

La scuola di New York, tra arte e neuroscienze

Beena Conte

Abstract

- The paper is divided into three chapters concerning the aesthetic-philosophical vision, the neuro-psychological vision and the historical-artistic vision (plus a fourth and short chapter dedicated to two art critics). The first part (Chapter I, the aesthetic-philosophical vision) traces the question of Beauty, the genesis of aesthetics and its history, starting from its birth and then probing the various speculations produced by some of the most important philosophers and thinkers of Western culture: we go from the post-Socratic, Plato and Aristotle, then going through the centuries with Tommaso D'Aquino, the Renaissance period with its values and the Baroque, followed by Kant with the Critique of Pure Reason, Schelling with the concept of Spirit and Natura, Schiller and Goethe, Hegel with his Aesthetics, the comparison between Kierkegaard and Schopenhauer and, finally, Nietzsche and the Crocian aesthetic.

The second section then continues (Chapter II, the neuropsychological view), where the concepts of psychology are introduced, the person of Freud and, especially, through his writings, his vision of art. It then continues with the topical moment of the transition between psychology and neuroscience, explaining the mechanisms of the visual system (the eye, its functioning, etc.) and of visual perception (as we look at, with what and in what way), the bottom-up and top-down information, the "way of what" and the "way of where". The chapter ends with an introduction to the inevitable passage in art from figuration to abstraction (the first attempts with Cézanne, Picasso, from the Impressionists to Turner up to Kandinsky and Mondrian).

In the third block we investigate what is the New York School, its protagonists (Jackson Pollock, Mark Rothko and Willem De Kooning) and the historical-artistic context in which they lived, made by post-war upheavals and mass escapes from Europe to the New Continent and very specific cities such as New York. Here the first Art Galleries are born, thanks also to figures like Peggy Guggenheim, gallerist, friend and patron of many of the painters of Abstract Expressionism.

In section 4 the historical-artistic picture reappears, but presenting two of the most illustrious figures in the sector of the forties and fifties, art critics Clement Greenberg and Harold Rosenberg. We proceed with the biography of the two and we underline how the caliber of certain figures has influenced, celebrated or destroyed some of the most important artists of that historical moment. It is thanks to them that the world of art becomes what it is today, made up of magazines, exhibitions, a melting pot of artistic personalities, ever more powerful and / or always different.

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

Introduzione

“Non sembri strano che la commemorazione di un eminente matematico si inizi col discorso di un umanista che di matematica sa ben poco. Ma ciò è armonico con lo spirito della nostra Scuola, dove studiosi di discipline apparentemente distanti ed autonome ritrovano in un’amichevole collaborazione la certezza della fondamentale unità del sapere. Non è diverso lo spirito che costantemente animato la cultura della patria napoletana, in cui Renato Caccioppoli si è formato e a cui è tornato dopo la parentesi padovana.” Con queste parole la voce narrante del film *“Morte di un matematico napoletano”*, del 1992, di Mario Martone, regista italiano di cinema e teatro, spiega l’unità che lega intrinsecamente le discipline scientifiche e quelle umanistiche, ossia l’uomo. Il collante di questi due mondi è il protagonista della pellicola, Renato Caccioppoli, docente di Matematica pura, nipote di Bakunin, uomo riottoso, antifascista e disilluso, che traccia con perfezione quella che è la figura del genio matematico disincantato dalla vita, tanto da, alla fine, rinnegarla. In questo pezzo d’arte, che è il film, l’argomento matematico si fonde con la persona, profondamente umanista ed umana, e il matematico più scostante. E cos’è esattamente l’arte, se non il connubio tra due, o più, parti differenti? Che cos’è la matematica pura se non l’eterna bellezza e armonia nelle varie sue parti, nei suoi più profondi numeri e segni? Il legante di tutto è l’Uomo, come il tuorlo d’uovo in pittura, e, come solito, Arte e Scienze si mescolano perfettamente donandoci armonia ed equilibrio. Lo Yin e lo Yang della Bellezza. Per i contemporanei, non è una novità che l’universo dell’arte e quello delle scienze siano strettamente connesse ma, fino a pochi decenni fa, la disputa tra scienze umanistiche e scientifiche era tutt’altro che conclusa. Da secoli, infatti, si è continuativamente vista l’arte come accentratrice degli studi sull’esperienza umana mentre le scienze come detentrici dei saperi fisici e dell’universo. Due mondi separati dunque. Solamente negli ultimi anni, il velo divisorio tra queste due immani realtà è calato. Eppure, già Goethe, vedeva la scienza come moderatrice delle cadute e delle impennate dell’ispirazione artistica, seguendo quella che era la visione positivista ed illuministica del suo tempo. L’arte, per il filosofo, era intesa come *“diverso modo di conoscenza”*. Non solo quindi tramite parole o concetti scritti ma per immagini, specchio della realtà antropologica. Di fatti, il linguaggio artistico viene indissolubilmente legato al mondo dell’agire, della τέχνη, (*téchne*)/*“tecnica”*, del *“saper fare”*, intesa alla greca; non è un mondo intellegibile e a sé stante ma che, al contrario, rappresenta ciò che più di viscerale, antico e pratico ci sia nell’essere umano. La bellezza artistica, di conseguenza, viene definita come una *“costruzione del pensiero umano, un’immagine del suo ordine interno”*, un’armonia intrinseca poiché l’uomo è in costante divenire ma gli stimoli che gli giungono trovano un bilanciamento solo attraverso il suo stesso equilibrio, i suoi stessi occhi.

Sono proprio questi ultimi, collegati alla percezione, che ci danno il primo reale godimento di un qualcosa di bello, che sia un’opera d’arte, una fotografia, un film. Sta di fatto, che il divario tra i due campi del sapere ha proseguito nella sua separazione fino ai primi decenni del Novecento. Lì, in quel periodo storico, alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, durante la Belle Époque, gonfio di scoperte scientifiche (Einstein con la Teoria della relatività), artistiche (le Avanguardie, la fotografia, il primo cinematografo), comunicative (nascita del telegrafo, la radio), di trasporto (il treno sulle rotaie e l’aereo) ecc., si vede la nascita della Psicologia, branca delle scienze umane, che si occupa di studiare il sentire dell’uomo moderno con le sue prime psicopatologie, causate dai nuovi ritmi di vita della società moderna, e analizza il comportamento e la mente dello stesso, studiandone i processi psichici e mentali. Questi ultimi si dividono in cognitivi e dinamici ma sono i primi che si occupano di studiare la percezione, l’attenzione, l’intelligenza, la memoria, l’immaginazione e il pensiero; ossia, tutte quelle facoltà che permettono all’uomo di raccogliere e immagazzinare

informazioni dall'esterno, per poi analizzarle e trasformarle in azioni sull'ambiente circostante. E' proprio da questa metodologia, innovativa e sperimentatrice, che si avvia lo studio scientifico dell'arte. Come disse, nel 1959, C.P. Snow, fisico molecolare poi romanziere: *"Il problema di fondo dell'incomunicabilità tra le due macro aree è il non sapersi capire, il non comprendere le metodologie e gli obiettivi l'una dell'altra"*. L'unico modo per vincere certe ritrosie, per far progredire la conoscenza umana ed essere di beneficio alla società, è colmare questi vuoti, *"lo iato tra le due culture"*. Dalle sue parole, pronunciate durante la famosa Robert Rede Lecture all'Università di Cambridge, ne è scaturito un ampio dibattito, oggi quasi alla sua conclusione.

Scopo di questa dissertazione sarà quindi quello di seguire l'invito di Snow e di fare un viaggio tra ciò che viene definita Arte, l'origine della filosofia della stessa (visione estetico-filosofica), un primo approccio all'aspetto più scientifico (visione neuropsicologica) ed un esempio tangibile delle due assieme, osservato attraverso una lettura, seppur sintetica, della Scuola di New York, di alcuni dei suoi protagonisti (Jackson Pollock, Mark Rothko e Willem De Kooning) e del loro lascito al mondo (visione storico-artistica), come dimostrazione che arte e neuroscienze possono comunicare. A conclusione, un piccolo excursus su due delle più eminenti personalità dell'arte di quegli anni: Clement Greenberg e Harold Rosenberg.

Capitolo I. Pillole di Estetica (visione filosofica)

La questione del "Bello"

Nel 1979, Jef Raskin, un programmatore americano esperto di interfacce uomo-macchina, chiese al suo amico e collega Mike Markkula, di poter dirigere il progetto "Annie". Lo scopo di questo lavoro era la progettazione di un primo modello di computer, dal costo inferiore ai mille dollari, che avesse integrato il mouse e la tastiera in un unico corpo-macchina. Quando Steve Jobs, un anno dopo, prese le redini del piano, estromettendo Raskin, cercò di innovare l'intero sistema trasformando la sua creatura, che doveva rimanere sempre accessibile a tutti, a suo dire, in *"folle bellezza"*. Era nato il primo Mac, il Macintosh 512K, messo in commercio il 24 gennaio del 1984. La struttura fisica era ancora grezza ma la rivoluzione apportata fu enorme: la sua interfaccia grafica, vestita a nuovo, riprogettata completamente rispetto ai primi embrioni di personal computer (Lisa Macintosh e Xerox) possedeva, per la prima volta, un'ambiente scrivania, il desktop, in cui vi erano le *icone*, rappresentazione visiva di cartelle o file, create da Susan Kare. Comparve il cursore, a forma di freccia - simile alla originaria punta di freccia degli ominidi primitivi - che segnava la posizione del mouse sul video; si aggiunsero anche la sovrapposizione delle finestre, un sistema audio integrato, i primi *font* (dal francese medioevale *fonte*), ossia l'insieme dei caratteri tipografici per la stampa, adesso sia visibili che stampabili, inseribili nel computer tramite la pressione di un piccolo tasto e gli originari programmi di videoscrittura, come Word di Office, integrati tramite i floppy disk prima e CD-ROM poi.

L'enorme fortuna di questo apparecchio tecnologico fu dettata da vari fattori: innanzitutto un'interfaccia semplice, intuitiva ed immediata, dove chiunque lo utilizzasse avesse bene in mente cosa fosse un "cestino" o un "block note", (bastava, alla fine, trascinare la freccia e cliccare su un'icona per farla partire, il cosiddetto "drag&drop"), la seconda fu la scelta del pubblico a cui era rivolta, la gente comune. Finalmente il mezzo non era solo appannaggio dei tecnici del settore o dei professionisti ma si apriva a tutti. La popolarità fu subito immediata. La mente visionaria di Jobs, creativa e dispotica, riuscì nel suo intento, ossia quello di ridefinire il mercato dell'informatica ormai stantio da qualche anno. I Macintosh della Apple

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

si svilupparono nel corso degli anni, evolvendosi sempre più, ma fattore determinante fu l'utilizzo della massiccia pubblicità come mezzo di diffusione. La prima storica pubblicità del Macintosh fu trasmessa in mondovisione il 22 gennaio dell'84, durante lo show televisivo del XVIII Super Bowl americano; lo slogan era semplice: "Get a Mac", dove un'atleta lanciava un martello contro uno schermo TV gigante con su impresso il volto di un dittatore, ispirato al Grande Fratello di 1984 di Orwell (in realtà simbologia usata contro l'azienda rivale, IBM). L'impatto fu devastante sulla cultura pop-mondiale e, da allora, tutto il resto è storia. L'azienda di Cupertino, al giorno d'oggi, fattura solamente in un trimestre sui cinquantatré miliardi di dollari (dati di Novembre 2017), è quotata in Borsa, è diffusa nella maggior parte dei paesi industrializzati e ha seguaci sparsi per l'intero globo, che la venerano, a volte, in modo ossessivo (vedi le infinite code davanti agli Apple Store, sotto la pioggia, neve o di nottate intere, ogni qualvolta esce un nuovo prodotto brandizzato). Ma, in sostanza, a cosa è dovuta questa popolarità? Perché la gente impazzisce - quasi letteralmente -, si indebita o grida al miracolo per qualsiasi prodotto? Perché c'è una vera e propria isteria di massa? È una questione di immagine, di estetica, di *status symbol*, principalmente. Tutto ciò che ci ruota attorno, in questo preciso momento storico, è finalizzato alla semplice e pura estetica poiché la tecnica (la sopracitata *téchne*) ha quasi del tutto raggiunto il suo limite massimo nella maggior parte dei campi conosciuti. "L'estetismo diffuso", così definito il concetto col quale l'intera produzione umana è investita oggi dal punto di vista estetico, rientra nei principali programmi delle più importanti aziende, da quella delle matite a quella delle case.

Se le tecniche di produzione, del fare, non hanno più null'altro da aggiungere, fino a quasi svuotarsi del loro significato, l'unica cosa che rimane loro da fare è mostrarsi per quelle che si è, ossia nude, senza veli, solo forma senza più contenuto. Solo arte, o qualcosa di simile. O meglio, c'è sempre un profondo contenuto che però adesso pare non essere più rilevante come un tempo. Poco importa se un oggetto, un valore, un'idea cambiano di significato o si rompono o diventano obsoleti (vedi l'*obsolescenza programmata* di numerosi elettrodomestici), l'importante è possedere l'ultimo ritrovato tecnologico poiché è quello che conta, che ci rende simili agli altri e non fuori dal coro, dalla massa. L'estetica odierna ha differenti sfaccettature e non tutte sono ben leggibili e/o giustificabili. È forse la rivincita, dell'arte, originale o meno, sulla scia della sua morte spiegata da Hegel all'inizio del Novecento? L'arte quindi non è più investita di quella finalità sognante e decadente appartenuta ai Romantici, che la teorizzavano come fine ultimo dell'esistenza umana, colei che aiuta e innalza l'essere umano al divino, né alla visione sperimentale ed innovatrice delle prime Avanguardie storiche ma solo come guscio vuoto. Siamo passati, e trapassati, da e in varie tipologie di sentimento per l'arte e l'estetica nel corso dei secoli ed è ora di fare un po' di chiarezza su questo percorso assai intricato, dunque, esattamente, cos'è l'estetica?

La parola "estetica" nasce nel 1735 dal filosofo Alexander Gottlieb Baumgarten, vicino al pensiero di Leibnitz e Wolff, definisce con questo termine, tratto dal greco "*aisthesis*", la scienza della conoscenza sensibile, nelle sue *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* e, successivamente, nella sua opera del 1750, l'*Aesthetica*. La denominazione non è realmente tratta dal greco ma si riferisce agli studi sulla sensibilità, la poesia, il bello e l'arte, di cui si è discusso animatamente nel corso dell'intero Settecento, ribattezzato, per l'appunto, "il secolo dell'Estetica". Numerosi erano i filosofi e gli artisti trattatori della questione, che fin dagli albori della civiltà ha accompagnato l'essere umano nell'esplorazione della conoscenza. Per Baumgarten, la bellezza ha sostanzialmente tre aspetti: è accordo di pensieri formanti il fenomeno sensibile, è accordo dell'ordine interiore che deve essere "sentito" ed, infine, è l'accordo significante che si determina tra i pensieri e le cose. Il suo pensiero, tuttavia, si iscrive in una retorica poetica del suo contesto storico sicuramente differente da quella di partenza di coloro che l'hanno affrontata per primi, ossia i

Greci. In questi ultimi, la visione estetico-artistica si scinde in due filoni ben distinti: quello neoplatonico e quello aristotelico, per poi giungere, con relative differenziazioni, al primo Medioevo con Plotino e Agostino. Qui ha assistito ad un'ulteriore trasformazione in chiave più deista, assolutamente cristianizzata, e finalizzata all'avvicinamento a Dio, dove il Bello corrispondeva all'idea del Bene supremo, unico reale obiettivo dell'uomo. Proseguendo nel corso della Storia, è giunta poi all'Umanesimo e al Rinascimento, intrisa degli antichi valori classici, ormai lontani e mitizzati ma continuamente rimpianti. Nel Seicento, si è divisa tra la luce e l'ombra, tra un Bernini baroccamente selvaggio e un Caravaggio ampiamente realistico. Vi era, di fatti, un Occidente in piena rivoluzione, che passava da un puritanesimo post elisabettiano in Inghilterra ad un Barocco trionfante nella Roma post riformata dei Papi. Infondo, tutto era un sistema quasi alla rovescia, diventato gioco, tragico, pantomima, contraddittorio e "teatro", trasformato così, ormai, nel "*gran spettacolo del mondo*", come lo definiva Calderon De La Barca. Alla fine del secolo, le varie istanze estetiche sfociarono nel loro culmine massimo, passando da Baumgarten a Kant ad Hamman; quest'ultimo, in particolare, usa per la seconda volta il termine "estetica" in un suo scritto del 1762, *l'Aesthetica in nuce*, diventato successivamente pietra miliare della speculazione filosofica. Tuttavia, nulla di tutto ciò sarebbe stato espresso senza due dei filosofi più importanti del pensiero umano: Platone e Aristotele.

Platone, Aristotele e la Poetica

Prima di poter affrontare il pensiero di Platone, è necessario chiedersi che cosa sia l'arte, se i nostri punti di vista coincidano con quelli degli antichi o se molto è stato stravolto, cancellato o dimenticato. Ad oggi, ci sono varie correnti speculative sulla nascita e sulla storia estetica. Una delle maggiori seguite ed accreditate è quella di Benedetto Croce, il quale sostiene che la storia dell'estetica altro non sia che la piena consapevolezza, la vera autonomia, di un percorso artistico che procede cronologicamente sempre avanti, progredendo. Il suo modello è descritto nell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, dove la storia è vista come un crescendo, un pieno sviluppo dall'antico all'odierno. Una seconda tesi, invece, dello studioso Tatarkiewicz, descritta nella *Storia dell'estetica*, spiega la genesi della materia come l'insieme di una pluralità di teorie estetiche, le quali, sono molteplici e libere, generate dalle più disparate individualità artistiche. L'autore, inoltre, afferma che l'arte è in continua e costante evoluzione, non ha mai una stasi, non ha una sua finalità e, anzi, egli nega pure di volerla cercare. Entrambe queste teorie hanno pregi e difetti: la prima riconosce il carattere speculativo dell'estetica e il suo valore ma, al contempo, la ingloba in un determinato schema, non curante del fatto che essa differisca nel corso dei secoli e muta di popolo in popolo, dagli antichi ai contemporanei. La seconda, invece, tende ad avvalorare la storicità dell'esperienza artistica individuale o collettiva ma perde di vista quelle che sono le problematiche e le criticità della materia stessa. Tuttavia una mediazione tra le due parti è possibile: bisogna solo guardare all'estetica in modo critico, oggettivo, senza dimenticare né la sua storicità né dell'insieme. Lo sguardo al passato deve sì, esserci, ma non bisogna scordarsi che ogni nostra visione legata ad esso è inficiata dagli schemi o preconetti, assunti nel corso della vita, che ne offuscano una corretta visione.

Coloro che, invece, avevano una nozione diversa di arte erano i Greci. Come affermato precedentemente, l'attività artistica non era intesa come bellezza con una funzione prettamente estetica (concetto per lo più moderno) ma tutto era finalizzato alla "*téchne*", ossia, la capacità manuale, l'abilità, il "saper fare", a farle da contraltare c'era la "*mousiké*", l'attitudine alla musica, alla danza e la poesia. Le prime sono le cosiddette "arti manuali" (o "servili"), delineate in modo terreno, umano, unite all'artigianato, mentre le seconde, maggiormente elevate e spirituali, appartengono alle "arti liberali" o "arti belle" (oggi Belle

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

Arti). A queste ultime, si sommano ulteriormente la pittura, la scultura e l'architettura. La totalità di queste attività crea un *unicum*, organicamente connesso. Esso ha una portata ontologica poiché fonda il loro mondo, donandogli significato, un'identità e una propria e profonda simbologia ben rappresentata nel linguaggio artistico stesso.

Tornando a Platone, in base a ciò che abbiamo appena dichiarato, pare evidente che anche per la sua persona vi era questa distinzione nell'arte. Il filosofo di Atene, fu il primo ad enunciare un'ulteriore ed importante scissione del pensiero estetico: la questione del bello e quella dell'arte o della poesia. Di fatti, il Bello viene intrinsecamente legato al valore del Bene, come Virtù massima, che è rappresentazione diretta del mondo delle Idee ed è ad un livello trascendentale rispetto alla nostra realtà empirica. *“Il Bello è lo splendore del Vero”*, sosteneva, accogliendo in sé quegli insegnamenti razionalistici che i pitagorici andavano enunciando trattando dell'armonia matematica, fondata sul numero, visto come principio fondante della realtà, e che il filosofo richiama ed univa al concetto di *“harmonia”*, trasformandolo in un ordine naturale universale delle cose. Inoltre, il bello può essere contemplato solamente dall'anima umana che si eleva, abbandonando i suoi istinti terreni, verso i più alti gradi della bellezza e conoscenza, situati nell'Iperuranio (il mondo delle Idee), sotto la spinta di Eros, una forma demoniaca semidivina che è forza motrice degli istinti umani. La descrizione di questi livelli viene esposta da Socrate portavoce delle parole di Diotima di Mantinea nel dialogo platonico de *Il Simposio*:

[...] “Ora, o Socrate, fino a questo punto dei misteri d'amore forse anche tu potresti essere iniziato; ma quanto alla perfezione e alla rivelazione, ai quali mirano questi primi, se si procede giustamente, non so se ne saresti capace. Comunque io te ne parlerò con tutta la premura possibile. Cerca di seguirmi, se puoi. Chi vuol rettamente procedere a questo fine” disse “conviene che fin da giovane cominci ad accostarsi ai bei corpi e dapprima, se il suo iniziatore lo inizia bene, conviene che s'affezioni a quella persona sola e con questa produca nobili ragionamenti; ma in seguito deve comprendere che la bellezza di un qualsiasi corpo è sorella a quella di ogni altro e che, se deve perseguire la bellezza sensibile delle forme, sarebbe insensato credere che quella bellezza non sia una e la stessa in tutti i corpi. Convinto di ciò deve diventare amoroso di tutti i bei corpi e allentare la passione per uno solo, spregiandolo e tenendolo di poco conto. Dopo ciò giunga a considerare che la bellezza delle anime è più preziosa di quella del corpo, cosicché se qualcuno ha l'anima buona ma il corpo fiorisca di poca bellezza, egli ne sia pago lo stesso, lo ami, ne sia premuroso, e produca e ricerchi ragionamenti tali da rendere migliori i giovani per esser poi spinto a contemplare la bellezza nelle attività umane e nelle leggi, e a vedere come essa è dappertutto affine a se stessa finché non si convinca che la bellezza del corpo è ben piccola cosa. Ma dopo le attività umane, l'iniziatore lo deve condurre alle varie scienze perché veda ancora la loro bellezza e, ormai fatto l'occhio a una bellezza così vasta, non sia più affezionato, come un servo di casa, a un solo aspetto della bellezza, di un fanciullo o di un uomo, o di una sola attività, né sia più, come un servo, sciocco e frivolo, ma, rivolto a contemplare il vasto mare della bellezza, cavi fuori da sé un gran numero di nobili ragionamenti e splendidi pensieri, nell'illimitata aspirazione alla sapienza, finché, rinvigoritosi e sviluppatosi, possa scorgere una scienza unica e siffatta che è la scienza delle bellezze che ti dirò. Sforzati ora di offrirmi il massimo della tua attenzione.

