gehörigen" Wahrnehmung]" (*ibid.*, pp. 41-42).

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Id., *Modelli e capi*, cit., p. 154.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>85</sup> Id., *Der Formalismus...*, cit., p. 266.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 267.

**MATERIALE DI ESTETICA**  
**N. 15, 2009**

***Le estetiche di Milano***

A cura di Gabriele Scaramuzza

ISBN 978-88-6001-223-4



3023

€ 20,00