Chi sia stato educato fin qui nelle questioni d'amore attraverso la contemplazione graduale e giusta delle diverse bellezze, giunto che sia ormai al grado supremo dell'iniziazione amorosa, all'improvviso gli si rivelerà una bellezza meravigliosa per sua natura, quella stessa, o Socrate, in vista della quale ci sono state tutte le fatiche di prima: bellezza eterna, che non nasce e non muore, non s'accresce né diminuisce, che non è bella per un verso e brutta per

l'altro, né ora sì e ora no; né bella o brutta secondo certi rapporti; né bella qui e brutta là, né come se fosse bella per alcuni, ma brutta per altri. In più questa bellezza non gli si rivelerà con un volto né con mani, né con altro che appartenga al corpo, e neppure come concetto o scienza, né come risedente in cosa diversa da lei, per esempio in un vivente, o in terra, o in cielo, o in altro, ma come essa è per sé e con sé, eternamente univoca, mentre tutte le altre bellezze partecipano di lei in modo tale che, pur nascendo esse o perendo, quella non s'arricchisce né scema, ma rimane intoccata. Ecco che quando uno partendo dalle realtà di questo mondo e proseguendo in alto attraverso il giusto amore dei fanciulli, comincia a penetrare questa bellezza, non è molto lontano dal toccare il suo fine. Perché questo è proprio il modo giusto di avanzare o di essere da altri guidato nelle questioni d'amore: cominciando dalle bellezze di questo mondo, in vista di quella ultima bellezza salire sempre, come per gradini, da uno a due e da due a tutti i bei corpi e dai bei corpi a tutte le belle occupazioni, e da queste alle belle scienze e dalle scienze giungere infine a quella scienza che è la scienza di questa stessa bellezza, e conoscere all'ultimo gradino ciò che sia questa bellezza in sé. Questo è il momento della vita, caro Socrate - continuava la forestiera di Mantinea -, o mai più altro, degno di vita per l'uomo, quando contempi la bellezza in sé. Che se un giorno mai tu la scorga, ella non ti parrà da commisurarsi con la ricchezza o il lusso, o gli stupendi fanciulli e giovani, vedendo i quali ora rimani smarrito, e sei pronto, tu e molti altri, pur di tener gli occhi addosso sui vostri amori e di starvene insieme, a non mangiare, se fosse possibile, a non bere, ma solo a contemplarli e a conviverci. Che cosa allora dovremmo pensare, se capitasse ad uno di vedere la bellezza in sé, pura, schietta, non tocca, non contagiata da carne umana né da colori, né da altra vana frivolezza mortale, ma potesse contemplare la stessa bellezza divina nell'unicità della sua forma? Forse credi che sia una vita da sciocco quella di un uomo che tenga lo sguardo su di lei e la contempi con il mezzo che le conviene e viva insieme a lei? O non pensi che solo qui, mirando la bellezza per mezzo di ciò per cui è visibile, potrà produrre non simulacri di virtù, in quanto non è a contatto di un simulacro, ma virtù vera, perché è a contatto col vero; e che avendo dato alla luce e coltivato vera virtù, potrà riuscire caro agli dèi e, se mai altro uomo lo divenne, immortale? - Proprio così, o Fedro e voi altri tutti, parlava Diotima ed ella m'ha convinto. E così persuaso cerco di persuadere anche gli altri che per questo acquisto non sarebbe facile alla natura umana trovare un aiuto migliore di Amore. Ecco perché io dico che ogni uomo ha il dovere di tenere caro Amore ed io stesso onoro la sua disciplina, e particolarmente la esercito mentre esorto anche gli altri, ed ora e sempre lodo la potenza e la forza di Amore, per quanto ne sono capace. Ecco dunque, Fedro, considera questo discorso, se vuoi, detto come encomio di Amore; se no, chiamalo come ti piace. [...]
 (Platone, Opere, vol. I, Laterza, Bari, 1967, pagg. 706-709)

Eros/Amore è la molla principale ed universale che spinge verso una più alta forma rispetto al mondo sensibile, un mondo trascendentale, appunto, "ideale", dove dimora il Bene. Per giungerci, tuttavia, serve la Bellezza, unico legante tra il mondo sensibile e quello intellegibile delle Idee:

"Per quanto riguarda la bellezza poi, [...] splendeva fra le realtà lassù come Essere. E noi, venuti quaggiù, l'abbiamo colta con la più chiara delle nostre sensazioni, in quanto risplende in modo luminosissimo. La vista, per noi, è infatti la più acuta delle sensazioni che riceviamo mediante il corpo. [...] solamente la Bellezza ricevette la sorte di essere ciò che è più manifesto e più degno d'amore".
 (Platone, Fedro, 250c 8-e)

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

Per Platone dunque vige l'antico ideale aristocratico e pedagogico della "*kalokagathìa*" dal greco "*kalòs kài agathòs*", tutto ciò che è bello - *kalòsè* - anche vero e buono - *agathòs*, e viceversa. Dalla bellezza del corpo si risale alla bellezza di tutti i corpi, poi a quella delle anime ed, infine, al Bello in sé. Eros, inoltre, è anche associato a Dioniso, dio dell'ebbrezza e del vino (oltre che alla nascita della tragedia, dove venne accorpato alla figura ancor più arcaica di Pan) e nel suo culto, nel suo corteo, dove c'erano satiri, sileni, menadi, gli iniziati, nei suoi Misteri, le anime potevano liberarsi, ballando e perdendo quasi del tutto il senno. Era una esperienza estatica e totalizzante, molto simile a quella che prova l'artista dipingendo o creando. Una specie di "*eterno furor*", una "*divina follia*" che anima lo spirito e lo fa suo. Di fatti, l'artista greco non è consapevole di ciò che fa, è solo mezzo, puro tramite tra il mondo terreno e il divino. Ma non bisogna pensare che l'arte platonica sia quindi salvifica o positiva; essa non è altro che "copia della copia della copia", in quanto copia della realtà materiale che è, a sua volta, imitazione di quella ideale. Vi è dunque nel filosofo una grande condanna nei confronti dell'arte in quanto tale (in realtà, già mitigata nell'*Ione* e riabilitata successivamente nella *Repubblica*) e in special modo della poesia poiché esse distraevano l'andros greco, saggio e morigerato, conducendolo su una via sconosciuta, di perdizione (vedi culti misterici dionisiaci o eleusini) e soprattutto la *tragedia* che irretiva le menti con la spettacolarizzazione dei lati bestiali dell'essere umano, faceva immedesimare e confondeva il pensiero del buon cittadino. Di fatti, per Platone, tutto è finalizzato alla formazione dello Stato ideale che, legato a doppio filo alla poesia, così ideale non poteva essere. Inoltre, bisogna ricordare che anticamente la "copia", il copiare, non era inteso similmente alla concezione moderna ma significava "saper fare", saper riprodurre ma non con coscienza e cognizione di causa (visione partita già da Democrito), e dunque, a maggior ragione, l'arte non viene guardata di buon occhio poiché essa creava due filoni contrapposti: un registro alto, veritiero, chiaro che conduceva alla Bellezza e il suo opposto, basso, ambiguo e disomogeneo.

L'analisi platonica era ed è sempre stata una corrente prevalentemente pervasa da misticismo e spiritualismo mentre la sua controparte, la corrente aristotelica, era (ed è) maggiormente distaccata e scientifica. Aristotele non condanna in toto la visione del suo maestro ma la amplia ed approfondisce. Il filosofo torna sul concetto di *mimesis* (copia) platonica del Libro X della *Repubblica*, non fondata però solo sull'*aisthesis*, ma anche su processi più complessi. La bellezza non è solamente appannaggio degli oggetti artistici ma della realtà intera, degli enti naturali, che hanno, per primi, una loro intrinseca finalità, cosa che l'arte, da sola, deve inventarsi poiché ne è sprovvista. Di fatti, una cosa è bella solo quando esprime, possiede e fa coincidere forma e contenuto (esempio, nell'essere umano, la forma perfetta è il raggiungimento dell'età adulta, la sua piena maturità, dove, solo in quel momento, si può dire unito realmente all'universale). Vi sono delle proprietà che un oggetto, o un ente, deve possedere per essere perfetto: *ordine* e *misura*. Il primo è la disposizione corretta dei vari elementi nello spazio, la seconda riguarda le giuste dimensioni che le parti, o l'insieme, hanno nello spazio in cui sono collocati. L'organicità poi è una parte imprescindibile: la bellezza non consiste, di fatti, in una somma randomica di vari elementi ma è caratterizzata da un *unicum*, un intero, un insieme organico e strutturato in maniera armoniosa.

Aristotele non si riferisce, tuttavia, solo all'aspetto estetico esteriore ma la "bella forma" è soprattutto di livello concettuale, è adeguamento della forma. Quando noi scorgiamo la forma giusta, percepiamo bellezza e piacere, intrinsecamente legati, che portano successivamente alla conoscenza. La sensibilità che ci fa notare ciò che ci circonda è legata all'intelletto, dato che è questo che ci fa percepire la forma. Ci possono essere differenti oggetti: alcuni recepiti subito come belli, altri meno gradevoli e alcuni altri addirittura ripugnanti. Solo che, se si va oltre la semplice visione della forma, si possono scorgere le reali finalità e funzionalità di un oggetto e quindi pure ciò che ci può sembrare brutto ad una prima occhiata, è bello. Per

questo motivo, intelletto e sensazione devono andare sempre di pari passo, senza scordarsi l'uno dell'altra.

L'imitazione aristotelica può essere poetica, musicale, artistica, non è unica. Si può imitare coi colori, col suono, con la voce. Da qui, la nascita della commedia e della tragedia, generi che attingono a piene mani (come tutta la rappresentazione, in genere) dal mondo sensibile e da quello terreno. La vicinanza stessa a quelli che erano i culti misterici dionisiaci arcaici, pervasi di canti, danze e balli rituali, l'utilizzo del ditirambo (verso musicale favorito durante i riti), delle grida e delle litanie estatiche, portarono alla genesi della tragedia (τραγωδία, trago(i)día, da "τραγω", ossia capro - leggi "canto del capro", poiché i seguaci del dio ne indossavano il cranio e le pelli), nel VI secolo a.C. Nella tragedia in particolare, spiega Aristotele nella sua opera, la *Poetica* (334 e il 330 a.C.), l'arte consiste nell'imitazione di tutto ciò che può essere verosimile, reale. L'azione teatrale, svolta su una scena doveva svolgersi in modo continuativo, dall'inizio alla fine, senza interruzioni. Il coro, ai piedi degli attori, cantava i ritornelli estendendo la parola e imprimendo profondamente il messaggio sul pubblico. Quando l'opera era terminata, la *catarsi* si poteva dire conclusa. Essa altro non era che il processo di avvicinamento, subbuglio e rinascita che avveniva negli atti principali della tragedia. Il pubblico, tutt'uno con gli attori, si immedesimava, empatizzava e rinasceva nelle vicende della storia. Questo contatto, più unico che raro, è quasi esclusivamente prodotto unico dell'attività artistico-creativa. Per questo la poesia, per Aristotele, era più potente della Storia, poiché la prima si rivolge all'universale mentre la Storia al particolare. Per l'attore/artista, il mondo sensibile imitato non è quindi solo mera rappresentazione, apparenza, ma può essere fonte di conoscenza. Se per Platone questo avvicinamento alle faccende umane, narrate della tragedia, poteva essere pericoloso e portare alla follia, alla confusione nell'animo degli spettatori, per Aristotele, al contrario, la visione dell'opera era purificatrice, rigenerativa delle pulsioni negative, degli istinti più bassi e violenti. Lo stesso valeva per la musica.

"Tragedia dunque è mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo di siffatte passioni. Dico linguaggio abbellito quello che ha ritmo, armonia e canto; e dico di varie specie di abbellimenti ma ognuno a suo luogo, in quanto che in alcune parti è adoperato esclusivamente il verso, in altre invece c'è anche il canto)"

(Aristotele, Libro VI della *Poetica*)

Con l'azione catartica, il filosofo dà all'arte (poesia, opera, musica ecc.) un compito formativo e pedagogico nei confronti dell'uomo. Per alcuni studiosi infatti l'arte sublimerebbe le passioni, per altri, invece, essa libererebbe temporaneamente dalla passioni. Seguendo quest'ultima ipotesi, i primi psicologi (a partire da Freud) hanno visto nella *catarsi* una sottospecie di de-rimozione (o ab-reazione), ovvero l'eliminazione delle passioni nocive che ci portiamo dentro. L'immedesimazione ci trasporta nel cuore dell'arte stessa e ci fa sentire parte di sé, in balia delle forze più oscure e devastanti dell'animo umano, ma questo processo può rivelarsi tuttavia utile nel momento in cui l'essere umano, rinato, riscopre i suoi valori positivi.

Plotino e Tommaso d'Aquino

Nel proseguo della Storia, l'estetica si altera e si fa carico di nuove istanze e visioni e, seguendo i due filoni (platonico e aristotelico), sfocia nel Medioevo, dove vi è una nuova forma di religiosità del tutto originale: il cristianesimo. La problematica della verità dell'arte,

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

del cosa fosse l'una, cosa l'altra e se fossero o meno connesse, non si interrompe e, anzi, migra in nuovi percorsi che non sono mai univoci. Bisogna inoltre ricordare che il concetto di bellezza ancora non viene associato all'arte, o almeno, non come lo intendiamo noi ma è frutto della riflessione romantica ottocentesca. Comunque sia, la nuova religione che si fa strada nei vari popoli occidentali mette al centro di tutta la creazione un unico Dio, onnisciente e salvifico. Attraverso il suo sacrificio, l'uomo è tale e deve redimersi dal peccato originale che egli stesso ha commesso. La figura divina diventa il giusto, il buono, la Verità (non più un principio etico-morale) e la sua trascendenza, assoluta, modifica la posizione dell'uomo all'interno del suo universo: esso, ora, è fragile e svalutato ma comunque rimane dominatore della natura, che è continuo del rapporto tra apparire ed essere (come per i Greci): *“si dice bella una cosa quando appare quella che veramente è. Così, bello appare Lucifero, nell'integrità del suo essere, e brutto diventa con la caduta, che è privazione di essere; bello appare l'uomo, nella luce della sua origine divina e quindi della sua verità e così via”*. Nella sfera artistica, invece, nasce l'icona, che è rappresentazione grafica, per l'appunto, di quella particolare coincidenza equivalente di forma e contenuto. L'icona è simbolo di teofania, ossia l'opera d'arte stessa è segno reale e tangibile del divino. La riproducibilità sempre più presente delle icone, ora oggetti reali del finito (microcosmo), diventano espressione dell'infinito (macrocosmo) di Dio. L'opera d'arte viene identificata esattamente come nelle Sacre Scritture mentre i simboli, le parole e gli insegnamenti devono essere decifrati e ricavati, in qualche modo, dalla natura. L'artista continua ad essere solo il tramite, il medium, tra la parola divina (resa reale dai messaggeri del dio, i sacerdoti, i frati ecc.) e il fedele. Esso è un povero artigiano (si pensi ai monaci amanuensi, che comunque hanno dato un loro stile alle prime copie delle opere antiche).

Pensando a questa visione, possiamo portare l'esempio di Plotino (III sec. d.C.) e notiamo che a differenza di Platone dove la “caduta” dal mondo intellegibile al sensibile ricopre una carica metafisica che lega l'uno al molteplice, in lui, invece, tutte le funzioni vengono incanalate nella figura di Dio, che diventa il luogo stesso delle Idee platoniche. E se, come abbiamo spiegato prima, tutto era finalizzato alla creazione di un buon cittadino ateniese e aveva una prospettiva politica ed etica per i Greci, ora l'intera speculazione assume un carattere ascetico e religioso in quanto la soppressione dei difetti umani, delle passioni ecc. equivale all'avvicinamento a Dio stesso. Però, sia per Platone che per Plotino, se la caduta dei valori è inevitabile, l'unica cosa che potrà salvare l'uomo è un atto d'amore che si configura con la visione della bellezza. Di fatti, solo attraverso essa, noi scorgiamo il divino. Solo lei può dar senso al nostro mondo sensibile e non. Per Plotino però l'arte migliore è individuata nella musica, ossia l'artisticità suprema per i Greci. È anche affine a Platone per quanto riguarda la natura stessa delle idee. Esse non sono un costrutto del pensiero umano ma nascono già autoformate.

Dello stesso avviso ma in maniera molto più speculativa e proseguendo la scia di Sant'Agostino e dello Pseudo-Dionigi che già avevano trattato del tema del bello, è l'interpretazione data da San Tommaso d'Aquino. Il teologo, Dottore della Chiesa, fa una esauriente disamina di quella che è la figura di Dio, delle sue proprietà, dei suoi insegnamenti, delle caratteristiche e le descrive nella sua opera più famosa, la *Summa Theologiae* (1265-1274), assieme alla questione della bellezza, che pensa come un insieme di elementi costitutivi, quali *“integrità”* o *“perfezione”* (*integritas sive perfectio*, che indica la compiutezza e l'assenza di imperfezione), *“dovuta proporzione o armonia”* (*debita proportio sive consonantia*, la giusta misura di tutte le parti) e lo *“splendore”* (*claritas*, ossia la qualità intrinseca della bellezza stessa di splendere già per sé). È da sottolineare, per la precisione, che le qualità sopradescritte non si configurano solamente per il lato fisico della realtà ma anche e soprattutto per l'aspetto più interiore dell'essere umano, alle sue doti intellettive e

realtà spirituali. La bellezza *va sentita*, va percepita, prima che analizzata. Sono proprio le realtà sensoriali e spirituali quelle che godono, in primis, di un maggiore spessore; esse sono intimamente legate all'uomo che è a sua volta connesso all'ente divino. Dunque non c'è differenza o equivocità tra la bellezza corporea e spirituale. Dio è fonte di entrambe. Per San Tommaso dunque "*belle sono le cose che viste piacciono*" ("*pulchra dicuntur quae visa placent*"). Il rapporto poi, formato dal bello e dal piacere, è superiore quasi a quello del primo col bene ed è la bellezza che appaga il desiderio/ "appetito" umano al solo guardala. Il piacere intellettuale, derivato dalla bellezza intellettuale, non è semplice *delectatio* (come per gli animali, puro appagamento) ma diviene vero e proprio *gaudium*. San Tommaso insegna che la bellezza è in ogni cosa naturale e divina e che la realtà risplendente suscita in noi piacere, senza il bisogno di possederlo. Inoltre, la bellezza non è solo dentro le cose del mondo, non è confinata ad esso, ma va oltre esso.

Rinascimento e Barocco

Nella storia dell'estetica e della civiltà umana, punto forte di non ritorno è stato lo sviluppo del *libro*. Esso altro non è che un insieme di fogli, stampati o manoscritti, delle stesse dimensioni, rilegati assieme in un certo ordine e con una copertina. L'origine di scrivere su lastre, papiri, pergamene, è antica quanto l'uomo e il bisogno di comunicare, trovare un sistema di trasmissione dei propri saperi, ha permesso ai primi monaci amanuensi, nelle abbazie (si pensi a Cluny in Francia o il Monastero di Vivario in Calabria) di tramandare una buona parte di classici, greci e latini, ai posteri. Sullo studio di questi testi antichi e con la prosecuzione dei dettami platonici (dai testi di Platone stesso, Agostino ecc.), ormai modificati rispetto all'iniziale forma, nel Rinascimento si forma quella particolare cultura umanistica che andava diffondendosi in tutta Italia. Centro nevralgico dell'intero sistema è l'uomo, riscattato dal passato medioevale, e che torna sulle scene. L'Umanesimo, così definito il periodo va all'incirca dalla metà del XIV secolo fino al XVI secolo, cura tutto ciò che è la realtà umana, cambiando la prospettiva da teocentrica ad androcentrica. Iniziatori di questo movimento culturale sono stati Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio che, con le loro opere massime, hanno posto le basi della riscoperta dell'antico e della storicizzazione del sapere umano. La figura del divino, ovviamente, non viene eliminata ma tutto, ora, è incentrato su un grande *revival* della classicità. Gli ideali estetici di questo periodo sono dettati da bisogni più naturalistici possibili. La natura infatti torna ad essere la grande protagonista. Come dimostrano i bozzetti o i dipinti leonardeschi o botticelliani dove i capelli, ad esempio, diventano come onde del mare, in continuo ed eterno movimento.

È proprio quest'ultimo punto il centro della trattazione che poi, nel Novecento, Aby Warburg, uno dei più importanti iconologi mondiali, nei suoi studi accademici, definirà come il passaggio definitivo dallo statico Medioevo al vivace Rinascimento. Il corpo adesso si agita, le forme si muovono e diventano pienamente allegoriche. L'icona, antica e fortemente statica, con le sue figure gerarchiche e ieratiche, cambia la sua funzione da rappresentazione del divino alla figurazione più "*naturale*" possibile, in tutti i sensi. Il concetto di Dio si adombra per risaltare l'ingegno umano, il calcolo, una visione più etica e quasi laica della società. In questo enorme marasma di trasformazioni sociali e politiche, anche la precettistica e la trattatistica si migliorano e, dove prima vi erano solamente i dettami cristologici sull'arte e sulla pittura, in particolare, ora vi sono i primi trattati tecnico-scientifici: si pensi al *Sulla pittura*, e *Sull'architettura* di Leon Battista Alberti o ai celebri *Quattro libri dell'architettura* del Palladio, senza dimenticare del forse più importante testo che sia giunto fino a noi, ossia le *Vite de' più eccellenti architetti, scultori e pittori* del Vasari, ma anche il *Trattato della pittura* e il *Trattato delle proporzioni* di Leonardo o *Il libro del pittore* di Dürer. È il trionfo di questo nuovo genere letterario che unisce in sé l'aspetto prettamente speculativo (già iniziato

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

dai filosofi greci) a quello pratico. “*La pittura ha da essere preposta a tutte le operazioni perché contenitrice di tutte le forme che son e di quelle che non sono in natura*” scrive Leonardo nel suo trattato.

Non è più solamente il primato dell’arte ma, ora, è realmente voglia di *canoscenza*. L’Umanesimo rientra totalmente in quel florido periodo che è stato il Rinascimento italiano, sviluppatosi da Firenze per poi espandersi nelle varie corti principesche dell’Italia, da nord a sud.

Il neoplatonismo continua il suo percorso nella voce di Giordano Bruno, nell’opera *De monade* (1591), che riprende il “*divina follia*” e lo trasforma in “*eroico furore*”, poiché l’oggetto della visione è la vita dell’universo stesso che si rispecchia nelle varie forme come il bene, l’intelletto, l’amore e la bellezza, nelle quali finito e infinito non sono più opposti. L’eroico furore è quello che domina l’uomo che tenta di avvicinarsi a Dio, alla sua immagine ma, tuttavia, l’opera che ha scosso ulteriormente le fondamenta del pensiero estetico fino ad allora, è stata la *Poetica* (1623) di Tommaso Campanella. L’autore, per la prima volta, stacca la dimensione religiosa da quella estetica, avvalorando più questa seconda. Anche l’aristotelismo continua a riempire le pagine di molti teorici e, adesso, l’aspetto che più si vuole comprendere è se l’arte debba “*docere*” o “*delectare*”. Gerolamo Fracastoro è uno di quelli che riprende l’asserzione sulla superiorità della poesia sulla Storia e la amplia. La poesia, dice, ha una capacità maggiore di spiegare la verità e l’universale (o l’idea platonica) mentre la Storia si rivolge più al particolare. Inoltre, l’origine della poesia è da ritrovarsi nell’imitazione che è sia ritmo musicale aristotelico sia l’entusiasmo poetico platonico.

Se il Rinascimento, con le sue visioni, altro non è che la naturale prosecuzione di un pensiero filosofico secolare, il Barocco si configura come qualcosa di nuovo, che va oltre. Nel secolo successivo, di fatti, avviene un vero e proprio sradicamento dei vecchi pensieri e sistemi. La rivoluzione scientifica, quella dei costumi, dei costrutti ecc. trasformano il pensiero comune e con esso anche l’arte. Si risorge e si ritorna di nuovo alla *meraviglia*, allo stupore, all’*“invenzione”*, come sottolineava Marino. Tutto ora è *gioco*, controsenso, immaginazione. L’arte non è più mimesis ma è libera, libera di esprimersi nelle più disparate forme, che siano *stelle* o *spirali* (si veda la spirale barocca in tutta l’architettura di Bernini o Borromini), o il cambio stesso della *luce*, che diventa elemento fondante di un nuovo modo di vedere il mondo e l’arte a tutto tondo, oltre che protagonista di molti trattati (luce radente, penombra, diretta ecc.) e delle prime teorie su di essa. Vi è quindi un dissolvimento della realtà nel gioco, nella finzione. La realtà appare leggera, divertente come l’opera poetica e l’opera pittorica. Tutto questo però non è sempre positivo, dato che il Seicento si mostra anche come il secolo delle forti contraddizioni, della miseria elevata ad arte (si pensi ai quadri caravaggeschi), della povertà e dell’arte stessa resa “*bizzarra*”.

È lo stesso Benedetto Croce che, secoli dopo, definisce il barocco come “*il vaniloquio della decadenza letteraria*”; tuttavia, c’è stata anche nel corso del tempo, una rivalutazione del genere, a partire da Heinrich Wölfflin, che lo concepisce come una categoria sia storica che ideale o ancora, molto tempo dopo, E. Grassi riconoscerà nel barocco il tentativo coerente di “*rivolgere*” l’arte, rendendola nuova, diversa da tutto quello che era stata. Un’arte “*a-logica ma ingegnosa, topica e immaginifica*”, quasi come essa ricapitolasse dentro se stessa, creando cose altrettanto nuove. In sostanza, non bisogna pensare all’arte barocca solo come dissolutrice della realtà e della verità ma, al contempo, come espressione di libertà e di liberazione da vecchi schemi pregressi. La concepisce così anche Emanuele Tesauro, nel celebre *Cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell’arguta ed ingegnosa elocuzione, che serve a tutta l’arte oratoria, lapidaria e simbolica* (1655) che spiega le forme d’arte come un rimando unico all’argutezza; la quale è madre di ogni concetto ingegnoso. L’arte barocca vive oggi di una maggior rivalutazione, soprattutto grazie al Romanticismo che l’ha costantemente

ammirata ed elevata, riproponendola come l'inizio di quella rivoluzione *romantica e libera* che l'arte stessa è e porta nel mondo sensibile dell'uomo, oltre che identificarla come organo di verità.

Ma la trattazione forse più interessante del Barocco la propone Gianbattista Vico. Secondo il filosofo, la verità poetica, intrinseca nell'arte, non deriva da un universale astratto che la precederebbe ma è originaria in sé. Per meglio spiegare:

“Principio di tal’origine e di lingue e di lettere si truova essere stato ch’i primi popoli della gentilità, per una dimostrata necessità di natura, furon i poeti, i quali parlarono per caratteri poetici [...] sì fatti caratteri divini o eroici si truovano essere state favole, ovvero favelle vere; e se ne scuoprono le allegorie contenenti sensi non già analoghi ma univoci, non filosofici ma storici.”

Non vi è nelle sue parole un ridimensionamento della poesia, anzi, essa è *racconto, parola, logòs* greco, quindi verità e mito assieme e poi, successivamente, diviene storia. Di conseguenza, la favola è “*vera narratio*”. L’etimologia stessa della parola *favola* viene fatta risalire alla “*favola vera*”, quindi a tutti quei racconti favolosi che sono già intrisi di verità; inoltre sostiene anche che logica derivi da *logos* per poi trasformarsi in favella, dove il cerchio di andrebbe a chiudere. Vico dunque ribalta la tesi predominante al tempo: non è il sapere filosofico che svela la verità della poesia ma è essa stessa già verità e logica (*logòs*).

A seguire inconsapevolmente Vico, è Cartesio che, in ambito più internazionale, nello scritto *Le passioni dell’anima* (1694) asserisce che la ragione deve essere la bussola morale, norma e misura delle passioni umane, inclusa l’arte. Altro argomento è il pensiero di Leibniz, il quale nella sua “*Monadologia*” del 1714 afferma che la *monade* altro non è che un impulso vitale originario che non è né un sentire meccanico né una necessità cosmica ma è il più profondo sentire dell’uomo, un bisogno intimo e viscerale, una forte volontà individuale di ciascuno di noi. Il filosofo mette in relazione questo impulso col sentimento del piacere e la contemplazione del bello da una parte, e dall’altra con l’aspirazione umana alla perfezione. Infatti, la sensazione del bello e del piacere non sono che momenti diversi dello stesso piacere, ossia il raggiungimento dell’armonia a cui tutto ciò che non è perfetto tende. L’esercizio del bello, connesso col piacere e l’esercizio della virtù, forma quella armonia tanto agognata, quindi piacere, virtù, bellezza e perfezione sono così profondamente legati che non si propongono mai da soli. Ma dunque come si riconnettono questi vari elementi all’arte? La risposta la dà, qualche anno dopo, Alexander Gottlieb Baumgarten, allievo e successore di Wolff. Secondo lui, l’arte è conoscenza ma di un tipo particolare: essa è chiara (consapevole) e quindi non più oscura (inconsapevole) ma, allo stesso, è confusa (intuitiva) e ancora non del tutto quindi distintiva (discorsiva, filosofica). È grazie alla sua filosofia che, come detto qualche pagina fa, nasce l’estetica, col termine moderno che conosciamo oggi. L’esperienza estetica viene sì riabilitata rispetto al passato ma ha ancora molta strada da fare. Il legame tra essa e il percorso dell’esistenza umana viene poi affrontato dai altri pensatori, come gli inglesi del XVIII secolo, Bacon, Hume (empiristi), Henry More e Shaftesbury (neoplatonici). Per esempio, per quest’ultimo, l’esperienza del bello è legata indissolubilmente a quella del vero e del bene. Nella sua opera *Sensus communis* (1709) egli mostra come il fruitore d’arte (sia esso l’artista che l’esperto) viene definito con un termine legato all’etica, dunque le varie esperienze si mischiano e richiamano tra loro: la bellezza rivela l’ordine e la misura della realtà stessa. In concomitanza, un altro pensatore, Hume, si avvicina a questa tesi, definendo nei *Saggi morali e politici* (1742), l’attività artistica legata a quella etica, lasciando che avvenga “*il progresso delle arti e delle scienze*”. Bello è buono e viceversa ed entrambi concorrono a formare un senso di utilitaristico dell’esperienza artistico-

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

estetica. Il senso del termine estetica si modifica passando dalle icone religiose a quelle neoclassiche per poi giungere, con molta fatica di pensiero, alla quasi piena autonomia di sé, slegata dalla religiosità o altri fattori; tuttavia il maggior personaggio che ha dato un notevole contributo alla discussione estetica è sicuramente Immanuel Kant.

Kant e la Critica della Ragion Pura

Immanuel Kant nasce a Königsberg il 22 aprile 1724 ed è stato uno dei maggiori esponenti dell'Illuminismo tedesco, promotore del primo, seppur ancora informe, pensiero idealista e dei principi della nostra modernità. È uno degli iniziatori della cosiddetta "*rivoluzione copernicana*" dove il pensiero vede una trasformazione importante; avviene ora, nella ricerca, una virata dall'antico dogmatismo di stampo religioso ad un pieno rigore etico e scientifico in tutti i campi e, in special modo, nel settore della conoscenza, che viene sondata come mai prima. Autore di numerose ed importantissime opere, il filosofo tedesco traccia nel suo pensiero anche la questione estetica dialogando con gli empiristi inglesi, gli illuministi francesi e i metafisici tedeschi. Nella sua riflessione, si può dire, va a sfociare l'intero sistema di pensiero precedente del XVIII secolo, basti pensare a Winckelmann, Hamann o Herder.

L'arte e la bellezza diventano un problema filosofico, ben composto, da risolvere. Innanzitutto, bisogna precisare che per Kant, bellezza e l'arte non hanno a che fare con la verità poiché la bellezza è *apparenza*, cioè riguarda la nostra visione soggettiva delle cose, la nostra percezione, e non ciò che realmente sono le cose. L'arte infatti è trattata come un "gioco", ovvero è espressione libera ed armonica delle nostre facoltà intellettive. Nella sua ultima opera della famosa triade (*Critica della Ragion Pura* (1781), *Critica della Ragion Pratica* (1787) e *Critica del Giudizio* (1790)), Kant parla della poesia come di una "*produzione di immagini intesa unicamente a mettere in gioco tutte le facoltà spirituali e a muoverle vivacemente senza che ne vada della intelligibilità o meno di quelle immagini*". Tuttavia, per poter arrivare a sviscerare il nodo gordiano di queste questioni, il filosofo parte dalla più "semplice" questione della conoscenza, al di là del mondo sensibile ed intellegibile, tra il *fenomeno* e il *noumeno*. Quindi, cos'è la conoscenza? La risposta si trova nella prima *Critica* dove, di fatti, egli sostiene che tutto ciò che non è piena conoscenza, comprovata dall'esperienza tecnico-scientifica, viene relegato nel mondo del trascendentale, del fantastico, quasi sia dell'inutile; mentre nella seconda *Critica*, il filosofo rivendica l'importanza anche di quei saperi sconosciuti, o non compresi, in quanto anche essi fanno parte del mondo dell'umano. Queste conoscenze, in seguito, sono quelle che più si avvicinano alla verità delle cose, al noumeno e che quindi hanno una loro profonda importanza. La terza *Critica* cerca una mediazione tra i due mondi. Kant risolve spiegando che *la natura appare animata da quella finalità, da quella spontaneità e, in definitiva, da quella libertà che l'intelletto aveva escluso dal suo dominio e attribuito unicamente alla ragione nel suo uso pratico, cioè alla moralità*. Tutto ciò lo disvela l'arte, che è simile alla natura in questo compito, e lo attesta la bellezza, che mostra i fenomeni bisognosi di organicità ed armonia.

La conoscenza, però, non è semplicemente mero desiderio o conoscenza, è una terza via: il *sentimento*. Più precisamente: il sentimento di piacere e dispiacere. Di qui la domanda: se questa terza via, questa facoltà, non ha uno scopo conoscitivo, come ci si può esprimere in termini di "gusto", premettendo ed accettando anche che essa intercetti delle istanze puramente soggettive? Kant risponde distinguendo il giudizio in due parti: quello *determinante* e quello *riflettente*, dato che giudicare, per il tedesco, significa sussumere un particolare nell'universale, ossia, ci si può affidare sia al giudizio oggettivo, fornito dall'intelletto e sia a quello soggettivo, generato dal sentimento, quindi giudizio riflettente perché si limita a considerazioni formali, determinante perché fa sì che l'oggetto che noi prendiamo in esame, si preso per quello che è e, di conseguenza, lo determina. Sia giudizio

oggettivo che soggettivo sono a priori nell'intelletto e hanno carattere di universalità. Il giudizio risponde dunque alla finalità che però non ha più suo scopo e, anzi, è puro bisogno. La bellezza, per Kant, non è che *l'espressione di questa "finalità senza scopo"*. Poiché essa non ha a che fare con un interesse o uno scopo o un concetto ma si configura solo come attendente al bisogno di armonizzazione più profondo o alla spontaneità dell'immaginazione. Si crea così un gioco tra le facoltà intellettive che possono creare due tipi di bellezza: la prima "libera", quella che corrisponde alla bellezza della natura o la musica, mentre la seconda, quella "aderente", ossia quella creata dall'uomo, come può essere l'architettura o la pittura. Ed è qui che la contemplazione della bellezza assume un ruolo ed un senso prettamente estetico, legato non solo alla natura, al dato naturale del mondo, ma anche all'inventiva creatrice umana. Tutto ciò genera leggerezza e libertà, e solamente grazie a queste nasce l'artisticità più sana.

Kant fa un'ulteriore distinzione nel giudizio riflettente: il *giudizio estetico* e quello *teologico*. Il primo ha una finalità immediata: la forma dell'oggetto (si pensi ad un bel dipinto) entra subito in sintonia con le aspettative del soggetto (noi che lo osserviamo) mentre il secondo si basa su quelle che sono le finalità della natura, ossia, la finalità stessa dell'oggetto è mediata dal suo essere essa stessa fine. Per Kant, in sostanza, per poter accedere alla contemplazione della natura, all'osservazione dei suoi organismi, di tutto ciò che lo compone, l'unico modo è rivelare questo universo già formato e notare che esso possiede già un carattere di finalità totale. Tutto ha una genesi e una fine ed è la natura stessa che, ordinata e perfetta, ci si mostra così, nascondendo dietro di sé - a detta di Kant - una mente creatrice e divina. La natura, colma delle sue leggi e della sua eterna bellezza, si apre all'uomo e si svela in tutto il suo splendore. Vi è dunque una polarità tra natura e libertà e in mezzo a queste due si affaccia, per Kant, il *genio* che è *"la disposizione innata attraverso cui la natura dà la regola all'arte"*. Questo significa che le cose belle son tali quando possiedono l'apparenza della natura e, di essa, ne sembrano quasi il prolungamento. Quando, invece, natura e libertà non sono concordanti ed armoniche, nasce qualcosa di diverso, il *sublime*, ossia il risultato di un sentimento di dispiacere, di pena, nato dallo schiacciamento della natura sulle facoltà libere e ludiche dell'uomo. La natura quasi crudele, come la vedeva Leopardi, insomma. Questo sublime appare immenso all'essere umano, così tanto grande da sovrastarlo, da creargli vertigini e malessere, è la risposta univoca ed incomprensibile della bellezza della natura sull'essere umano.

*Sublime è per me un principio immenso,
un qualcosa che vola più in alto di un uccello,
che corre più veloce di un ghepardo,
che è più impetuoso della tempesta,
che è più dolce di un bacio...*

*Sublime è una sensazione indescrivibile che occupa il cielo
ma che può essere racchiuso anche in un piccolo fiore.
(Caspar David Friedrich)*

Lo stesso Kant si esprime così: *"Il bello è limitato, il sublime è informe e illimitato, di modo che la mente alla presenza del sublime, cercando di immaginare cose che non si possono immaginare, prova dolore per il fallimento, ma piacere nel contemplare l'immensità del tentativo."* Vi è inoltre la distinzione tra sublime matematico che rappresenta la forza che l'uomo non può comprendere e il sublime dinamico, ovvero quando esso incombe sull'uomo con una forza inarrestabile. La natura allora apparrà troppo vasta per l'uomo che sarà sicuramente sopraffatto riconoscendo ben presto i suoi limiti. Questa consapevolezza tuttavia

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

non genera saggezza nell'essere umano che, nonostante sappia di essere limitato, non perde occasione di agire anche nel male. È proprio qui anzi che l'uomo, frustrato, esalta la sua ipotetica superiorità. Questi ultimi due punti saranno l'aggancio ideale e filosofico per i successivi pensatori che argomenteranno il sublime in vari modi, declinandolo ognuno secondo la propria visione e sensibilità. Lo stesso concetto del genio sarà rivisto e approfondito, fin quasi rovesciata dai Romantici (dove è l'arte che dà la regola alla natura ed essa è solo arte inconsapevole). Idem la teoria del sublime. Anche lei vivrà di più, forse blandi, rivolgimenti.

Schelling, tra spirito e natura

Nella scia fichtiana che tocca in modo fugace il tema dell'estetica, prima in una prospettiva etica e poi sempre più religiosa, la filosofia, come l'arte, crea le sue opere tramite lo spirito libero e creativo, riportando l'intero ad una dimensione che è solamente estetica, né pratica né teorica. Nella sua opera *Missione del dotto* (1811), Fichte traspone la funzione profetica degli antichi religiosi e dei maestri spirituali agli artisti e ai poeti: sono loro ora a detenere questo enorme potere che può portarli anche ad essere i nuovi educatori dell'umanità. Tuttavia, pur trasformando l'idea kantiana dell'arte, il filosofo non se ne distacca totalmente. Il più grande rivolgimento che porta è sulla visione dell'io. Quest'ultimo è assoluto e non lascia fuori di sé il suo limite, anzi, è consapevole di esserlo (limitato) ma cerca di superarlo per poi diventare egli stesso assoluto. “*L'io pone se stesso*” recita Fichte ma, facendo ciò, si crea distacco con la soggettività. Il soggetto diventa un oggetto. Da qui, inizia quella prima alienazione dell'essere che è tipica del Romanticismo. L'artista travolto dal mondo e dal sublime inizia a perdere e a perdersi. Ci si avvia verso un nichilismo dell'anima. L'io riceve il più forte scossone che abbia mai avuto e, per superare questo impasse, egli è costretto ad uscire da sé e a vestirsi con varie maschere, in un vero e proprio delirio. Esso vive tutte le vite, recita le più disparate parti, molto similmente a ciò che Pirandello mostrerà un secolo dopo. Ma in questi stravolgimenti continui, l'uomo trova il maligno di se stesso, un sosia, che si rispecchia in lui, disintegrando le ultime sfaccettature della sua identità. A questo punto, il filosofo introduce la nozione di “*immaginazione produttiva*”, ovvero, l'immaginazione che, da sola, può produrre la natura, vista come un profondo contenuto che aspetta solo di essere liberato e riportato nelle corde dell'io, alla libertà. La natura diventa il campo della libertà dell'uomo, se esso saprà liberarsi.

Dal concetto fichtiano dell'arte e della natura scaturirono le più vaste speculazioni filosofiche dei pre-romantici e dei romantici. Con Schelling assistiamo al proseguimento del pensiero fichtiano (oltre che alla sua critica) e a quello che è il punto più importante dello spostamento della tematica dall'etica all'estetica, con l'intenzione di andare oltre certi limiti e contraddizioni che ancora vi erano. Per Schelling, il rapporto e la tensione tra natura e spirito sono rigidi, quasi astratti ma, sia la natura che lo spirito, non possono essere privi di vita poiché sarebbero solo concetti meramente strumentali mentre, entrambi, devono essere colti nella loro più profonda essenza, nella loro origine. Serve quindi che lo spirito, l'inconscio, torni quasi al suo punto di rottura, dove incontra l'energia, la volontà. Vi deve essere coesione tra le due parti, non opposizione ma unità. Questa è attestata, per il filosofo, dall'arte stessa e solamente da, e tramite, essa diventa così “*organo della filosofia*”.

Tale teoria viene enunciata nell'opera giovanile del *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cui giunge opponendosi a Fichte. Successivamente, Schelling mira sempre più ad una *filosofia dell'identità*, dove le forze naturali altro non sono che i principi dell'intuizione, i quali appaiono all'uomo non nella sua coscienza ma nel suo inconscio. L'autore riprende la questione lanciata da altri colleghi sulle due vie: quella della *filosofia trascendentale* e quella della *filosofia della natura*; lui sostiene che sia l'una che l'altra, passanti dal soggetto

all'oggetto e viceversa, convergono entrambe ad unica conclusione: il sapere crea da sé il suo contenuto. Esso non può che essere fondato sopra l'” *intuizione intellettuale*”, cioè per mezzo di una facoltà che, come proponeva anche Kant, crea ciò che conosce. Per Schelling ci sono quindi tre fasi principali attraverso le quali si forma il processo produttivo dell'intuizione: nella prima, l'oggetto è dato alla coscienza come di fuori di essa. Nella seconda, la coscienza si riconosce come coscienza dell'oggetto ed, infine, nella terza, la coscienza è essa stessa oggetto, in quanto oggetto di sé, ma anche, allo stesso tempo, soggetto. La coscienza diviene così *autocoscienza: dove oggetto e soggetto sono tutt'uno, o meglio, l'uno-tutto*. Le stesse fasi sono passate anche dalla natura, che genera quindi se stessa, così come l'inconscio, la spontaneità, la diversità e la riflessione; questi sono i caratteri della genesi della natura e dello spirito. Spirito e natura dunque, per Schelling, sono intimamente connessi, sono l'uno-tutto assoluto, l'unità indifferenziata. Ma quindi come fa l'essere umano, che è colmo di opposti (natura-spirito, soggetto-oggetto, realtà-fantasia ecc.) a cogliere l'assoluto e ad esprimerlo, nonostante le sue mancanze? Lo comprende e lo svela attraverso l'arte. È essa che produce, crea, dissipa il conflitto interiore, adopera forma e materia, spontaneità e legalità. L'arte è l'unica che nel darsi liberamente, dà a se stessa le sue regole. È la sola che fa coincidere il sensibile all'idea, unifica le diverse opposizioni. L'arte, di fatti, opera su un terreno a sé stante, utilizzando quella che prima abbiamo definito come intuizione intellettuale; essa è *attività intuitiva*: intuisce da sé, produce il suo prodotto, che è oggetto, ma che è, allo stesso tempo, soggetto, possedente in sé un principio vitale, vivifico. Non c'è, per Schelling, nessuna distinzione tra attività inconscia e conscia, tra decisione ed ispirazione.

A questo punto, c'è un ulteriore distinguo da fare tra l'arte e la poesia: la prima è intesa più come tecnica, lucida e consapevole, la seconda come l'impulso creativo, a volte oscuro. Per il pensatore, l'una non può esserci senza l'altra; non si può creare senza l'” *insondabile profondità*” (ci sarebbero solo opere prive di vita) e non si può elaborare senza conoscere le regole (ci sarebbero solo prove caotiche e senza senso). Il connubio delle due parti si raffigura nel *genio*, ovvero quella disposizione intellettuale che riunisce insieme le due parti. Inoltre, l'intuizione intellettuale (e artistica) si rifà, o tenta di rifarsi, all'assoluto. Ed esso altri non è che Dio, che opera artisticamente. Lui è il grande artista e il mondo è la sua opera in cui Egli si nasconde e svela. Come accade anche nelle opere d'arte, le quali sono oggetti finiti che contengono tracce del divino, dell'infinito.

L'associazione artisticità-divinità si realizza anche per le religioni più antiche, sparse per il mondo, dove la *mitologia* è parte fondamentale delle civiltà ma si configura come una necessità più realistica, rispetto a quella cristiana. Tuttavia, a Schelling manca di spiegare solamente il *male*, poiché, se è vero che Dio è nell'arte, esso però *non* è il mondo intero. Dio è nel mito, nel racconto, ma se in quest'ultimo, come sempre accade, si parla dell'impossibilità dell'uomo di raggiungere la divinità, come si spiega che Egli sia al di fuori? In sostanza, come può la divinità non essere se stessa, con tutte le sue contraddizioni? Schelling risponde appoggiandosi alla nozione neoplatonica della *caduta*, confermando solo che l'arte è organo dell'assoluto e della verità ma lo è in senso mitologico, quindi in una modalità che concepisca sia l'infinito dentro il finito che viceversa. Con questa ultima teoria, il filosofo apre ulteriormente le porte al problema del rapporto tra estetica e religiosità ma sono risposte che daranno poi altri.

Schiller e Goethe

Quando la maggior parte delle persone pensa al Romanticismo lo immagina come un unico grande movimento indissolubile e profondo; in realtà, come per ogni cosa, la realtà è ben più complessa e in questo segmento filosofico, letterario, artistico, sociale e politico confluiscono differenti pensieri, motivazioni, gradi diversi di associazione ad esso. Si tende a distinguere

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

principalmente due anime: quella religiosa e quella nichilista. Il percorso seguito da queste due correnti è raggiunto presto sia da Schiller che Goethe, due fra i maggiori esponenti del Secolo dell'Estetica. C'è chi vede nel duo un baluardo del classicismo che va contro il pensiero romantico del tempo, chi li definisce propriamente solo romantici (il che è abbastanza irrealistico) e chi sostiene che ci siano, sia nell'uno che nell'altro, fasi alternate di momenti romantici e classicheggianti. Basti pensare alle loro opere più romantiche di entrambi: i *Masnadierei* di Schiller e il *Werther* di Goethe, mentre alla seconda appartiene *La pulzella di Orléans* del primo e le opere successive al viaggio in Italia (1786) del secondo. I due pensatori non sono totalmente romantici ma anzi lo sono in una misura giusta. Sono i primi infatti a comprendere che la classicità, vista ormai da lontano in modo nostalgico, è solo un qualcosa di irraggiungibile ma non per questo rinunciabile poiché essa può sempre avere il suo carattere pedagogico e civico.

Friedrich Schiller, nella sua veste di drammaturgo di corte a Mannheim, nel 1784, scrive il saggio *Il teatro come istituzione morale*, dove definisce le linee guida della sua poetica: il teatro è la coscienza critica del suo tempo, oltre che essere la più alta manifestazione dell'essenza mediatrice dell'arte, rivolta sia all'intelletto che alla sensibilità. Questa visione dell'estetica è essenziale poiché qui si sottolinea, ancora una volta, come il teatro (in tedesco *spiel*, rappresentazione teatrale) sia "gioco" sia importante. Schiller riprende quindi Kant, confermandogli la tesi del libero gioco delle facoltà. Per Kant, infatti, il gioco ha una funzione puramente estetica: esso vale solo per la bellezza, non per le cose in sé o per la moralità mentre, per Schiller, esso rientra pienamente nella realtà dato che, se è vero che esso è forma della personalità dell'artista e possiede in sé l'armonia delle parti, perché deve essere distinto dalla realtà? Perché ci deve essere distinzione tra realtà e apparenza? L'apparenza, sostiene Schiller, rappresenta ciò che creiamo, ciò che siamo e ciò a cui siamo destinati. In essa si svela la realtà e questa non è solo un vago ideale ma è qualcosa che si può mostrare, sperimentare. Il gioco rivela la verità, e la sostiene proprio in quanto è "gioco artistico" e, come afferma il filosofo: *Cipride, la bellezza sensibile si rivela continuamente come Urania ossia bellezza come fondamento celeste del reale*. Inoltre, nel saggio *Sulla grazia e dignità*, del 1793, Schiller argomenta maggiormente la *volontà morale*, la quale dà, di solito, luogo al classico conflitto interiore tra dovere e piacere. Però, se è vero che le due partecipano al gioco delle facoltà, non c'è bisogno che nulla nasca da questo conflitto, anzi, esse possono coincidere generando il piacere nell'arte, per entrambi. Non vi è una lotta né una scissione o una lacerazione ma soltanto armonia. Questa è la cosiddetta "anima bella", che ha, in sé, "grazia" e "dignità". *Essa compie con la prima quel destino umano all'esistenza per la moralità che altrimenti, dove risulti dalla vittoria della volontà morale sulle passioni, assume i tratti della dignità*. Tuttavia, questo stato di benessere, di armonia, di pace, non è accessibile immediatamente, anche se è quello a cui ogni essere umano aspira. Per potervi giungere l'unico modo è affinare il proprio spirito; questo processo è oggetto di educazione, ossia l'*educazione estetica*. A questo fondamentale tema, Schiller dedica, nel 1795, le *Lettere sull'educazione estetica del genere umano*. Il filosofo parte dal contrasto etico che accompagna ognuno di noi: il conflitto tra libertà e impulso. Se infatti l'impulso è basato sui bisogni primari, sugli istinti, la libertà, invece, implica l'autodeterminazione, il controllo di sé, e quindi coincide con l'uso della ragione. Capita comunque che l'uomo riesca a sublimare gli impulsi rendendoli parte della propria libertà, e questo avviene mediante l'arte e il gioco, dove appunto le facoltà sono libere, pure, indipendenti dallo scopo o dalla moralità. L'affinamento dell'impulso viene solo tramite un grande e costante allenamento per l'uomo che, una volta, educato, diventa autonomo. Schiller vede in questa nozione la base dell'educazione umana e quindi la pratica artistica diventa il presupposto per l'emancipazione dell'umanità. L'ideale a cui mira Schiller, in sostanza, è un ideale di un'esistenza non scissa o dolorante ma in piena

armonia con se stessa. È questa concezione si applica bene al modello greco, che viveva di perfezione tra le parti, ma che oggi non è più raggiungibile. Tuttavia, non bisogna neppure regredire, in balia di sentimenti nostalgici. La *poesia sentimentale* e *l'anima bella* possono e devono educare al *dopo*, al nuovo, al futuro, contenendo in loro sia il concetto di finito (propriamente classico) e sia l'aspirazione all'infinito (derivazione romantica) giungendo, in modo originale, a questa terza via.

Legato ad una classicità winkelmanniana, Wolfgang Goethe scrive una serie di articoli sulla teoria dell'arte, tra il 1788 e il 1789. Egli afferma: “*Che ci si liberi da certe leggi consacrate unicamente dalla tradizione, a questo non c'è nulla da obiettare; ma che nessuno pensi che ci devono pur essere delle leggi che sgorgano dalla natura di ogni arte, ecco una cosa che non preoccupa nessuno*” e ancora: “*La natura opera secondo leggi ch'essa si prescrive d'accordo col Creatore, l'arte secondo regole sulle quali essa s'è accordata col genio*”. In queste due affermazioni appare la concezione, ambivalente, della natura; essa è sia fondamento dell'arte e sia fondamento produttivo in quanto tale. L'arte non è vincolata a delle leggi canoniche ma neppure viene abbandonata al libero arbitrio dell'artista. Essa raggiunge la natura e ne prolunga il suo essere creatrice, non è semplice imitazione ma, consapevole del suo essere limitata, *lascia agire in sé l'universale formattività*. Anche attraverso l'apparenza, quindi “*ogni forma, anche la più sentita, ha qualcosa di non vero: tuttavia essa è pur sempre la lente con cui i sacri raggi della dispersa natura si concentrano, nel cuore dell'uomo, in un sol fuoco*”. Per Goethe, l'apparenza non è un aspetto negativo della realtà ma è la manifestazione della realtà stessa. Dopo averlo dimostrato nella sua opera *La teoria del colore*, caposaldo del genere trattatistico letterario filosofico-scientifico, mostrando le due parti coese, il filosofo dichiara che l'apparenza è il “*venir alla luce*” della bellezza, che è fenomeno originario, in quanto non si rivela mai per esso stesso ma tramite i riflessi dello spirito creatore. Goethe ribadisce, anni più tardi, che l'arte è l'unica che può cogliere lo spirito reale e profondo della natura, prima ancora che lo faccia essa stessa.

Zur Farbenlehre (“Della Teoria dei Colori”)

«*Quelli che compongono con luci di colori la luce unica ed essenzialmente bianca, sono i veri oscurantisti*». (Goethe, *Massime e riflessioni*)

Publicato nel 1810, il *Zur Farbenlehre*, è un trattato pre-scientifico filosofico sui colori, caposaldo della letteratura di genere. Il tema principale è un'analisi dettagliata dei vari fenomeni ottico-visivi con annesse relative teorizzazioni e speculazioni. L'opera, lontana dal stile letterario goethiano, ne conserva uno strascico poetico. Lo scopo era una nuova interpretazione del mondo della fisica, dell'ottica e della scienza. Viene fatta anche un'analisi etica e morale dei colori, contrapposta alla visione scientifica newtoniana. Nasce quindi una disputa tra le due diverse visioni del mondo dei colori, dove Goethe cerca di dare una dignità poetica, sentimentale ed umana al colore, fortemente legata all'uomo, alla spiritualità e alla sua percezione, rendendolo un qualcosa di vivo contro la tirannia della scienza e della fredda ottica, che non contempla l'uomo al suo interno.

L'opera goethiana, nonostante la sua anima romantica, ha avuto grande successo nei secoli ed è stata fonte di ispirazione per molti artisti, filosofi, matematici, fisici e letterati. Tra questi vi sono: Runge, Turner, i Pre-Raffaelliti, Kandinskij, Klee, Schopenhauer (che gli dedicò un'aspra critica nel suo saggio sui colori *Über das Sehn und die Farben*), Wittgenstein, Steiner, Seebeck, Godel e molti altri. La trattazione, tuttavia, non si occupa del “lato meccanico” del colore, (il fenomeno di oscillazione elettro-magnetica) ma tenta di analizzare il pigmento nelle sue funzioni chimiche e fisiche ed anche la percezione fisico-sensoriale da parte dell'uomo, ponendolo in contrasto con il dato meccanico dello spettro dei colori,

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

teorizzato da Newton. L'oggetto fenomenico non è quindi l'occhio, lo spettro ma l'osservatore. Goethe espone la propria teoria sui colori, analizzandone proprietà e caratteristiche e i fenomeni con cui essi si manifestano. L'opera è suddivisa in cinque sezioni:

- I. Colori fisiologici e patologici (quelli che riguardano la luce, l'oscurità e gli effetti di queste due sull'occhio tramite le immagini, le ombre colorate ecc.)
- II. Distinzione dei colori fisici in: diottrici, catottrici (ossia relativi alla riflessione della luce), parottici (legati alla visione extra-retinica), epottici (di carattere metafisico) da quelli chimici, analizzando poi la rifrazione (anche in assenza di manifestazione del colore), la fissazione e la trasmissione del colore, le immagini colorate e quelle grigie, la cromaticità ecc.
- III. Cerchio dei colori (determinazione, energia, mescolanza, intensificazione, compiutezza della manifestazione, scomparsa e durata del colore)
- IV. Rapporto del colore con le altre discipline (filosofia, matematica, tecnica della tintura, fisiologia, patologia, scienza naturale, fisica e teoria del suono)
- V. Effetti sensibili-morali e storico-culturali del colore

Hegel e L'Estetica (Vorlesungen über die Ästhetik)

“È Dio, è l'ideale che costituisce il centro. Non esiste bello o vera arte che non si caratterizzi per l'adeguamento del sensibile alla verità divina. E quando ciò non è più possibile, come accade oggi, non esiste più arte”.

(Hegel, Estetica)

Nel corso della storia dell'estetica pochi sono stati coloro che l'hanno sondata in ogni sua minima parte, in ogni sua preziosa espressione o aspetto: uno di questi è senz'altro Georg Wilhelm Friedrich Hegel. La sua immensa opera è l'insieme dei resoconti dei suoi corsi universitari di estetica, tenuti a Heidelberg nel 1817, 1818 e a Berlino negli anni '20-'21, 1823, 1826 e '28-'29 ad opera del suo allievo ed editore H.G. Hotho, che aveva raccolto e preso in consegna i vari appunti dei suoi studenti. Tuttavia, questi scritti ex novo, aggiunti nei quattro anni post morte del filosofo, potrebbero averne inficiato il pensiero generale. Nonostante ciò, l'estetica hegeliana è ritenuta una delle teorie più importanti del sapere umano, seconda solo a quella aristotelica per importanza e peso. Martin Heidegger la definì: *“la riflessione più completa sull'essenza dell'arte che l'Occidente possiede”.*

Il legame imprescindibile con la religione fa del pensiero hegeliano una summa completa di tutto ciò che è stato trattato e sviscerato nel corso dei secoli precedenti, dove Dio si configura totalmente con l'arte, l'abbraccia e la sottomette. Tuttavia l'arte e la religione hanno pesi e strutture differenti nel corso del suo pensiero; soprattutto la religione viene concepita come espressione spirituale complessiva del mondo storico. A questa visione, Hegel dedica i suoi primi scritti, quando muove i primi passi nella filosofia estetica. Famoso è il *frammento di Tubinga*, scritto nel 1793, nel quale il filosofo oppone con forza la “bella religione greca” alla “tetra religione cristiana”, poiché la prima è summa dell'armonia delle parti, dell'arcaico e dell'unione diretta con la natura. Ulteriore apprezzamento ne viene fatto nello scritto *Lo spirito del cristianesimo e il suo destino*. Tuttavia, pochi anni dopo, nel 1796, Hegel arriverà a sostenere più la seconda religione, quella cristiana, che supererà anche quella ebraica nel suo sistema, per importanza e valore, mentre in quest'ultima ci sarà inconciliabilità con la bellezza. È Dio, infatti, il legame tra le cose.

È Gesù che, sceso sulla Terra, fattosi carne, riesce a conciliare ragione e sensibilità, ricostruendo l'integrità umana, ormai perduta. Così presentato, il messaggio può apparire poco chiaro ma tutto lo diventa nel momento in cui Hegel unisce questo concetto divino alla

bellezza, alla Verità e al giusto. Gesù ha i tratti di un ideale estetico che si unisce alla nozione di bellezza, vista come, appunto, unione col bene e il vero. Lo stesso concetto è infatti ripreso da Hölderlin, suo vecchio amico e collega di Tubinga, che aveva espresso il concetto estetico-cristiano della bellezza che altro non era che l'Uno-Tutto, dove “*arte e religione, filosofia e forma dello stato ateniesi*” furono tutte “*figlie*” della “*bellezza*” di quegli uomini. Da questo rapporto tra i due filosofi nasce, infatti, il noto testo *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, del 1796, forse composto da Hegel, nel quale si afferma che la bellezza è l'idea che unifica tutte le altre e che la poesia, ormai abbandonata, può riacquistare la sua supremazia. Vi si annuncia anche la nascita di una “nuova mitologia”, che avesse riunito in sé le idee della ragione, trasformate in un qualcosa di sensibile, di estetico.

Questi pensieri iniziali sono comunque molto romantici ed Hegel stesso poi vi si opporrà. Come già inizia a fare ne *La fenomenologia dello Spirito* dove l'arte viene rilegata a seconda posizione rispetto alla religione. Qui definisce tre forme di religione: la prima, la *Naturreligion* (*religione naturale* o religione della natura), la *Kunstreligion* (*religione dell'arte* o religione artistica) e la terza, la *Offenbar* (*religione rivelata*, svelata, nella quale lo spirito del cristianesimo si rivela a sé stesso in maniera completa). Nella prima forma religiosa non c'è nulla di artistico, poiché l'uomo non interviene e lascia che la natura rappresenti interamente il divino. Quando l'uomo inizia ad imitare, invece, nasce la seconda fase, quella della religione artistica (Hegel la fa coincidere con l'arte egiziana) dove la natura non è più l'unica protagonista ma vi è anche la mano dell'uomo che passa dall'aver uno spirito “artefice” ad uno “artistico”, dove si genera la prima “arte bella” (quella greca, classica). Quest'arte è assoluta, la migliore, però non è fissa e monolitica ma rappresenta un delicato passaggio alle arti successive e alle nuove forme di religioni che ci saranno dopo.

L'arte greca è legata a doppio filo con la religione e l'espressività artistico-religiosa che si viene a creare tocca tre differenti fasi: nella prima, quella *astratta*, il divino è solamente stilizzato; nella seconda, quella *cosale*, l'uomo inizia a rappresentare la divinità simile a lui, introducendo il materiale/la materia come un essere umano (si pensi alla statuaria greca antica dal corpo atletico perfetto) ed, infine, la terza, la *vivente*, dove l'opera d'arte diventa viva, oggetto di culto, spirituale in senso stretto (vedi l'epos e il genere della tragedia). Rimangono tuttavia delle tensioni celate nelle varie forme d'arte che, tra un passaggio e l'altro, si scontrano e non perdono alcuni dei tratti più salienti: si pensi all'essenza stessa delle statue greche che, per Hegel, conservano ancora, al loro interno, l'antico potere divino, “l'oscura memoria di divinità antiche”, basti pensare al conflitto interiore ed esteriore che avviene tra lo spirito apollineo (quello retto, giusto, dolce e raffinato, appartenente all'ideale olimpico di bellezza, grazia e grande fisicità) e quello dionisiaco (caotico, informe, mistico, impulsivo, rituale, violento, terribile ed ebro): da questa lotta intrinseca anche nell'animo umano, nasce la tragedia, che è l'esponente di maggior rilievo di questi conflitti. Si prosegue però verso un decadimento di questa forma d'arte verso la commedia prima e la cristianità poi. In essa, Dio trova la sua figurazione perfetta (poco prima relegata all'arte greca), sostituendo quindi l'assoluto pagano che includeva il tutto con se stesso. Questa nuova forma di religione è la più corretta, quella disvelata e nuova. La sola che può funzionare. Hegel parla infatti dell'ideale come *trasfigurazione*, in figura divina, *della finitezza*. Di conseguenza, anche l'arte diventa espressione del divino e la bellezza si trova in esso. Vi è, a questo punto, una spiritualizzazione della bellezza, svelatasi attraverso l'arte e, in special modo, quella romantica, che è la migliore nel mostrare la natura che tende alla trasfigurazione dello spirito. Si pensi, se risulta di difficile comprensione, alla pittura della Vergine ai piedi della croce: da una parte si vede la solennità, la regalità della figura, la sua immobilità, dall'altra si nota la forza e lo spirito della natura. “*Essa conserva il contenuto di ciò che perde e che, di conseguenza, innalza l'anima*”.

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

Ma la critica che Hegel muove con maggior forza è proprio quella ai romantici, rei di aver creato una falsa funzionalità dell'arte: tutto ciò a cui essi si limitano è il trovare dolore nell'impossibilità di comprendere la natura e nel credere ad un'intuizione artistica, nata da nulla, per puro miracolo e "senza fatica", come sostiene il filosofo. Inoltre, i romantici hanno la pretesa di utilizzare l'arte per dei fini morali e per il fine ultimo del tutto quando essa non deve averne ma, tutt'al più, deve rivelare solamente la verità sotto forma di opera d'arte. Essa non deve avere scopi o altri fini come il guadagno, il miglioramento, la fama o altro. Tutte queste finalità non rientrano nel concetto dell'arte in sé. Sono al di fuori di essa e tutto ciò che è all'esterno, fuori *da*, non ha senso di essere. È solo essa che possiede il proprio scopo al suo interno, e quindi può creare e dunque, nella veste dell'estetica, infine, pervenire *al riconoscimento del bello artistico nella sua autonomia e riconosce che necessariamente l'idea implica la sua manifestazione sensibile o non sarebbe scienza*. Per Hegel, il primo ad arrivare a questa conclusione è stato Kant; per questo lui è il padre dell'Estetica poiché aveva riconosciuto l'aspetto mediano nella lotta tra intelletto e sensibilità. Schiller l'aveva tuttavia superato quando aveva dimostrato che questa disputa non è solo intellettuale ma si riflette nel mondo reale, dove l'*idea* di un'azione, fatta con *grazia* diventa perfetta quando essa è sia moralmente degna che esteticamente bella. Infine, Schelling aveva fatto di questa realtà un *unicum universale* in cui le due istanze (libertà e necessità, spirito e natura ecc.) sono state storicizzate ed elevate a scienza assoluta. Hegel quindi sottolinea solo come questo sia il vero compito dell'estetica: ossia mostrare come il soggetto e l'oggetto d'arte si formi, si autodetermini, e come faccia a generare arte. Come descritto sopra, egli divide l'arte in tre grandi stadi: l'*arte simbolica*, quella *classica* e quella *romantica*. Nella prima l'idea appare ancora, come detto, imprigionata nel sensibile e, tentando di ribellarsi, cerca di sfuggire ma non riesce e genera solo mostruosità o il sublime (vedi il caos mitologico delle prime divinità). Nell'arte classica l'idea trova nel corpo umano la sua perfetta casa, la sua corporeità: qui c'è la compenetrazione perfetta tra esterno e interno e l'ideale coincide col divino. Nella terza, invece, l'ideale si chiude in se stesso e crea una nuova frattura tra l'idea e la sua manifestazione poiché l'idea si esprime in maniera totalmente libera, si emancipa dal sensibile e dà voce alla sua interiorità. Ma fino a che punto l'interiorità ha bisogno dell'arte? Fino al "*punto*", dice Hegel, della "*infinità negatività*", ossia che, l'arte muore e ci pare una "*cosa del passato*", *ma significa anche che là dove l'arte perde per noi la sua verità, lo spirito gliela restituisce elevando a suo momento quella stessa negatività*. In sostanza, l'arte si perde ma mai del tutto poiché essa è già eternamente nello spirito. E la sua morte è la prova inconfutabile della verità che essa stessa porta dentro di sé (ovvero l'espressione libera anche del negativo).

Schopenhauer vs Kierkegaard

A fare da contraltare alla filosofia dell'idealismo hegeliano, molto fortunata e diffusasi in area germanica, ci sono altre due figure di notevole spessore: Søren Kierkegaard e Arthur Schopenhauer. Scrittore e teologo danese il primo, professore e studioso il secondo, entrambi i filosofi si scagliano con veemenza contro l'intero sistema di pensiero del docente di Tubinga (sia per motivi autobiografici che religiosi ed ideologici). A essere messa alla berlina è l'immotivata, a detta di Schopenhauer, visione possibilistica ed estremamente storicizzata, vicenda umana. Il razionalismo hegeliano, di fatti, premia se stesso coincidendo, alla lunga, con l'essenza della storia universale ma questo non tiene conto dell'individualità umana né della scelta su cui Kierkegaard pone l'accento proprio nella sua opera *Aut-Aut* del 1843. È la *scelta* kierkegaardiana che ci pone vivi di fronte al mondo. È la *volontà* schopenhaueriana che ci permette di essere soggetto e non oggetto dell'esistenza. E in questo non c'è razionalismo metafisico che tenga, idem per la divinità o il sentire religioso (vedi le diverse critiche dello studioso danese contro la Chiesa del suo Paese che appoggiava proprio il sistema di Hegel).

Per Kierkegaard infatti l'esperienza umana estetica, per esempio, si configura come un progetto di vita univoco, individuale e totalizzante. Essa è uno stadio della vita, un suo momento che vive dell'*istante*, nell'immediatezza di sé. Solo in quel preciso frangente. Anzi, la vita artistica è la prima ad essere contraddittoria e, più è perfetta e chiusa in sé stessa come un'opera d'arte, tanto più essa sarà malinconica, disperata e autodistruttiva. Non c'è salvezza per l'artista/esteta. L'unica via per la sopravvivenza è realizzare proprio quanto più profondamente sia contraddittoria questo tipo di esistenza.

Non c'è arte senza dolore, non c'è artisticità senza lo strazio, il vuoto e la comprensione della nullità dell'esistenza stessa. *Come potrebbe, del resto, chi vive esteticamente dare della sua vita una spiegazione soddisfacente, dice Kierkegaard, se costui "vive sempre solo nel momento, e ha una coscienza soltanto relativa e limitata di se stesso?* Dall'altra parte però, la consapevolezza della nullità e dell'ambiguità intrinseca della vita dà modo a questa di essere, paradossalmente, libera. Questa ambiguità non è una vera scelta ed è proprio questa la sua forza maggiore. Si tratta, per lo più, sostiene Kierkegaard, di un "lasciarsi andare", di accogliere e raccogliere qualsiasi occasione perché in qualunque di questa si può provare e trovare un "raffinato piacere". Tuttavia questa modalità di vivere porta l'animo umano e quello dell'esteta a disgregarsi poiché se trova splendida ogni minima cosa nella banalità della vita quotidiana, alla fine, risulterà tutto terribilmente uguale e noioso. Esperienze, queste, che non gli daranno piacere alcuno e che lo porteranno a ricercarne sempre di maggiormente raffinate e sottili fin quando non si esauriranno, dopo un'estenuante corsa verso il desiderio. In definitiva, ciò che soddisfa l'esteta è l'assoluta insoddisfazione. Di qui il tipico atteggiamento del seduttore, come dell'artista: ossia vivere ogni esperienza in modo totalizzante, vivo, energico e passionale per poi distaccarsene immediatamente una volta finito. Il famoso *hic et nunc* e l'ironico "star sopra", insomma.

"Quello per cui sei soddisfatto è l'assoluta insoddisfazione. Non ti turba vedere tutti gli splendori del mondo, perché col pensiero sei sopra di essi; se te li offrissero diresti come sempre «Sì, una giornata la potrei dedicare a queste cose» ...Anche se ti offrissero l'amore della più bella fanciulla risponderesti "Sì, per un mezzo annetto potrebbe andar bene" ... Tu non aspiri a nulla, non desideri nulla. L'unica cosa che potresti desiderare è una bacchetta magica che ti potesse dare tutto e poi la useresti per pulirti la pipa. È così che sei finito per la vita e non hai bisogno di fare testamento, perché non lasci nulla dopo di te".

Quindi è solo l'istante che interessa l'esteta, non un prima né un dopo ma solo quello che, tuttavia, è pieno e concluso in sé e lascia l'artista vuoto e col desiderio costante di riempire quello successivo. Non c'è una continuità, un obiettivo né ci sono responsabilità che lo frenino in caso di rotta sbagliata. L'esteta vive il momento e vive solo per quello, offrendosi ad esso così com'è. Tutto ciò conduce anche ad una ovvia soggettività della persona ai propri desideri e la disperazione diventa la forma a priori della vita estetica, in quanto essa si rivela essere solo mera apparenza (come detto pagine prima per l'estetismo diffuso e tutto ciò che comporta). Questa continua ricerca porta l'animo ad essere malinconico, ma non per moda, come afferma Kierkegaard, ma poiché, esso, incarna *l'isterismo dello spirito*; ossia l'essere quella persona che potrebbe avere tutte le ricchezze del mondo per poi trovarle noiose ma illuminarsi, scuotersi, invece, per la cosa più insignificante e piccola come una parola, un gesto, reputandoli di immenso valore. Questa è la stessa meraviglia che hanno i bambini ma terribilmente consapevole del non essere più nella fase infantile. Lo spirito quindi cerca una via di fuga, ma si ritrova nel ciclo dell'insoddisfazione delle esperienze, che lo lasciano, come detto, vuoto più totale.

La critica mossa da Schopenhauer, invece, si basa sulla volontà. Essa è l'unico ed irrazionale motore dell'esistenza umana che muove il tutto e lo condanna ad un'esistenza effimera ed insensata. Tutto questo è teorizzato nella sua opera massima *Il mondo come volontà e*

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

rappresentazione (1819) che ha varie conseguenze di rilevanza storica e filosofica, soprattutto una, in particolare: se per Hegel l'arte è manifestazione sensibile ed armonica dell'unione tra infinito e finito, per Schopenhauer, invece, essa equivale alla liberazione dalle illusioni della sensibilità. In sostanza, la volontà sopraccitata è il principio primario e basilare in cui soggiace l'esistenza. Essa ha soltanto se stessa come oggetto ed è al di là dello spazio e del tempo. Può avere varie forme ma è sempre se stessa. Si autodetermina e autoafferma. Schopenhauer la chiama *idea*, come quella platonica, in un certo senso. È come un archetipo, un qualcosa che è al di fuori dell'umana comprensione ma che l'uomo e l'artista possono comunque cogliere attraverso l'arte. L'uomo, in genere, arriverà a comprenderne solo pochi aspetti, pochi frammenti di essa ma l'artista, grazie alla sua sensibilità, ne vedrà molti di più. L'esperienza estetica dunque non è diversa per una persona comune o per un artista, cambia solo di quantità non di qualità poiché l'arte è il sensibile che tutti possiamo percepire. I contenuti dell'intuizione e dell'arte sono quindi come stelle fisse, immobili nel cielo, che spettano solo di essere colti da chi li sa vedere e comprendere. Chi arriva ad afferrarli può togliere quel *velo di Maya* che separa la realtà dalla finzione, dall'illusione. In quel preciso istante, avviene una trasformazione che libera l'artista dalla volontà e libera l'arte da sé stessa. *Nulla può la volontà su chi, contemplandola, ha cessato di volere.*

“Ogni genio è un gran fanciullo, già per il suo guardare al mondo come a un che di estraneo. Chi nella vita non resta per qualche verso un fanciullo e diventa invece un uomo serio, sobrio, posato e ragionevole, sarà certo un bravo e utile cittadino di questo mondo, ma un genio non sarà mai.”

(Arthur Schopenhauer)

Il piacere estetico quindi, per Schopenhauer, è uno e identico a tutti; non ha senso parlare di forme storiche per cui l'arte si evolverebbe e tanto meno ne ha parlare di storia dell'arte, come vorrebbe Hegel. Tuttavia, il filosofo sa bene che esistono genere e stili e quindi li raffronta alla volontà. Nascono così vari livelli di arte, dal più basso, come l'architettura, ritenuta bella ma spuria ed in grado di rappresentare il grado più basso delle idee e dell'oggettività della volontà, come anche fattori quali la durezza, la solidità ecc., a quello più alto della tragedia, che raggiunge il grado supremo dell'*oggettivazione della volontà*. È essa che svela il “dissidio interno” dello spirito e la rassegnazione, l'accettazione della morte e la rinuncia “non alla vita soltanto ma alla volontà di vivere”. Paradossalmente, per Schopenhauer, la comprensione profonda del senso delle cose del mondo e dell'arte equivale al proprio dissolvimento. Il senso del mondo è la volontà stessa che è anche dissidio, lotta, quindi poi lacerazione e sofferenza infinita. Cogliere questa verità, l'unica verità equivale a trovare la pace, la serenità, la quiete poiché, alla fine, è ritrovare la volontà stessa, al di là del bene e del male.

La critica che i due pensatori muovono ad Hegel è palese: gli si boccia in toto il sistema di pensiero troppo razionalistico che esclude la vita e l'interiorità del singolo. Schopenhauer reputa il suo modo di filosofare come *Windebeutelerei* (*fanfaronata*), e lo descrive nella seconda edizione della sua opera caposaldo, citata prima; tuttavia, anche tra quest'ultimo e Kierkegaard vi sono alcune visioni differenti. Nonostante la grandissima ammirazione del danese nei confronti del filosofo di Danzica, elevato a maestro e studioso ancora fin troppo incompreso, non mancano le critiche, soprattutto in campo etico. Per entrambi infatti l'analisi delle azioni degli uomini è fondamentale. Non ci sarebbe l'esistenzialismo dell'uno né la visione del dolore dell'altro. Kierkegaard muove una obiezione al collega, sostenendo che l'altro dica: *“O attraverso l'intelletto [...] o attraverso le sofferenze [...] l'individuo arriva a scandagliare tutta la miseria di questa esistenza, e risolve allora di uccidere ovvero di mortificare il desiderio di vivere. Di qui l'ascesi”* che nasce da una simil “*simpatia*” ovvero

dalla “*compassione per tutta quell'afflizione ch'è l'esistenza*” e, quindi, “*per l'afflizione di tutti gli altri*”. In queste poche righe, comprendiamo che per Schopenhauer è la ricerca nell'esistenza umana a portare verso il dolore. La profonda autoanalisi porta alla consapevolezza di tale condizione. Di qua, si tenta di mortificare il senso di desiderio di vivere e nasce anche l'empatia nei confronti dell'umana sofferenza; invece, per Kierkegaard, avviene il processo inverso, ossia che è proprio la simpatia, l'empatia verso il prossimo, che frena l'essere umano dal turbare le vite altrui, le quali, se non smosse, continuano a vivere nella schietta illusione che la vita sia gioia e, poiché non hanno le capacità di comprensione del filosofo, se risvegliati, diventerebbero infelici. In definitiva, ridestare le persone semplici dal loro torpore equivarrebbe a condannarle alla sofferenza e all'oblio. L'unica persona che può superare l'en pass di una tale sofferenza è l'asceta, il quale si distacca dalle vicende umane (o almeno ci prova) e arriva, come detto prima, a comprendere le grandi verità. Il *genio*, di fatti, è l'asceta in campo etico.

Solo che la terminologia protende, in questo caso, ad uno slittamento dall'etica all'estetica poiché il genio è un'accezione legata al linguaggio del sensibile. Schopenhauer sostiene che il genio etico lo sia per tutta la vita mentre quello estetico lo sia per alcuni istanti. Proprio quegli unici istanti in cui l'intuizione arriva alla verità. Dunque il valore estetico ha un secondo piano rispetto a quello etico, tuttavia sia l'arte che la filosofia hanno una radice comune, ossia scaturiscono da quella conoscenza intuitiva che è propria, appunto, del genio. Per Kierkegaard invece la sfera estetica e quella etico-religiosa son ben separate. Il genio non è l'apostolo, il martire, colui che si sacrifica per un bene intellettuale o artistico superiore ma è colui che non si pavoneggia poiché essere genio è proprio l'opposto dell'essere un cristiano. Non vi deve essere una lettura religiosa e/o spiritualistica della figura del genio. Egli non è il messia ma un uomo comune con alcune determinate qualità. Basti ricordarsi che Kierkegaard è un acceso sostenitore della lotta alla Chiesa danese e alla sua morale, quindi le cose non possono conciliarsi né dovrebbero mai.

Nietzsche e Benedetto Croce

Con Friedrich Nietzsche, più che con Schopenhauer e Kierkegaard, l'esperienza estetica entra ulteriormente in crisi. È essa stessa luogo della crisi, come la crisi dei valori, dell'esistenza, della morale. Se la realtà viene sempre più disgregata, se l'illusorietà del vivere viene sempre più alla luce, se le giustificazioni religiose e i motivi scientifici sembrano ormai morti e o persi e se il processo artistico mette a nudo tutto ciò, l'uomo si trova inerme ed incapace di fronte al tutto. È l'arte che nella sua più grande forma, quella della tragedia, distrugge gli antichi archetipi-fondamenti che ci assicurano. È l'uomo che nell'esperienza della stessa, in continua trasformazione, si perde. “Vengo dal tragico e vado verso il tragico”, così scrive Nietzsche di sé nella sua opera *Ecce Homo*, riassumendo in pochissime parole la sua vicenda umana. La quale è realmente riempita del *senso tragico* e dello studio della tragedia. È a questa che lui si ispira nel suo scritto *Nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1872), dove associa la prima alla rinascita del melodramma wagneriano, e in un altro scritto, quasi tra gli ultimi, *La volontà di potenza*, nel quale, già ormai distaccatosi maggiormente dalla visione schopenhaueriana e wagneriana, propone la tragedia come chiave di lettura della modernità liberata dai propri miti. È a metà del suo percorso, quello più “illuministico”, tuttavia, che si riscopre la vera critica del filosofo alla religione, alla “fuga dal centro”, all'amore per la maschera. Ma qual è il tragico che descrive? Qual è quello da cui parte e verso quale va? Ne *La nascita della tragedia*, Nietzsche il tragico è formato da due impulsi: uno musicale, distruttivo, che porta l'animo alla perdita della propria identità (aspetto dionisiaco) e l'altro plastico, legato alla necessità della rappresentazione, della creazione (aspetto apollineo); il primo vive sotto lo *spirito dell'ebbrezza*, il secondo prospera sotto

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

quello del *sogno*. E se il primo ha una derivazione e religiosità strettamente orientale, che nasce nei culti misterici orgiastici, il secondo è generato in Grecia, sotto il pantheon greco. L'arte, tuttavia, nonostante mostri la miseria e le atrocità umane, è solo palcoscenico di esse poiché essa “*svolge quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere*”. Ora, può accadere che il primo spirito, quello più viscerale e oscuro, si ingentilisca e perda una parte della sua forza. Questo avviene, secondo Nietzsche, quando un coreuta del coro (figurazione dei satiri, legati alla natura violenta) che canta, si stacca ed inizia a ballare. Il distacco dagli alti *esseri* e la rappresentazione della danza danno origine al momento esatto in cui nasce la tragedia. Il coreuta, infatti, altro non è che l'eroe tragico che scrive e descrive le vicissitudini umane e porta in scena le pene del dio, che soffre e al contempo gioisce delle sue sofferenze in quanto è consapevole che “*in fondo alle cose la vita è, a dispetto di ogni mutare delle apparenze, indistruttibilmente potente e gioiosa*”. La tragedia quindi nasce dall'abbraccio di Dioniso e Apollo ma è un abbraccio mortale poiché dallo spirito della musica, infinito, si passa a quello del *logos* (parola) che è finito. Il ricorso della parola fa sì però che la tragedia in sé non possa esprimersi totalmente, dato che non può rivelare la verità più raccapricciante di tutte (ossia l'insensatezza e l'assurdità della vita ma anche l'aiuto che si chiede, in questi casi, agli dei, scegliendo la morte). L'eroe è sì dionisiaco ma si incarna anche nell'apollineo nel momento in cui sceglie la forma attraverso cui parlarci, ossia *forma-parola-logos*; tuttavia egli sa nel profondo che le verità dionisiache più oscure non possono essere distrutte, limitandosi a lottarci per poi arrendersi ad esse. L'eroe-attore si muove a piccoli passi nelle vicende umane non ottenendo risposta ma, una volta che l'ottiene, tutto diventa comico. La tragedia smette di esistere per diventare commedia (anche storicamente è così, infatti), dove Euripide fa dell'eroe lo zimbello di se stesso, smontando tutti quelli che sono i dogmi tragici dell'eroe alla ricerca di sé. Compare il *deus ex machina* che risolve tutti i conflitti e il protagonista, ora, non può nulla. Quindi perché, se la tragedia muore in modo naturale, Nietzsche la auspica come principio di modernità? Andando più avanti nella biografia del filosofo, egli sembra distaccarsi sempre più dalla tragedia e lo si evince in due opere: *Filosofia nell'età tragica dei greci* e in *Verità e menzogna in senso extra morale* (1874) dove si esprime così:

“In qualche remoto angolo dell'universo che fiammeggia e si estende in infiniti sistemi solari, c'era una volta un corpo celeste sul quale alcuni animali intelligenti scoprirono la conoscenza. Fu il minuto più tricotante e menzognero della storia universale: e tuttavia non si tratto che di un minuto. Dopo pochi sussulti della natura, quel corpo celeste si irrigidì, e gli animali intelligenti dovettero morire. Ecco una favola che qualcuno potrebbe inventare, senza aver però ancora illustrato adeguatamente in che modo penoso, umbratile, fugace, in che modo insensato e arbitrario si sia atteggiato l'intelletto umano nella natura: ci sono state delle eternità, in cui esso non c'era; e quando nuovamente non sarà più, non sarà successo niente. Per quell'intelletto, infatti, non esiste nessuna missione ulteriore, che conduca al di là della vita dell'uomo. Esso è umano, e soltanto il suo possessore e produttore può considerarlo con tanto pathos, come se in lui girassero i cardini del mondo. Se fosse per noi possibile comunicare con la zanzara, verremmo a scoprire che anch'essa con lo stesso pathos nuota nell'aria dove si sente come il centro che vola di questo mondo. Non c'è niente in natura di così spregevole e dappoco che con un piccolo soffio di quella facoltà conoscitiva non si possa gonfiare come un otre; e allo stesso modo in cui qualsiasi facchino vuol avere i suoi ammiratori, anche il più orgoglioso degli uomini, il filosofo, è convinto che da ogni lato gli occhi dell'universo siano puntati telesopicamente sul suo fare e sul suo pensare.”
(da *Verità e menzogna in senso extra morale*, F. Nietzsche)

In questo passo, Nietzsche sembra allontanarsi realmente dal tragico verso il nichilismo ma, come afferma lui stesso, va nel tragico per arrivare ad un altro tragico, il senso della vita. Il mondo non sarà mai una *favola* ma l'alleggerimento del senso del tragico ben si sposa con una liberazione del logos come linguaggio universale e restituisce alla parola la sua importanza, il suo valore metaforico, la sua universalità e la sua musicalità. La parola prende piede e questo passaggio, questa leggerezza, si confà anche nella visione della morte di Dio e dell'amore della maschera e quindi, di conseguenza, in quella che sarà poi la danza di Zarathustra, che simboleggia il ballo tragico, dionisiaco. Quindi l'intera realtà si risolve con la rappresentazione, nonché il gioco, ossia il gioco dell'arte. Esso, tuttavia non si ferma ad essere come quello aristotelico fino a quello schopenhaueriano ma va oltre: critica le varie forme di dicotomia (mondo vero/favola, essere/dover essere, cielo/terra ecc.) e diventa esso stesso nucleo dell'esperienza estetica. Non è più quindi un'ascesa e una catarsi ma è esso stesso fulcro della vita, che va oltre le categorie e le modalità pensate fino ad allora. Vi è un preciso rapporto tra il "*raffinamento dell'organo per la percezione di molte cose piccolissime e fuggevolissime*" e la "*predilezione per le cose problematiche e terribili*". Solo l'arte che libera la realtà nella dimensione estetica dà voce al negativo e lo abbraccia poiché esso è il centro di tutto. La negatività diventa dunque il divenire dove gli opposti rifluiscono senza che un senso religioso o metafisico interferisca.

Nella prolungata storia dell'estetica, descritta qui in pillole, si giunge infine alla lettura dell'estetica crociana. Benedetto Croce, filosofo, storico, scrittore e letterato italiano, esponente del neoidealismo, teorizza e analizza il tema dell'arte nelle sue opere in due fasi: la prima dove comprare l'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) ed una seconda nella quale vi sono il *Breviario di estetica* (1913) e *Aesthetica in nuce* (1928). Suo scopo è identificare il cuore dell'esperienza artistica definendola nei suoi termini più profondi. Cos'è l'arte quindi? Croce risponde dicendo "*arte è ciò che tutti fanno cosa sia*", l'arte è una scienza che si configura nell'*attività intuitiva*, che non è né logica (poiché abbraccia il particolare e non l'universale) né è morale né economia o altro. L'arte è arte in sé o "*art for art's sake*", come direbbe Wilde. Questa attività intuitiva è già pregressa in noi, nella nostra mente, ancor prima di essere riprodotta materialmente, anzi, è proprio in quel luogo che essa è completa e formata. L'intuizione fa già prefigurare ciò che verrà poi ed essa è anche superiore, per importanza, all'espressione. Il compimento, il perfezionamento di questo processo che ad ognuno "*è dato sperimentare*" è l'arte, la quale altro non è che un eterno salto da un'esperienza all'altra, una continua coincidenza tra l'intuizione e l'espressione, dove segno e significato, forma e materia, sono tutt'uno: è *intuizione pura*, dove pura sta per esente da tutti quegli orpelli morali, settoriali di altri campi, ma solo espressione artistica in sé. Croce cita Michelangelo che sosteneva: "*Si dipinge col cervello e non con le mani*" e ricorda Leonardo, il quale fissava intensamente i suoi bozzetti senza mettervi mani: "*gl'ingegni elevati talor che manco lavorano più adoprano, cercando col cervello l'invenzione*". Dunque l'attività intuitiva è l'arte e non è altro da sé e Croce ne riconosce un suo valore universale, conoscitivo, unico; tutto ciò lo descrive col termine di *liricità*. Essa è l'essenza dell'arte e si può ritrovare in ogni manufatto artistico o musica o architettura ecc.

"L'intuizione pura, non producendo concetti, non può rappresentare se non la volontà nelle sue manifestazioni, ossia non può rappresentare altro che stati d'animo. E gli stati d'animo sono la passionalità, il sentimento, la personalità, che si trovano in ogni arte e ne determinano il carattere lirico. Dove questo manca, manca l'arte, proprio perché manca l'intuizione pura, e tutt'al più, vi ha in cambio quella riflessa, filosofica, storica e scientifica."

(da *Breviario di Estetica*, 1910)

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

Il sentimento è la matrice originaria dell'arte: *“Fondamento di ogni poesia è la personalità umana”*. Nulla di vago o troppo spiritualistico, per Croce; il sentimento deve essere intuito ed espresso perché esso si cala nelle *“cose che se non fossero concrete”, o meglio, “sensibili e corporali”, semplicemente “non sarebbero, punto”*. L'arte, in sostanza, riceve dal sentimento, agito e sofferto, e quello contemplato, la sua essenza, divenendo virtù e liberatrice dagli affetti, che è un paradosso ma è il fulcro dell'arte stessa. Croce sottolinea inoltre di come l'arte, sebbene sia intuizione pura e già completa in sé nella mente, non può non essere rappresentata, manifesta, altrimenti non sarebbe. La creazione materiale è quindi imprescindibile ed irrinunciabile poiché *“un'immagine non espressa, che non sia parola, canto, disegno, pittura, scultura, architettura, parola per lo meno mormorata tra sé e sé, canto per lo meno risonante nel proprio petto, disegno e colore che si veda in fantasia e colorisca di sé tutta l'anima e l'organismo, è cosa inesistente”*. Croce prosegue in seguito con la critica a quelli che sono i nuovi *idola* del presente, come la spasmodica ricerca di ciò che è essenziale per l'arte, vedi la distinzione di generi, correnti, stili ecc. L'arte *non* è storia (critica a Wölfflin, in particolare), l'arte è solo se stessa, come detto. Tutto ciò che la ingloba, la istituzionalizza moralmente, la categorizza, la etichetta solamente, disconoscendola da sé, poiché essa è solo bellezza, armonia e sentimento. È chiaro, per Croce, che cercare di l'essenza dell'arte attraverso la retorica e la linguistica non solo non è corretto ma è anche fortemente limitante e riduttivo poiché il linguaggio generale e generico non può esprimere ciò che viene *sentito*.

Infine, è questo ciò che è, in gran sintesi, il pensiero principale di alcuni dei maggiori filosofi esteti nella storia della civiltà umana; tuttavia non è possibile descrivere in toto ciascuna teoria filosofica né le numerose speculazioni prodotte. La storia dell'estetica è troppo lunga e complessa per esser sviscerata in pochi paragrafi; qui ci si è limitati ad esporre sommariamente ciò che essa è e come nel corso della storia del pensiero si sia evoluta, oltre che la sua funzionalità. Ci sono stati pensatori che concordavano tra loro, chi li smentisce, coloro che elaborano nuove speculazioni e altri che adoperano nuove argomentazioni rispetto alle tesi meno recenti. Come l'intera storia filosofica, anche l'estetica vive di una moltitudine di visioni (cosa che continua tutt'oggi) ed è in costante mutamento, come l'essere umano. Sebbene sia stata istituzionalizzata come oggetto di studio, solo negli ultimi decenni, essa ha provveduto a far crescere il pensiero umano e la cooperazione tra i vari pensatori, toccando vette del tutto inesplorate del sapere, oltre anche a formare nuovi interrogativi sull'esperienza artistica, il bello e la bellezza, in generale. Molti di questi differenti quesiti sono stati risolti, in parte, da quella che sarà chiamata psicologia dell'arte, che analizzeremo a breve.

Capitolo II. Le Neuroscienze nell'Arte (visione neuropsicologica)

Freud e la psicologia nell'Arte

“Peraltro l'unico quadro che mi ha realmente entusiasmato fu il Cristo della moneta di Tiziano per quanto lo conoscessi già da prima senza avervi mai fatto particolare attenzione. Questa testa di Cristo, mia cara, è l'unica plausibile che consenta anche a noi di immaginare un simile personaggio. [...] Eppure in essa non c'è nulla di divino. Un nobile volto umano tutt'altro che bello, ma pieno di serietà, sincerità, profondità, un dolce pacato distacco eppure una profonda passione: se in questo quadro non c'è tutto questo, la fisiognomica non esiste. Avrei voluto portare via quel quadro, ma c'era troppa gente intorno, donne inglesi che copiavano, donne inglesi che se ne stavano sedute a parlare sottovoce, donne inglesi che arrivavano e si fermavano a guardare. Così me ne andai col cuore in tumulto”.

(da una lettera di Freud alla fidanzata dopo la visita alla Pinacoteca di Dresda, dicembre 1883)

Con queste parole, Freud descrive il famoso olio su tela del *Cristo della moneta* di Tiziano, realizzato nel 1516, situato nella Pinacoteca di Dresda, dopo aver visitato, seppur riluttante, il luogo. In poche righe, scrutiamo una piccola parte della sua visione dell'arte: egli ci parla di un volto non molto aggraziato ma pieno di passionalità, dallo sguardo profondo ed intenso, colmo di significati che, col solo gesto della torsione della testa, pare indicare un universo di emozioni enorme. Lo psicologo, seppur in una veste intima e personale lontana dal suo aspetto più professionale, accenna le emozioni che la tela gli induce: tumulto. Questo sentimento di piacere permette di addentrarci in ciò che si premura di fare la psicanalisi dell'arte: indagare e spiegare i processi psicologici coinvolti nella produzione e fruizione delle opere d'arte. Freud, in questo caso, prova ammirazione per la rappresentazione del Tiziano ma non mancano casi eclatanti nei quali sembra - anzi, senza sembra - disprezzare alcune forme d'arte, in special modo quelle più moderne, come l'Espressionismo. È tuttavia curioso pensare che le prime correnti artistiche del Novecento si sono avvalse della nascente psicanalisi, inaugurata proprio dalla sua persona, per determinare la propria arte. Così si esprime, ad esempio, dopo la visione di un disegno realizzato da un paziente del suo amico Karl Abraham:

“Caro amico, ho ricevuto il disegno che presumibilmente dovrebbe rappresentare la sua testa. È spaventoso. So quale brava persona lei sia e sono tanto più profondamente urtato che una piccola lacuna nella sua personalità come la sua tolleranza o simpatia per l'”arte” moderna debba essere stata punita così crudelmente. Ho sentito dire da Lampl che l'artista sostiene di averla vista così. A persone come lui non si dovrebbe permettere di accedere ai circoli analitici perché essi illustrano in modo quanto mai sgradevole la teoria di Adler secondo cui sono precisamente gli individui con innati gravi difetti della vista che diventano pittori e disegnatori. Mi consenta di dimenticare questo ritratto nell'inviarle i miei migliori auguri per il 1923”.

(da una lettera di Freud a Karl Abraham)

Sono dovuti passare sedici anni, molte rimostranze e differenti raccomandazioni di Stefan Zweig da questa testimonianza prima che Freud ricevesse uno di questi artisti: Salvator Dalí (incontrato due mesi dopo il suo arrivo a Londra).

“Devo realmente ringraziarla per quello che il visitatore di ieri mi ha rivelato. Fino ad ora ero incline a considerare i surrealisti, che sembra mi abbiano prescelto come loro santo patrono, dei puri folli, o diciamo puri al 95 per cento, come l'alcool... Il giovane spagnolo con i suoi occhi evidentemente sinceri e fanatici e la sua innegabile maestria tecnica mi ha suggerito una diversa valutazione. Sarebbe davvero assai interessante esplorare analiticamente le origini di una pittura del genere. Eppure come critico uno potrebbe avere il diritto di dire che il concetto di arte resiste al fatto di essere esteso oltre il punto in cui il rapporto quantitativo tra il materiale inconscio e l'elaborazione preconsca non è mantenuto entro certi limiti. Tuttavia, questi sono problemi psicologici seri”.

(da una lettera di Freud a Stefan Zweig, 20 luglio 1938)

Nonostante la brevità del messaggio, comprendiamo meglio la visione di Freud sull'arte e sulle ragioni che lo spingono lontano da certe correnti artistiche. Esse sono *non-arte*, confermando la tesi del collega Ernst Kris che, anni dopo, nelle sue *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952) ha indicato il *motto di spirito* come modello originario, germinale, di qualsiasi spiegazione della visione artistica freudiana: bisogna mantenere certi limiti nel rapporto qualitativo tra il materiale inconscio e l'elaborazione preconsca. Freud dichiara infatti che *“Un'idea preconsca è esposta per un momento all'influenza dell'inconscio”*,

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

quindi ciò che il motto di spirito deve all'inconscio non è tanto il contenuto quanto la forma. *Essa è la condensazione di significato che Freud chiama processo primario* ed è in esso che le emozioni e le esperienze della nostra vita, da svegli, sono mischiate e presentate in varie combinazioni. Nel sogno, di fatti, questo vortice sovrasta il nostro pensiero cosciente, il principio di realtà dell'Ego che, nel motto di spirito, non fa altro che usare questo meccanismo per creare fascinazione su una qualsiasi idea. Dunque anche le idee più immorali o riprovevoli vengono bagnate quasi da una "aura magica" che le rende accettabili o, addirittura, gradite. Freud sostiene che questa modalità possa avvenire, per esempio, coi famosi giochi di parole. Si pensi alla famosa espressione "*Is life worth living?*" ("Vale la pena di vivere?"), "*It depends on the liver*" ("Dipende da chi vive", oppure "*Dipende dal fegato*" - in tedesco, dove *Leben* (vivere) e *Leber* (fegato) hanno un'assonanza). E queste sono le idee preconsce che affiorano nella nostra mente, le quali non sono del tutto celate o represses al nostro pensiero cosciente ma vagano quasi libere di spostarsi tra inconscio e conscio. Esse formano il gioco, lo *scherzo* nell'arte. Quel *quid* che dà senso alla creazione artistica, sebbene Freud non gradisse mai particolarmente un certo tipo di arte.

La psicologia d'arte quindi, come detto, si interessa dell'uomo a trecentosessanta gradi. Essa contiene in sé qualsiasi campo: dalla storia, alla filosofia, alla semiotica, alla medicina, alla letteratura, all'antropologia, alla sociologia, alla linguistica, la simbologia ecc. Quest'ultima soprattutto ha riscoperto la sua nascita (dato che c'è sempre stata nel corso dei secoli) grazie al sopraccitato Freud che con i primi studi analitici dei processi cognitivi, ha definito un nuovo metodo di analisi della psiche umana e di ciò che produce. Tutte le informazioni raccolte vengono elaborate ed interpretate in simboli. O meglio, l'oggetto del sogno, diventa rappresentazione visiva e *simbolica* di un qualcosa di pregresso. Nasce, da qui, in epoca moderna, una costola della simbologia e dell'arte, chiamata *iconologia*, settore che si prefigge il compito di decifrare le forme simboliche, visibili e non, nell'arte.

Uno dei suoi massimi esperti, Aby Warburg, storico e critico dell'arte di inizio Novecento, ha fondato un istituto, il Warburg Institute (inizialmente ad Amburgo poi spostatosi, dopo la sua morte e a causa dell'ascesa del Nazismo, sia a Londra che New York e gestito dai suoi successori) che si occupasse, per l'appunto, dello studio e della ricerca di tutto quel materiale interdisciplinare che potesse toccare, nelle varie sfumature, i differenti quesiti dell'arte. Era la prima volta che l'arte veniva associata a così tanti campi di studio disparati e non tutti appoggiarono questa visione cosmopolita dell'arte. Warburg, inoltre, studioso e ricercatore della simbologia pagana, definisce durante una conferenza del 1905 su *Dürer und die italienische Antike*, il *pathosformel*, ossia quel principio per il quale nella cultura artistica europea rinascimentale (e non solo) si ritrova traccia del gesto espressivo pagano antico, che soggiace e ritorna, in un grande *continuum*, nell'intera storia dell'arte. Ne è un esempio, l'intima e profonda connessione che c'è tra il neoplatonismo, l'antico messaggio classico (greco, per lo più, ma collegato anche ad altre culture) e il movimento.

In epoca rinascimentale, di fatti, gli ideali e i valori classici ritornano prepotentemente, e non solo nella Firenze o nelle corti italiane ma in tutta Europa, anche se con modalità e tempi differenti. Warburg espone nella sua tesi di dottorato *Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'*, la felice connessione tra i soggetti mitologici pagani antichi e le particolari nuove forme artistico-simboliche utilizzate nei dipinti di Botticelli; centrale diventa, ad esempio, il tema del *movimento*, che da alito di vento, di passione, simbolo del moto ancestrale della danza cosmica e del corpo umano (si pensi al passaggio tipico nella statuaria greca dalla ieraticità delle figure allo spostamento), viene rappresentato visivamente con l'ondeggiare della chioma biondo-rossa della Venere, adagiata sulla conchiglia de *La nascita di Venere*. Ma il *soffio vitale* (*pnéuma*, respiro in greco) lo si ritrova anche nel respiro di Zefiro e Aura o nella brezza che sospinge il leggero mantello floreale tenuto da una delle Ore.

La nascita di Venere rappresenta quindi la venuta alla luce dell'*Humanitas*, intesa come allegoria dell'amore quale forza motrice della Natura, tramite il soffio primordiale. La figura della dea, rappresentata nella posa di *Venus pudica* (ossia mentre copre la sua nudità con le mani ed i lunghi capelli biondi), è la personificazione della *Venere celeste*, simbolo di purezza, semplicità e bellezza disadorna dell'anima. Si tratta di uno dei concetti fondamentali dell'umanesimo neoplatonico, che ritorna sotto diversi aspetti anche in altri due dipinti botticelliani realizzati all'incirca nello stesso periodo: la *Pallade e il centauro* e *Venere e Marte*. Questo è il fulcro dell'iconologia quindi, che non si limita ad una lettura superficiale dell'immagine ma ne auspica un'analisi totale e piena di ogni significato, segno e simbolo di un quadro, affresco, scultura ecc.

È con la psicologia dell'arte, di fatti, che il sostrato di significati, vecchi e nuovi, completi ed insoliti ecc., si affacciano nel mondo dell'arte. Vengono alla luce non solo i dettami o le tecniche meglio visibili e comuni ma anche tutto l'intero universo che c'è dietro una pennellata, una scelta artistica o morale o censoria piuttosto che un'altra ecc. Questo è quello che successivamente teorizzerà Erwin Panofsky (secondo storico più importante del settore e teorico dell'arte tedesco, naturalizzato in America della seconda metà del Novecento) che, nei suoi famosi *Studies in Iconology* del 1939, ha descritto i tre gradi d'interpretazione dell'opera d'arte: il primo, *pre-iconografico* che determina il soggetto naturale del quadro, ad esempio un uomo che porta sulle spalle un anziano, accompagnato da un bambino. Il secondo grado, quello *iconografico*, che identifica il tema convenzionale Enea con Anchise e il bimbo Ascanio. Infine, l'interpretazione *iconologica* che vede nel tema di Enea e di Anchise un esempio di pietà filiale. Nell'interpretazione iconologica va comunque tenuto conto del background culturale del soggetto interpretante poiché ogni studioso ha il suo bagaglio culturale che lo conduce ad una sua personale visione ed interpretazione delle cose. Panofsky sostiene, invece, che bisogna ricercare l'oggettività studiando svariati aspetti dell'epoca e della tradizione di cui fa parte l'opera, esaminando esempi di composizioni simili nelle testimonianze documentarie e nelle immagini più vicine al tema preso in considerazione, quindi giustificando e facendo coincidere, con più esattezza possibile, l'interpretazione con il maggior numero di fonti possibili.

Dalla psicologia alle neuroscienze

Il sistema visivo e la percezione

È, in sostanza, grazie all'iconologia se oggi sappiamo aiutarci nell'interpretazione artistica ma il ruolo della psicanalisi, nata nel 1895, da bisogni scientifici conoscitivi, non si limita a questo nello specifico caso dell'arte: essa viene associata, sempre ad inizio Novecento, alla *scienza*. Il problema dell'arte figurativa in campo maggiormente più scientifico è stato affrontato infatti da Alois Riegl, Ernst Kris e Ernst Gombrich alla Scuola viennese di storia dell'arte. Tutti e tre gli studiosi sono diventati famosi proprio per il loro tentativo di dare un'identità più completa all'arte che si poteva basare sui principi psicologici, per renderla una vera e propria disciplina scientifica. Riegl sottolinea che senza il coinvolgimento percettivo ed emotivo dello spettatore l'arte è incompleta. Noi - spiega - non solo collaboriamo con l'artista mentre questi elabora l'immagine sulla tela ma ne diamo anche un nostro significato che aggiunge ulteriore senso a ciò che vediamo. Riegl ha chiamato questo fenomeno *coinvolgimento dello spettatore*, rifacendosi a delle idee formatesi in seno alla psicologia cognitiva, alla biologia e alla già nominata psicanalisi. Gombrich affina questo pensiero e lo chiama *la parte dello spettatore*. Kris, invece, parte dal concetto che l'immagine è sempre ambigua poiché ogni artista ha il proprio vissuto, la propria esperienza e i propri conflitti. E, in aggiunta, lo spettatore ci mette del suo per renderla ancora più di difficile

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

interpretazione. Per l'artista tuttavia il processo creativo è anche, ovviamente, interpretativo. Non può prescindere dalla propria esperienza, sebbene alcuni artisti continuino tuttora a provarci (con scarsi risultati poiché tutto ciò che si crea artisticamente è copia di sé, in un certo senso) e, più un'immagine risulta ambigua, più sarà grande l'apporto interpretativo che ne dà lo spettatore. Si pensi al caso dell'arte astratta: essa è di notevole difficoltà d'interpretazione per molti, per questo tante persone vedranno ciò che già conoscono e/o hanno come oggetto di rassomiglianza.

L'informazione Bottom-up e l'informazione Top-Down

Gombrich abbraccia le idee di Kris e le estende anche alla *percezione visiva*. Questa è il processo di elaborazione per il quale il cervello estrae informazioni sul mondo esterno e le invia, più complesse, al cervello tramite gli occhi. Procedendo nei suoi studi, Kris ha poi compreso una nozione fondamentale: il nostro cervello non solo prende le informazioni dal mondo esterno ma automaticamente le completa. Le immagini, infatti, partono decostruite sulla nostra retina, il nostro cervello le elabora, le definisce e ne dà un significato (questo si vedrà dopo) attraverso quella che è l'organizzazione della Gestalt, ossia le regole della *buona forma* e, come scrive lo psicologo inglese Chris Frith del Wellcome Center for Neuroimaging all'University College di Londra:

“Ciò che percepisco non sono gli indizi grezzi e ambigui che dal mondo esterno arrivano ai miei occhi, alle mie orecchie, alle mie dita. Percepisco qualcosa di più ricco: un'immagine che combina tutti questi segnali grezzi con un'enorme quantità di esperienze passate. [...] La nostra percezione è una fantasia che coincide con la realtà”.

Tutte le immagini che vediamo sulla retina hanno innumerevoli diverse interpretazioni. Già il filosofo George Berkeley, nel 1709, sosteneva che noi non vediamo gli oggetti in quanto tali ma la luce riflessa su di essi. Di conseguenza, secondo questa spiegazione, niente di ciò che viene proiettato in modo bidimensionale sull'occhio umano è rapportabile perfettamente alla realtà tridimensionale in cui viviamo. Questo problema, tutt'altro che semplice, è stato indicato col nome di *problema ottico inverso* e fa sì che la nostra reale percezione delle cose sia *intrinsecamente* incerta. Gombrich supporta Berkeley limitandosi a dire che *“Il mondo così come lo vediamo è un costrutto edificato lentamente da ognuno di noi in anni di sperimentazione”*. Di fatti, anche se il cervello non ha tutte le informazioni giuste per *mostrarci* un'immagine, le definisce sempre e lo fa continuamente attingendo a tutte le conoscenze pregresse che ha (vedremo meglio dopo). Ma come fa a sembrarci tutto *giusto*? Il fisico e medico Hermann von Helmholtz ha sostenuto che risolviamo questo gap attraverso due modalità interne al cervello: *l'informazione bottom-up* e *l'informazione top-down*. La prima è l'insieme delle *regole computazionali* che sono già implementate nel nostro cervello dalla nascita; sono quelle per le quali, grazie all'evoluzione biologica della nostra specie, possiamo estrarre informazioni-chiave dal mondo fisico esterno, possiamo distinguere persone e volti, metterli nello spazio (la prospettiva, insomma) o anche creare dei mondi visivi di grande precisione e bellezza (per questo motivo gli infanti, anche se piccolissimi, riescono fin da subito a creare molte immagini e a distinguere il volto della madre da quello degli altri e così via). Molte di queste regole innate le diamo per scontate. Noi, ad esempio, non ci chiediamo da dove venga la luce solare, sappiamo che c'è la stella sopra le nostre teste e che emana luce. Come afferma lo psicologo Robert Solso:

“Le persone hanno certi modi congeniti di vedere, in cui gli stimoli visivi, tra cui l'arte, sono organizzati e percepiti fin dall'inizio. Casualmente parlando, la percezione innata è hard-wired nel sistema sensoriale-cognitivo”.

La seconda modalità definita *informazione top-down*, invece, racchiude la capacità del cervello di far fronte alle informazioni mancanti quando l'informazione bottom-up non riesce ad elaborare tutto e sfrutta le funzioni cognitive come l'attenzione, le aspettative, le associazioni visive già conosciute. Il cervello insomma deve intuire il *sensu* dell'immagine, testando varie ipotesi e collocandola dentro un contesto psicologico personale a noi familiare. Questo tipo di elaborazione è fondamentale, e serve anche a liberarci di tutte quelle immagini in più che non servono alla comprensione di quella principale, poiché il cervello lavora in serie e, come una macchina, elimina subito ciò che è di troppo o inutile. La percezione, integra dunque l'informazione appresa dal mondo esterno con quella interna, che già possediamo grazie alle nostre esperienze pregresse.

Tutta questa mole di informazioni ed esperienze visive non rientra nel nostro cervello (non potrebbe mai contenere tutto e sarebbe anche dannoso) ma esso le richiama quando servono; di fatti, quando vediamo un quadro, un'opera nuova o ascoltiamo una musica sconosciuta, il nostro cervello automaticamente *ricorda* tutto ciò che è nel nostro bagaglio sensoriale culturale, matchandola con tutto il resto; ecco perché sappiamo distinguere, ad esempio, un Van Gogh da un Muench e ne ricordiamo lo stile.

La “via del cosa” e la “via del dove”

Per poter capire come rispondiamo ad un'opera d'arte è necessario comprendere quindi come i segnali sensoriali elaborati dalle informazioni bottom-up e modificati dall'influenza top-down, funzionino. Idem per i sistemi cerebrali coinvolti, la memoria e le emozioni. Il mondo che vediamo, che noi percepiamo, non è quello reale, o meglio, noi vediamo un'immagine di esso che è coerente a tutti gli esseri umani poiché abbiamo tutti il medesimo sistema visivo. Ciò che ci serve sapere è come il cervello riesca a completare le informazioni. Il procedimento che viene usato chiama in causa vari processi, come quello percettivo, emotivo, mentale o motorio; questi processi si basano fondamentalmente su gruppi distinti di circuiti neuronali specializzati e localizzati in determinate aree del nostro cervello, in una disposizione gerarchica ordinata. Inoltre, queste grandi macro aree (le strutture cerebrali) *sono anatomicamente e funzionalmente legate l'una all'altra e quindi non possono essere separate fisicamente.*

A monte di tutto, ovviamente, c'è il sistema visivo. Esso è fondamentale per lo spettatore. Nella nostra specie, la *corteccia cerebrale* (l'involucro esterno) è ritenuta la regione più importante per la coscienza e per le funzionalità superiori del cervello; essa ha quattro lobi: occipitale, temporale, parietale e frontale. Il primo è situato nella parte posteriore e, in esso, entrano le informazioni visive che provengono dagli occhi; il lobo temporale invece è il luogo dove viene elaborata l'informazione legata ai volti. *La visione, dopotutto, non è altro che la scoperta, grazie alle immagini, di cosa è presente nella realtà e di dove esso è.* Per questo motivo, il cervello ha due vie parallele; la prima, la cosiddetta “via del cosa”, che si occupa di comprendere il soggetto dell'immagine mentre la seconda, chiamata, “via del dove” che determina la localizzazione dell'immagine nel mondo. Entrambe queste vie partono dalla *retina*, ossia lo strato di cellule fotosensibili che si trovano sulla parte finale dell'occhio. L'informazione passa da qui, tramite luce riflessa, a seconda della lunghezza d'onda della luce, e viene proiettata come un pattern, una texture (l'*immagine retinica*) non ben definita, frastagliata e capovolta sul fondo, con intensità e lunghezza d'onda differenti. Inoltre, l'immagine destra arriva sul fondo sinistro del cervello e quella di sinistra sul fondo destro, creando un percorso chiastico.

All'interno della retina troviamo due tipi di cellule che vengono coinvolte nel processo: i *bastoncelli* e i *coni*. I bastoncelli sono estremamente sensibili alla luce e vengono adoperati

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

per la visione in bianco e nero, i coni, al contrario, sono poco sensibili alla luce ma contengono le informazioni necessarie sui colori; sono anche di tre tipi e ciascuno di essi corrisponde, per l'appunto, a lunghezze d'onda diverse, che ricoprono l'intero spettro visibile dei colori. Essi, inoltre, sono situati nella parte centrale della retina, chiamata *fovea*, dove vengono registrati i dettagli più fini di ciò che vediamo mentre i bastoncelli sono collocati nelle regioni laterali. La retina dunque, una volta che è in possesso delle informazioni necessarie, le invia al *corpo genicolato laterale*, un gruppo di cellule situate nel *talamo*, una struttura particolare e profonda che trasmette, successivamente, tutte le informazioni alla corteccia visiva primaria. Questa si trova nell'altro lobo che abbiamo nominato, quello occipitale, dove la figura visiva ricevuta arriva al cervello. L'informazione è ancora semplice in questo stadio e solo in parte elaborata; da qui prende le due vie che abbiamo accennato. La prima confluisce nell'area denominata *v1* (corteccia visiva primaria) ad altre regioni chiamate *v2*, *v3*, *v4* e nella corteccia temporale inferiore, dove avviene il riconoscimento dei volti. Tutto questo flusso di dati, di elaborazione, è detto "*la via inferiore*" si occupa della natura dei volti, degli oggetti, della forma delle cose, del loro colore, di cosa esattamente sono, del loro movimento e della loro funzione. Questa via, inoltre, è l'unica che conduce all'*ippocampo*, una delle aree più preziose che possediamo, che si occupa della memoria riguardo le persone, i luoghi o gli oggetti ecc. Essa è quella memoria che il cervello richiama quando ha bisogno di elementi per l'elaborazione top-down.

La via del dove, invece, inizia dalla corteccia visiva primaria (*v1*) e va verso le aree vicine e superiori del cervello; essa è denominata la "*via superiore*" e il suo compito è quello dell'elaborazione riguardante il movimento, la profondità e tutti i dati spaziali degli oggetti proveniente dal mondo esterno. La separazione tra le due vie, tuttavia, non è assoluta, ci sono necessariamente dei punti di contatto tra di esse e frequentemente le informazioni di una passano all'altra, in un continuo ping pong di segnali. Esse partecipano ed eseguono tre tipi di elaborazione visiva: quella di *livello basso* (rilevare un'immagine), di *livello intermedio* (distinguere le superfici e i confini degli oggetti dallo sfondo, integrare i contorni) ed, infine, quella di *livello alto* (raggruppare tutte le informazioni provenienti da diverse aree per dare un senso a ciò che abbiamo visto); una volta in questo stato, avviene l'elaborazione top-down, dato che il nostro cervello sfrutta processi come l'attenzione o la memoria o l'apprendimento per comprendere a pieno ciò che abbiamo di fronte.

Nel caso dell'arte, ad esempio, questo processo rapidissimo, in realtà, ci fa riconoscere il volto di una persona, se è ritratta o reale e ci dice chi è, se la conosciamo, se è nuova ecc. L'informazione che attraversa la via del dove viene processata anche in modo simile. Così, entrambe le vie funzionano anche in modo distinto. Tuttavia non ci sono solo questi due processi di analisi, ad essi si affiancano quello *pre-attenzionale*, che analizza al volo ciò che vediamo identificandone le caratteristiche globali, come possono essere forma o trama di un oggetto, concentrandosi anche sul colore o la taglia e l'orientamento dello stesso e, in secondo luogo, un *processo attenzionale*, che collega le informazioni provenienti dalle diverse aree cerebrali superiori affinché esse trovino una loro occupazione nello spazio. Successivamente, anche i dati della via del cosa risalgono verso le aree superiori e vengono valutati nuovamente. Qua si tralasciano i dettagli minimi e si cerca ciò che è costante, coerente, e soprattutto tutte le informazioni arrivate sono confrontate, una ad una, col nostro intero bagaglio visivo già formato nel corso della vita.

Parte accennata poco fa ma fondamentale nel sistema visivo è il riconoscimento dei volti. È grazie al nostro saperci distinguere ed individuare tra noi, in quanto animali, sociali che funzioniamo. O meglio, il riconoscimento dei volti fa sì che l'uomo sappia discernere e leggere le varie espressioni del viso della sua specie (e anche degli altri animali), come le emozioni di rabbia, paura, desiderio e via discorrendo. È proprio Darwin che sostiene ne

L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali (1872) che siamo creature biologiche complesse discese da altre più semplici.

L'evoluzione che viene guidata dai bisogni primari sessuali, è la prima a far leva proprio sull'espressività di un volto per poter riconoscere il partner più idoneo. In quanto animali sociali, abbiamo bisogno infatti di comunicare le nostre idee, i bisogni, le intenzioni ma anche le nostre emozioni e, poiché possediamo tutti gli stessi elementi fisici (una bocca, due occhi, un naso ecc.), sappiamo leggerci nelle poche, ma precise, espressioni che riconosciamo universalmente. Gli aspetti sensoriali e motori dei *segnali emozionali* devono infatti necessariamente essere uguali per tutti, altrimenti non sapremmo più rapportarci tra noi. Darwin inoltre spiega che queste funzioni sono innate in noi e non apprese. Chi ha lesioni a qualsiasi parte del sistema visivo, che siano occhi, corteccia cerebrale, nervi ottici ecc., può incorrere in gravi problemi, come le persone che, lesionate alla parte posteriore della corteccia temporale inferiore, non possono riconoscere i volti. *Un esempio ne viene fatto nel famoso racconto di Oliver Sacks L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello, dove il protagonista affetto da cecità ai volti, cercava di prendere la testa della moglie e mettersela sul capo.* Questa scoperta (il riconoscimento dei volti) assolutamente fondamentale, fatta dal neurologo Joachim Bodamer, prosegue con gli studi di Charles Gross di Princeton e poi con Margaret Livingstone, Doris Tsao e Winrich Freiwald di Harvard: questi hanno approfondito i risultati precedenti e, tramite una combinazione di tecniche di *imaging cerebrale* e di registrazione dei segnali elettrici delle cellule, hanno scoperto nei cervelli dei macachi sei mini strutture che rispondono al riconoscimento del volto.

Queste strutture sono state chiamate *face patches* (*aree dei volti*). Proseguendo, hanno compreso che ogni patch richiama una determinata area del volto; in definitiva, queste patch sono interconnesse ed elaborano assieme i dati del volto. L'esperimento, inoltre, ha portato a capire che sia gli animali che gli uomini reagiscono prontamente anche solo alla vista di due cerchi e una linea retta orizzontale poco più sotto (occhi e bocca). Le cellule dei face patch rispondono dunque a quelle regole della buona forma, o Gestalt, del viso: un volto deve essere completo per essere compreso; o meglio, come accennato prima, il cervello auto completa le forme incomplete. I test hanno anche evidenziato che le scimmie (e gli uomini poi) reagiscono anche solo al contrasto tra due elementi. Per esempio, gli occhi sono più scuri e pieni e vengono notati, in genere, con maggior frequenza. Si è anche scoperto recentemente che le cellule si attivano anche con la forma e la luminosità generale che tocca un viso: il contrasto rileva il viso, la forma lo riconosce. Infine, ci si è accorti, con ulteriori studi comportamentali, che c'è un forte legame tra l'apparato cerebrale adoperato per il volto e le aree legate all'attenzione; ecco perché un volto ci rimane mediamente più impresso di altre cose.

La memoria e la sua archiviazione (Memoria a lungo termine e Memoria a breve termine)

Per riconoscere i volti, abbiamo detto, ci serviamo del sistema visivo e di quello cerebrale, ma nulla sarebbe ricordato senza la *memoria* e la sua archiviazione. Accenniamo prima però che il sistema nervoso è formato da più parti: il *cervello* e il *midollo spinale*. L'intera composizione è composta, al suo interno, da vari livelli strutturali ben gerarchizzati: in primis, abbiamo il cervello, organo talmente complesso che, "da solo", governa l'intero corpo-macchina, formato, a sua volta, da diversi tipi di sistemi: quelli *sensoriali* (vista, tatto, udito) e quelli *motori* per il movimento; più sotto ancora vi sono il *sistema delle mappe* (vedi quello dei *recettori visivi* della retina), il *sistema delle reti* (es., quella dei movimenti riflessi degli occhi), successivamente, il *livello neuronale*, le *sinapsi* e, infine, le *molecole*. Tutta questa struttura gerarchizzata concorre a formare l'esperienza che più ci contraddistingue come

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

specie: l'*apprendimento*. Tramite questo, assieme all'uso della memoria, siamo in grado di acquisire conoscenza ed esperienza. Noi, infatti, siamo ciò che siamo proprio perché possediamo un enorme bagaglio di conoscenze ed esperienze. Esso tuttavia non è relegato solo all'essere umano ma appartiene anche al mondo animale, sebbene è nell'uomo che ha stratificazioni maggiori; può andare inoltre dal semplice memorizzare la cosa più piccola alla trasmissione della cultura umana intera; essa è uno strumento fondamentale per l'adattamento della nostra specie e, col passare dei secoli, si è andata sempre più affinando. Accanto a questo meraviglioso meccanismo, vi è l'*evoluzione biologica* che non è così efficiente come il primo. In noi, l'apprendimento ha portato ad un'evoluzione nuova: quella *culturale*, mai registrata prima in nessuna specie. Tutte le evoluzioni dell'uomo, avvenute nei secoli, di fatto sono espressioni tangibili dell'evoluzione culturale.

Tornando all'apprendimento comunque, agli inizi del XX secolo, si sono scoperte due sue forme: il *condizionamento classico* e quello *operante*. Nel primo, scoperto da Ivan Pavlov, un uomo (o un animale) associa due stimoli (es, un suono ripetuto, detto stimolo neutro, è legato ad uno stimolo di rinforzo, l'uomo impara ad allontanarsi da ciò che lo disturba); nel secondo, ad uno stimolo si associa una risposta (un cane impara a premere un bottone che gli fa arrivare del cibo nella ciotola). Questi processi che a noi possono sembrare banali o troppo semplici, sono la base dell'apprendimento e, oltre a Pavlov, infatti, altri studiosi lavoravano su queste teorizzazioni germinali della psicologia dell'apprendimento; al contempo, Riegl, Gombrich e Kris, come detto prima, cercavano di rendere l'arte più scientifica possibile. Da qui, l'incontro delle diverse discipline: l'apprendimento (con le sue tecniche) e la memoria entrano a servizio delle prime speculazioni sulla percezione visiva, che si basano proprio su di esse, per giungere poi alla risposta dell'arte che ci si poneva inizialmente, ossia il non vedere solamente un'opera ma anche imparare ad associarla a tutto ciò che è pregresso nella nostra mente.

Nel 1957, il lavoro di Brenda Milner ha esplorato il campo della memoria a lungo termine: è emerso che il cervello può avere due tipi di memoria: una *esplicita* (o dichiarativa) che riguarda eventi, persone, fatti ecc. ed una *implicita*, associata alla percezione e al moto. La prima richiede una consapevolezza cosciente, una mente lucida, che si basa sull'ippocampo (di questa fanno parte tutte quelle nozioni apprese) la seconda, invece, si basa su altri comparti cerebrali come il *cervelletto*, lo *striato* e l'*amigdala* (fanno parte le informazioni "innate"). La memoria dichiarativa conserva tutti i ricordi nell'intera corteccia cerebrale, l'altra, solo in alcune aree. Quando la mente ha bisogno di informazioni, si rivolge all'ippocampo, al contrario, non richiama nulla quando, per esempio, andiamo in bici perché per condurla non serve un richiamo cosciente.

Il lavoro della studiosa ha mostrato quali tipi di memoria ci fossero ma non come vengono archiviati. Per comprendere questo passaggio, sono serviti ulteriori decenni dagli anni Sessanta. Si sono poi formate diverse teorie: chi sosteneva che la memoria si conservasse nel campo bioelettrico generato dall'attività delle cellule nervose (*teoria del campo aggregato*) e chi pensava che la memoria fosse conservata sotto forma di cambiamento anatomico nelle connessioni sinaptiche (*teoria del connessionismo cellulare*); tuttavia, alla fine, si è scelto di optare per una visione più riduzionista, ossia che un piccolo gruppo di cellule conservasse in sé il ricordo di certi comportamenti, una memoria che rimanesse registrata lì nel corpo poiché, sebbene riluttanti all'idea, molti studiosi erano dell'avviso che la memoria fosse talmente importante da lasciare fisicamente una traccia di sé nel corpo per la sopravvivenza. Si è deciso quindi di fare un'analisi più approfondita dell'apprendimento tramite dei test condotti su una lumaca di mare chiamata *Aplysia*. I comportamenti di questa (accoppiamento, movimento ecc.) sono molto risultati essere molto semplici ed essa possiede anche pochi neuroni: la lumaca ha un organo respiratorio esterno chiamato *branchia*, coperto da una guaina, il *mantello*, che protegge anche una piccola parte delicata, il *sifone*.

Toccando quest'ultimo, l'animale si ritrae. Studiando questa semplice risposta data da un piccolo gruppo di neuroni, è emerso che questa può essere modificata e si è compreso che quest'attività può essere richiamata, in modo inconscio, anche per l'essere umano (similmente a quando impariamo che il fuoco brucia e che, dopo una prima scottatura, sapremo del pericolo e non poggeremo nuovamente la mano sulla fiamma). Studiare le connessioni neuronali di questo animale ha permesso di capire che determinate cellule sensoriali si connettono solo ad altre particolare cellule e non a tutte. Successivamente si sono svolti altri esperimenti, tramite il condizionamento operante: quando al tocco del sifone si è aggiunta una piccola scossa, l'animale ha imparato che sarebbe partita una scossa, una volta sfiorato nuovamente; questo ha fatto sì che la lumaca traesse già in partenza, in modo violento, la branchia.

“Gli studi sulle connessioni sinaptiche tra i neuroni sensoriali e motori che controllano il riflesso di reiterazione della branchia hanno mostrato che un singolo stimolo alla coda porta all’attivazione dei neuroni modulatori che rilasciano la serotonina sul neurone sensoriale, con il risultato dell’aumento della forza delle connessioni sinaptiche con il motoneurone. Il rilascio della serotonina porta all’aumento della concentrazione di una molecola di segnalazione chiamata CAMP (adenosina monofosfato ciclico) nella cellula sensoriale. Le molecole di CAMP segnalano al neurone sensoriale di rilasciare nello spazio sinaptico una maggiore quantità del trasmettitore glutammato, rafforzando temporaneamente la connessione tra i neuroni sensoriali e quelli motori”
(Carew, Walters, Kandel, 1981 e 1983)

Il rafforzamento del collegamento sinaptico ha funzionato sulla memoria e breve termine ma, provando con ulteriori scosse, l'animale ha appreso la risposta e l'ha registrata nella mente per diverse settimane, quindi l'apprendimento è passato da breve a lungo. Il tutto “solo” con l'esercizio. Quando le scosse e i rilasci di serotonina sono stati ripetuti più volte, infatti, nel neurone sensoriale dell'apprendimento si genera un segnale che attiva un gene particolare, chiamato *CREB-1*, che porta alla formazione di nuove connessioni tra il neurone sensoriale e motorio: sono queste connessioni che permettono la formazione della memoria a lungo termine.

Dalla figurazione all'astrazione...

Tutta questa disamina scientifica, sebbene molto stringata ed incompleta, ci ha permesso di affacciarci al mondo delle neuroscienze. L'approccio riduzionista, di fatti, ci ha mostrato come l'apprendimento possa portare a dei cambiamenti nella forza delle connessioni tra neuroni. Questo avviene sia negli animali sia, ovviamente, nell'uomo. Questi passaggi infatti fanno parte dell'elaborazione top-down e adesso sappiamo che essi si verificano nella corteccia temporale inferiore, una regione che interagisce con l'ippocampo che si occupa, come detto prima, dei ricordi *consapevoli*. Inoltre, non dimentichiamo che questa regione elabora anche le informazioni sui volti e sui colori e, infine, scambia continuamente dettagli con l'ippocampo e l'amigdala, legata alle emozioni. Sono proprio queste ultime come la paura, l'amore, il piacere, la rabbia ecc. che sono processi istintivi, raccolti e conservati nelle zone più profonde del cervello. Le emozioni colorano la vita, l'esistenza umana, la quale non è nulla senza di essa. Sono loro che ci fanno apprezzare un bel quadro, una sinfonia, un brano nuovo. Sono sempre loro che ci mobilitano verso il nuovo; *è l'arte che ci sfida a sviluppare nuovi elementi di conoscenza neuroscientifica*. Oggigiorno tuttavia non possiamo analizzare, fin nel dettaglio, cosa l'arte provochi nell'essere umano che la crea ma possiamo esplorare il modo in cui le diverse emozioni influenzano la percezione che abbiamo dell'arte figurativa e quella astratta. Quest'ultima, in particolare, provoca reazioni sempre nuove e diverse a seconda di chi la guarda e chi la fa.

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

Il riduzionismo, quindi, cos'è?

“In epistemologia il termine riduzionismo rispetto a qualsiasi scienza sostiene che gli enti, le metodologie o i concetti di tale scienza debbano essere ridotti al minimo sufficiente a spiegare i fatti della teoria in questione.”

(fonte Wikipedia)

Il riduzionismo quindi può essere applicato a svariati campi, nel settore scientifico per “semplificare” alcune teorie o esperimenti, come abbiamo visto, in arte, invece, viene applicato per concentrarsi sulla forma piuttosto che sul colore, sulle linee o sulla luce. Nelle sue forme migliori, esso permette agli artisti di passare dalla figurazione all'astrazione. Uno dei primi artisti che l'ha sfruttato nella sua pittura è William Turner, pittore dell'Ottocento, pioniere del buon uso del colore. Nato nel 1775, da giovane lavora con diversi architetti e la sua tecnica è molto accademica ed impostata, tipica della pittura neoclassica inglese della Royal Academy of Art. In questo contesto inizia a dipingere paesaggi e marine ma, man mano, si distacca sempre più dagli schemi fissi. Essendo un maestro nelle marine e degli effetti della luce sulla natura, nel 1803 dipinge *Il molo di Calais*, un dipinto di notevole bellezza e realismo che raffigura diverse navi in mezzo al mare agitato. Ciò che colpisce maggiormente è la drammaticità della scena, il taglio della luce, dell'ombra e della prospettiva: tutto ha un impianto epico e maestoso. La “solita” classicità accademica.

Pochi anni dopo, ormai anziano, nel 1842, dipinge *La tempesta di neve*: questo dipinto è la summa dei tanti studi svolti sulla luce, la nebbia e il rapporto di esse sull'acqua nella scena visiva, che aveva condotto viaggiando per i vari paesi europei. Qui notiamo, per la prima volta, che gli elementi figurativi della scena sono ridotti ai minimi termini, quasi inesistenti. Non ci sono più le nuvole, il cielo, le onde ben definite dei quadri precedenti: tutto si mischia e la distinzione tra mare e cielo è appena percettibile, tuttavia *sentiamo* la potenza dell'acqua, il rumore fragoroso del vento e la pioggia battente sferzante che si muove con grande ferocia. La natura si erge in tutta la sua maestosità e potenza e lo spettatore si sente travolto. Le emozioni che entrano in gioco e ci pervadono non sono come quelle de *Il molo di Calais* ma sono nuove, ben più radicate, viscerali e intime. Turner adotta un riduzionismo che mira a far sussultare l'osservatore.

Quando lui inizia a dipingere in questa *maniera*, la fotografia fa la sua comparsa nel mondo, e da lì, da quelle scene/fotogrammi di cavalli con le zampe che sembravano librarsi nell'aria, si è passati da una pittura più fissa e stabile al *movimento* che, come sosteneva Warburg, è filo conduttore dell'arte. Tutto ciò che genera moto fa nascere una brezza anche nell'animo umano attraverso varie sensazioni. Fra le due arti (pittura e fotografia) nasce un connubio destinato a durare nel tempo e a farsi carico di molte sperimentazioni (si pensi alle fotografie sperimentali di Man Ray) ma, al contempo, segna la fine di quell'aura sacra, solitaria e mistica che aveva sempre avuto la pittura, relegata ad arte di e per pochi. Essa perde, come dice Gombrich, la sua “*nicchia etologica unica*” nel mondo della rappresentazione. Pochi anni più tardi, nel 1905, con la Teoria della Relatività di Einstein, il mondo e i concetti di spazio e tempo cambieranno ulteriormente fino a disintegrarsi. Ci si chiede quindi perché la pittura debba rispecchiare qualcosa che ormai non c'è più? Il tempo viene dilatato, modificato, trasformato e tutto ciò si mostra nei primi quadri cubisti, dove la dimensione spaziale viene letteralmente frantumata, assieme all'identità di molte delle figure umane rappresentate. Ne è un degno rappresentate Picasso ma prima di giungere fino a lui, ci sono altri artisti che hanno contribuito, in quegli anni tumultuosi dell'Ottocento, a rivoluzionare la pittura, gli Impressionisti in primis.

Con Claude Monet, pittore francese di stampo accademico, si procede col riduzionismo. Partito con dipinti come *Colazione sull'erba* del 1865 che rappresenta un semplice pranzo di borghesi al parco; la struttura del quadro genera movimento poiché il braccio alzato della donna in piedi, che si aggiusta il cappello, va in continuità con quello sinistro dell'uomo seduto per terra e con l'altro braccio di una seconda donna, seduta per terra, intenta a sistemare i piatti. Sono accorgimenti minimi ma il movimento fa sì che la nostra vista spazi nel dipinto. Piccoli accenni di riduzione di staticità.

Tra il 1870 e il 1880, a Monet e Eduard Manet (padre dell'omonimo quadro *Colazione sull'erba* che destò scandalo perché rappresentava una donna completamente nuda che conversava con due gentiluomini ben vestiti) si aggiungono Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley e Frederic Bazille per fondare un movimento artistico nuovo che uscisse dai soliti schemi e dai soliti luoghi (il Salone e l'Accademia) per spostarsi all'*en plein air*. Questo gruppo di pittori, appena formatosi, esaltava la natura come pochi altri, gli effetti della luce durante il corso della giornata e la vita all'aria aperta della Parigi della Belle Époque. Furono chiamati *Impressionisti* da un critico d'arte, Louis Leroy che, con sarcasmo, commentò il quadro più famoso del gruppo: *Impressione, levar del sole* di Monet, dove in una scena nebbiosa di un'alba sul porto di Le Havre, il sole stava sorgendo; lui sostenne che "*una carta da parati allo stato embrionale è più rifinita di quella marina*". Il quadro è, invece, di magnifico e suggestivo impatto e mischia i colori rosei del cielo con quelli azzurrini del mare, ancora addormentato. L'atmosfera è dolce, pacata, quasi sognante e gli unici elementi che spiccano maggiormente sono le silhouette delle barche nere, quelle delle navi poco più in lontananza e il grande sole rosso che irradia tutto. Gli Impressionisti si rifanno a Turner e ai suoi giochi di luce. Inoltre, per la prima volta, viene utilizzato il colore chimico, fabbricato industrialmente e inserito nei tubetti; questi, facili da trasportare, permettono, per l'appunto, di portare e portarsi fisicamente lontano dallo studio e dipingere in qualsiasi luogo.

Questa piccola ma grande rivoluzione fu seguita da tanti altri pittori. Monet stesso, in vecchiaia, quando non poté più muoversi, adoperò questi colori per dipingere le sue famose Ninfee nella casa di Giverny, dove aveva fatto costruire un ponte in stile giapponese e un giardino coi gigli d'acqua. Ormai quasi del tutto cieco, disse all'amico Berheim-Jeune: "*La mia povera vista mi fa vedere tutto in una nebbia completa. È molto bello lo stesso...*". Dopo la sua morte, il governo francese ha approntato due ampie gallerie ovali al Musée de L'Orangerie, vicino al Louvre, per le sue otto enormi tavole di ninfee. Queste vaste tele sono un altro esempio di riduzionismo: i colori delle foglie, dei fiori e dello specchio d'acqua, dalle varie sfumature di verde, si intrecciano e mescolano fino a darci una sensazione di pace e rilassatezza. Le zone con più piante acquatiche vengono comunque delineate ma non in modo definito. La vista annebbiata del pittore, gli dà modo di dipingere solo con colori spalmati, messi l'uno accanto all'altro che, da lontano, formano un unicum con un suo senso generale. È anche questa la forza rivoluzionaria dell'Impressionismo.

Continuando con le sperimentazioni riduzioniste, altri artisti hanno iniziato, invece, a vedere legami tra l'arte e la musica. Benché quest'ultima non abbia elementi sonori astratti a cui fare riferimento poiché è già astratta, essa ci colpisce con forza. I pittori si sono allora chiesti: perché se la musica non ha contenuti, l'arte deve averne? A questa domanda ha risposto Baudelaire, poeta-capostipite di un nuovo genere di poesia, quella in prosa; egli sosteneva che, per quanto i nostri sensi rispondano ad una certa gamma di stimoli, a livello estetico più profondo, sono tutti collegati. È per questo che l'arte astratta può colpire tanto quanto quella figurativa.

Non è un caso infatti che i primi astrattisti furono proprio dei musicisti come Arnold Schönberg, padre della Seconda Scuola Viennese di musica nonché primo compositore ad uscire dal sistema tonale classico per muoversi verso il sistema dodecafonico. Anche le sue

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

composizioni pittoriche, per quanto semplici, cercavano di uscire dal seminato, dal sentiero già tracciato, basti pensare ai primi autoritratti che avevano una matrice espressionista per poi virare verso un astrattismo più marcato, come nelle tele del 1910, *Lo sguardo rosso* e *Pensiero*, dove il riduzionismo la fa da padrone e dove il musicista sfida lo sguardo dello spettatore. Tuttavia, uno degli artisti che più rimase colpito dal compositore austriaco fu Vasilij Kandinskij, il quale, fulminato dal *Secondo quartetto per archi* e dai *Tre pezzi per pianoforte, op.11*, suonati la notte di Capodanno del 1911, iniziò a pensare che si potessero rifiutare i dogmi estetico-artistici classici e creare qualcosa di potenzialmente nuovo e libero. L'astrazione totale era alla porte e si palesò nella storia dell'arte col quadro *Studio per Composizione V*; da allora è stato un crescendo continuo, sia per Kandinskij che scrisse, sempre nel 1910, un trattato chiamato *Lo spirituale dell'arte*, al quale faceva da contrappunto *Punto, linea e superficie* del 1926, che per altri. In questi due testi è delineata la visione del maestro dell'Astrattismo, ossia l'identificazione totale, potente ed univoca di alcune figure geometriche (*cerchio, triangolo e quadrato*) legata indissolubilmente al *punto*, alla *linea* e alla *superficie* e ai colori primari (*rosso, giallo e blu*). O, per meglio spiegare, Kandinskij mostra agli altri pittori che gli elementi dell'arte possono essere ulteriormente oggettivizzati enfatizzando la linea, il colore e la luce. A questi principi teorico-pratici egli associa una visione fortemente spirituale del tutto: l'arte sublima lo spirito tramite le forme astratte, che sono universali e non più figurative e rappresentative ma, *proprio come fa la musica che muove il cuore di chi l'ascolta, nella pittura a muovere il cuore dello spettatore dovrebbero essere forma e colore*. Lui sostiene infatti:

“Il punto geometrico è un ente invisibile. Esso dev'essere definito anche un ente immateriale. Dal punto di vista materiale il punto equivale allo zero. In questo zero sono però nascoste varie proprietà "umane". Ai nostri occhi questo punto zero - il punto geometrico - è associato alla massima concisione, al massimo riserbo, che però parla. Così il punto geometrico diviene l'unione suprema di silenzio e parole.”

ma anche che:

“La linea geometrica è un ente invisibile. Essa è la traccia lasciata dal punto in movimento, quindi un suo prodotto. Essa è sorta dal movimento - e precisamente attraverso l'annientamento della quiete suprema in sé conchiusa nel punto. Qui ha luogo il salto dalla staticità al dinamismo. La linea costituisce dunque la massima opposizione all'elemento pittorico primigenio - il punto. In senso stretto la linea può essere designata come un elemento secondario.”

Ed ancora:

“Il cerchio, che utilizzo così tanto nell'ultimo periodo, a volte può essere definito nient'altro che romantico. Il romanticismo futuro è davvero profondo, bello, significativo, e rende felici, è un pezzo di ghiaccio in cui brucia una fiamma.”

(pensieri da Lo spirituale nell'arte, W. Kandinskij

)

Questo approccio riduzionista all'arte è diventato successivamente ancora più tangibile in figure come Pierre Mondrian, de Kooning, Rothko e Pollock. Il primo di questi, pittore olandese, forse, tra tutti, è stato il più radicale, nonché il vero iniziatore di immagini pure composte solo di colori e linee. Non tanto in senso astratto e libero come Kandinskij ma votato più alla geometria e alla simmetria. Entrato nell'Accademia di Belle Arti di

Amsterdam a vent'anni, nel 1892, si trasferisce a Parigi, Londra ed infine New York, dove incontra gli artisti della Scuola di New York. Al pari di altri colleghi precedenti, inizia come pittore figurativo per poi distaccarsene. Dopo aver visto la mostra di Picasso del 1911, va a Parigi inseguendo quello stile che lo porta a scoprire una visione più analitica e cubista della sua arte. Come Picasso e Braque, infatti, stava sperimentando i risultati di Cézanne, il vero distruttore degli schemi accademici, che lo influenza con l'idea che tutte le forme naturali possano essere ridotte a figure geometriche (vedi anche Kandinskij appunto); inizia così a dipingere figure geometriche con piani ad incastro per poi arrivare alla formazione di campiture piene di colore e linee geometriche, dove - sostiene - che si conservi meglio l'*energia mistica* che governa la natura e l'universo, come nella sua opera più famosa del 1921, *Tableau I*.

Così nasce il Neoplasticismo, fondato assieme a Theo Von Doesburg (il nome originale è De Stijl, dalla rivista *De Stijl*), base teorica e filosofica di questa nuova corrente artistica. Essa si può descrivere come un'altra summa del riduzionismo: la figurazione, come la conoscevamo, è morta e al suo posto ci sono solamente linee e colori, impregnati di simbolismo ascetico: dietro di esso, infatti, vi è un'enorme ricerca di equilibrio e perfezione formale, che viene raggiunta solamente con la pratica e il tempo. Nei primi dipinti le forme sono più sottili e i colori utilizzati sono quelli primari ma, man mano, Mondrian opterà sempre più per una minore colorazione, arrivando al famoso bianco e nero (vedi il famoso quadro *Quadrato nero su sfondo bianco* del 1915) poiché essi sono la totalità e l'assenza di tutti i colori. Recentemente, nel 1950, due neuroscienziati, David Hubel e Torsten Wiesel, hanno trovato una base biologica ai quadri di Mondrian: si è scoperto infatti che ogni cellula nervosa nella famosa corteccia visiva primaria del cervello risponde a linee semplici e a bordi con un orientamento specifico, ossia verticale, orizzontale e obliquo.

Queste linee sono i mattoni della forma e del contorno. Alla fine, le aree superiori del cervello uniscono questi bordi e gli angoli in forme geometriche, che a loro volta diventano rappresentazioni di immagini nel cervello.

“In un certo senso, la nostra ricerca e le conclusioni non [sono] dissimili da quelle di Mondrian, Malevič e altri. Mondrian pensava che la forma universale, la base di tutte le altre forme più complesse, fosse la linea retta; i fisiologi pensano che le cellule che reagiscono specificatamente a quella che almeno alcuni artisti considerano la forma universale costituiscano i mattoni di partenza che permettono al sistema nervoso di rappresentare forme più complesse. Io trovo che sia difficile credere che la relazione tra la fisiologia della corteccia visiva e le creazioni degli artisti risulti completamente fortuita.”

(Zeki, 1999)

In sostanza, per quanto fosse utopico, il pensiero di Mondrian non era così dissimile dalla realtà delle cose. Le linee orizzontali e verticali dopotutto rappresentavano, per il pittore, il positivo e il negativo, il maschile e il femminile, la dinamicità e la statica; chissà se togliendo e/o aggiungendo tale linea, tale obliquità o spessore, Mondrian avrebbe ancor di più incuriosito i suoi osservatori. Come ha dichiarato, infatti, Charles Gilbert, professore della Rockefeller University, “è probabile che la pittura di Mondrian recluti l'elaborazione visiva di livello intermedio, che avviene nella corteccia primaria”. Essa, come spiegato prima, lavora sulla forma delle cose costituendo poi superfici e confini delle stesse, oltre che indicare quali di esse appartengano allo sfondo e quali no, ossia la creazione di un campo visivo unificato. I quadri di Mondrian dunque non sono solo un mero “capriccio” o bisogno estetico e formale dell'artista ma possono rientrare in quella scia dell'arte che ben si affaccia alle neuroscienze, anche se in modo ante litteram.

Capitolo III. La Scuola di New York: la genesi dell'Evento e i suoi protagonisti (visione storico-artistica)

“Il più importante strumento che l'artista forgia attraverso la pratica assidua è la fiducia nella propria capacità di compiere miracoli, qualora si renda necessario. I quadri devono essere miracolosi: nel momento stesso in cui l'opera è compiuta, l'intimità tra la creatura e il creatore è spezzata. Il creatore diviene un estraneo. Il dipinto dovrà essere per lui, come per chiunque lo esperirà in seguito, una rivelazione, la risoluzione inattesa e senza precedenti di un'esigenza da sempre familiare. [...] La messa in scena di quest'opera nel mondo a noi familiare non è mai stata possibile, se non a condizione di tradurre ogni atto quotidiano all'interno di un rituale fondato sulla corrispondenza con una dimensione trascendentale. Persino l'uomo arcaico, con tutta la sua vocazione fantastica, sentì il bisogno di creare una serie di intermediari, mostri, creature ibride, dèi e semidèi. Ma l'artista arcaico viveva in una società più concreta della nostra, dove il bisogno di trascendenza era non solo condiviso da tutti, ma persino riconosciuto ufficialmente. Questo gli permetteva di usare la figura umana e altri elementi tratti dal mondo quotidiano come forme che, [...] partecipavano alla costituzione di quella cifra di eccedenza che caratterizzava questa bizzarra gerarchia. Nella nostra società, invece, il mascheramento deve essere totale; si rende quindi necessario distruggere totalmente l'aspetto familiare delle cose, per ridurre al silenzio quelle corrispondenze, meramente materiali, con cui la nostra società sta progressivamente rivestendo ogni aspetto del mondo che ci circonda.

Senza mostri e divinità, l'arte non può mettere in scena la sua rappresentazione teatrale: i suoi momenti più profondi esprimono proprio questo senso di impotenza. Quando questi esseri fantastici furono rifiutati come superstizioni insostenibili, l'arte sprofondò nella malinconia. Si appassionò all'oscurità e avvolse i suoi oggetti nel presagio nostalgico di un mondo in penombra. A mio avviso, il più grande risultato delle epoche in cui l'artista accettò le sfere del quotidiano e del familiare come soggetti della propria arte sono le rappresentazioni della figura umana - ritratta solitaria in un istante di assoluta immobilità. Tuttavia la figura solitaria non è in grado di alzare le braccia, in un gesto che sappia esprimere la sua angosciata vicinanza alla consapevolezza della morte, e, insieme, l'appetito insaziabile, che a essa si contrappone e accompagna, per un'esperienza vitale ubiqua. Non è neppure possibile sconfiggere la solitudine. Essa potrebbe accumularsi, per pura casualità, sulle spiagge e sulle strade e nei parchi, e andare a comporre, con le sue compagne, un tableau vivant dell'umana incomunicabilità. Personalmente non credo che il problema sia mai stato questione di essere astratti o figurativi. Si tratta piuttosto di mettere fine a questo silenzio e a questa solitudine, di tornare ad aprire le braccia e respirare.”

(dal testo “I romantici sentivano il bisogno...” di Mark Rothko, pubblicato in Possibilities I, inverno 1947-1948)

Con queste sublimi parole, Mark Rothko, maestro indiscusso della Scuola di New York dipinge il suo profondo sentire sull'arte e sulla sua primordiale finalità. È di questo che si tratta dopotutto: colmare l'infinito con ogni mezzo, anche con la distruzione delle bellezze come sostiene Barrett Newman *“L'impulso primario dell'arte moderna è costituito precisamente in questo desiderio di distruggere la bellezza. In ogni caso, nello scardinare le nozioni di bellezza rinascimentali in assenza di un sostituto adeguato per un contenuto sublime...”*. Non è una novità che la nuova arte, quella americana, sia del tutto, se non in una parte, una nuova via, una nuova vita, un nuovo approccio all'arte stessa: ne è testimonianza la Scuola di New York, nata più che da un gruppo di artisti, da un luogo, New York, appunto, nel 1949, e decretata tale da Robert Motherwell, pittore e critico d'arte molto influente, durante

una conferenza. La grande Mela è stata, infatti, teatro di diversi rivolgimenti artistici da quando in Europa, con l'ascesa del Nazismo, Peggy Guggenheim, gallerista e mecenate, fu costretta a fuggire dalla minaccia nazista con un idrovolante da Parigi; tanti come lei seguirono il suo esempio: artisti, letterati, studiosi, scienziati ecc., tra i quali anche il fotografo Alfred Stieglitz che diffuse le esperienze avanguardiste tramite la sua rivista *Camera Work* e successivamente con la sua famosa *Galleria 291* (numero della sua abitazione sulla Quinta Strada), dove espose i quadri di Rodin, Matisse, Picasso, Braque e altri.

Nel 1913, inoltre, ci fu la celebre *International Exhibition of Modern Art*, promossa dall'*Association of American Painters and Sculptors*, dove vennero ospitati oltre i lavori di oltre duemila artisti europei, che viaggiavano dall'impressionismo al cubismo e così via. Vi prese parte anche Marcel Duchamp, padre del Dadaismo, artista fuggitivo come altri, portando la sua opera più discussa: *Fontana* (1917), un vero e proprio orinatoio staccato da un muro, capovolto, firmato ed esposto come pezzo d'arte. Ma, a parte questi sporadici episodi, l'America rimaneva ancora una "città di provincia", ben lontana dalla secolarizzata storia artistica europea. In America vivevano altre tipologie di espressività artistica, delle quali molte volte al realismo; vi erano, infatti, due tipi di correnti: una come quella del pittore Thomas Hart Benton (futuro maestro di Pollock), che tentava di far rivivere l'antico spirito americano attraverso il culto della tecnica artistica, portata quasi al suo massimo limite, e un'altra, quella di Edward Hopper, quasi più stregata, legata ad una visione immaginifica dell'America: fredda, sferzante o profondamente solitaria con i suoi immensi vuoti e laute assenze. Le sue immagini urbane sono state croce e delizia dell'animo umano dato che rappresentano l'eterna solitudine che sovrasta e riempie la vita dell'uomo, molto similmente ai larghi spazi delle piazze metafisiche di De Chirico ma con una parvenza umana al loro interno. Hopper tuttavia occupa una posizione particolare nel panorama della "scena americana". Vi è una sorta di realismo magico in queste pitture di genere, come ne è l'esempio il grande quadro *American Gothic*, dove i due famosi fattori davanti alla loro stalla, stanno ritti, in piedi, davanti allo spettatore, con i loro occhi di ghiaccio. Essi rappresentano la sfida, i più alti e saldi valori morali americani non crollati dopo la Depressione ma che rimangono granitici nel tempo. Altra grande espressione del clima artistico d'oltreoceano sono stati, al contempo, i grandi muralisti messicani come Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco. Quest'ultimo soprattutto, lavorando anche negli Stati Uniti, fu di ispirazione agli artisti americani, in special modo Pollock. A partire dagli anni '30 ci fu inoltre l'enorme successo portato dal Surrealismo, ultima avanguardia e baluardo delle conoscenze artistiche europee che ebbe molta presa sugli stranieri. A riprova di ciò venne allestita, nel 1936, al Museum of Modern Art (il MoMA) di New York, la mostra colossale nota come *Fantastic Art Dada Surrealism* che, sebbene non ebbe il plauso e l'appoggio di André Breton, padre del Surrealismo, fu accolta con entusiasmo dagli altri suoi esponenti come Salvador Dalì che, in primis, si recò nella città per riceverne i meriti.

Forieri di questo clima molto diverso ma al contempo stimolante, nacque un gruppo di pittori denominati "i pittori d'Azione" come li ha definiti Harold Rosenberg, critico e storico dell'arte, nel 1952, nel famoso saggio *American Action Painters* ("Pittori d'azione americani") apparso sulla rivista *Art News*. In questo articolo, il critico decantava la nascita di una nuova forma d'arte tutta americana nella quale potersi finalmente identificare. Senza fare nomi, era ben comprensibile che al centro di questo scritto ci fosse soprattutto Jackson Pollock e la sua magnifica arte. Rosenberg sosteneva che: "*l'action painter non si avvicina alla tela sul cavalletto con delle idee da trasportare in immagini, né con dei disegni preconcepi, ma con in mano della materia per trasformare in qualche modo quell'altro pezzo di materia che gli sta di fronte*", il quadro quindi non era più visto come una finestra sulla quale affacciarsi per osservare il mondo esterno ma diventava un *Evento*, un momento, un attimo

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

del proprio mondo interno. La tela non era più il supporto di una pittura fissa, didascalica o accademica, ma di un avvenimento, che era lì, solamente allora, in quel preciso istante, un qualcosa di prezioso ed irripetibile. Per far ciò, alcuni pittori, iniziarono ad utilizzare i più disparati materiali e utensili, da quelli di nuova fabbricazione (vedi l'uso della plastica o del vetro plastificato) all'uso dei vecchi pennelli da pittura ma adoperati al contrario, dalla punta; non vi erano poi solo questi ultimi ma anche spatole, legni, coltelli stecche e così via. Pollock fu il primo ad adoperarli in modo sistematico e a diventar famoso per questo (ma vedremo dopo); ciò che importava adesso era il sentimento, l'emozione, il sentire profondo del momento che veniva riversato sulla tela. Il processo creativo riacquistava, dopo anni di quasi fermo, nuova linfa e portò tantissimi pittori a cimentarsi, di nuovo, con esso.

A cimentare la nuova arte e a promuovere i grandi pittori della Scuola di New York come Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem De Kooning, Mark Rothko, ci pensò Peggy Guggenheim il 20 ottobre del 1942 con l'inaugurazione, a New York, della sua galleria, l'*Art of This Century*. Era ormai passata già la voce che il testimone dell'arte europea sarebbe stato di dominio americano.

La gallerista, in contatto con molti degli artisti europei come Duchamp, Picasso o Chagall, inaugurò la più importante mostra del Surrealismo, voluta dall'amico Breton, *First Papers of Surrealism*, nella quale unificò vari concetti chiave del movimento come quelli della letteratura di Poe, il superuomo di Nietzsche e il Superman dei fumetti per farli coesistere assieme; a fare da sponsor a questa mostra vennero chiamati tutti i nomi più importanti del panorama: da Chagall a Giacometti poi De Chirico, Picasso, Arp, Klee, Matisse ecc. congiunti però anche ai nuovi artisti americani come Calder, David Hare, Frida Khalo, William Bazotes e Robert Motherwell. Tutto ciò, ovviamente, non fu una scelta casuale: questo contesto serviva da contenitore e ricettacolo per nuove e future sperimentazioni e collaborazioni tra i pittori dei vari paesi. Peggy Guggenheim diede grande spazio al Surrealismo di modo che tutti potessero arrivare a comprenderlo, infatti, sebbene definisse la mostra nel catalogo "*antologia dell'arte non realistica riguardante il periodo che va dal 1910 al 1942*", lasciò direttamente l'allestimento dell'insieme nelle mani di Hans Arp e a Breton stesso, con l'aiuto di Mondrian. Non si limitò poi, negli anni successivi, ad elogiare e mostrare al mondo solo i pittori già famosi ma nel gennaio 1943, allestì una mostra di artiste tra le quali spiccavano Leonor Fini, Frida Khalo, Louise Nevelson e altre. Quando terminò il suo matrimonio con l'artista Max Ernst e lasciò l'Europa, continuò a circondarsi di grandi personalità dell'arte come Philippe Barr, Duchamp, James Sweeney (futuro direttore del Solomon R. Guggenheim Museum) e Howard Putzel, il quale le suggerì di esporre i giovani pittori americani che allora stavano emergendo dall'altra parte dell'oceano, tra i quali, appunto, Pollock, Rothko e De Kooning, coi quali ebbe intensi rapporti personali e lavorativi.

La breve introduzione della figura di Peggy e delle prime influenze artistiche del territorio americano ci aiuta a comprendere meglio il passaggio-chiave tra un continente e l'altro, tra una visione dell'arte ed un'altra. Nulla che c'era prima in pittura sarebbe stato più lo stesso; del resto, le due guerre mondiali avevano azzerato le speranze, assieme alle vite di molti, oltre che le prospettive future. Si cercava qualcosa di reale, vero, univoco e profondo. Toccava dunque ricostruirsi un mondo reale e un mondo dell'arte da zero, e una nuova e preziosa identità, proprio come fece Jackson Pollock.

Jackson Pollock danza

"Per quanto duramente Jackson lavorasse, quanta grazia! Lo guardavo e lui era come un ballerino. La tela era sul pavimento coi barattoli di colore intorno ai bordi, e dentro alcune bacchette che lui afferrava e... swish e ancora swish. C'era un tale ritmo nel suo movimento [...le sue composizioni] erano davvero complesse, ma non eccedevano mai, erano sempre in

perfetto equilibrio [...]. Nei grandi pittori le cose migliori accadono quando l'artista si perde [...] qualcos'altro prende il sopravvento. Quando Jackson si perdeva, penso che l'inconscio prendesse il comando, e questo è meraviglioso."

(da una lettera di Betty Parsons, seconda gallerista di Pollock)

Quando si pensa a Jackson Pollock, la prima espressione che viene in mente è *esplosione*. Di colori, di vita, di materia, come se qualcuno avesse acceso una miccia e fatto brillare una bomba. Una artistica però, una costruttiva e non distruttrice. L'arte di Pollock è celeberrima e, ad oggi, è l'artista più costoso al mondo (si pensi al quadro venduto all'asta a centocinquanta milioni di dollari); chiunque sa riconoscere una sua tela, che è pulsione viva e vibrante di una materia che contiene, al suo interno, così tanta energia da restituirla allo spettatore facendone immediatamente un'opera d'arte da appendere non appena essa è conclusa. Il suo celebre "dripping" (o *sgocciolamento*) fa sì che le sue opere non siano nient'altro che intuito giustificato a posteriori; o meglio, tutto ciò che la sua *danza* produce è una forma di *automatismo psichico e fisico*, ma controllato. Esso è pura casualità che crea un tessuto visivo sempre nuovo ad ogni passo, configurandosi come sorta di elemento primordiale, antico, mistico ed estatico, come la danza che serve per produrlo. I suoi movimenti rapidi e semi consapevoli dipingono la materia e la natura per quella che è, ossia vita.

"Quando sono "nel" mio dipinto, non sono cosciente di ciò che sto facendo. È solo dopo una sorta di fase del "familiarizzare" che vedo ciò a cui mi dedicavo. Non ho alcuna paura di fare cambiamenti, di distruggere l'immagine, ecc., perché il dipinto ha una vita propria. Io provo a farla trapelare. È solo quando perdo il contatto con il dipinto che il risultato è un disastro. Altrimenti c'è pura armonia, un semplice dare e prendere, ed il dipinto viene fuori bene."

(Jackson Pollock)

Per arrivare a tutto questo però vi è, alle spalle, un lungo percorso tortuoso e doloroso: Paul Jackson Pollock nasce il 28 gennaio del 1912, da Leroy Pollock e Stella May McClure, a Cody, nel Wyoming. Figlio più piccolo di cinque fratelli, passa l'infanzia tra l'Arizona e la California, dove il padre, agricoltore e controllore statale per l'agricoltura, lo porta con sé nei suoi spostamenti. Durante le loro passeggiate, Jackson ha modo di conoscere e ammirare le prime pitture effimere fatte dai nativi americani sulla sabbia, visione che l'accompagnerà per tutta la sua vita. Frequenta l'High School di Reverside e dopo va alla Manual Arts High School di Los Angeles, dove viene cacciato per indisciplina. Seguiranno, nel tempo, vari viaggi, fatti con pochi spiccioli in tasca, tra il Kansas (dove rimane folgorato dalla vista e dalla vita dei neri nelle piantagioni), l'Indiana, l'Oklahoma, il Texas nei quali incontrerà e si rapporterà a più gente possibile e immaginabile, sempre diversa.

"A sud del Kansas ho lasciato perdere la strada per prendere un treno merci - ho attraversato l'Oklahoma e parte del Texas - ho incontrato un sacco di balordi interessanti, di tagliagole e di Americani medi che cercavano lavoro. I treni sono stracolmi; gente che va verso Ovest, gente che va verso l'Est, e tanti che vanno verso il Sud o il Nord, milioni di persone. Ho viaggiato in treno fino a San Bernardino, poi ho trovato una macchina fino a Los Angeles".

(da una lettera ai fratelli Charles e Frank, Estate 1931)

Si sposta poi, nel 1929, dopo vari tentennamenti, a New York dove col fratello Charles, frequenta l'Art School della città col docente e pittore Benton, esponente del Provincialismo artistico americano e grande amante del Rinascimento italiano. Egli cerca di imprimere la sua visione artistica all'allievo, avvicinandolo tramite varie sperimentazioni sulla materia, sulla prospettiva e sul vuoto e pieno nella materialità dell'arte, ma Jackson lo riterrà sempre più un intellettuale che un artista. L'unica cosa utile alla sua ispirazione è l'uso ritmico del colore

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

nelle sue varie pitture. È sempre in questo periodo che inizia ad approcciarsi alla scultura. Essa permette di formare creazioni del tutto nuove e di sperimentare più liberamente.

“Qui le cose vanno più o meno come al solito - vado a scuola tutte le mattine e ho imparato quello che vale la pena di imparare nel campo dell'arte. Ora è solo questione di tempo e di lavoro per assimilare queste conoscenze. Ancora una settantina d'anni e sarò un buon artista. Essere artista è la vita stessa: è vivere, voglio dire. E quando dico artista, non lo dico in senso stretto; penso all'uomo che costruisce le cose, le crea, che lavora la terra, le pianure dell'Ovest come le miniere di ferro della Pennsylvania. È sempre un problema di costruzione: con un pennello, con un badile, con una penna.

Benton ha appena ottenuto un'altra commissione di pittura murale, per il Whitney Museum. La pittura murale è di moda, quando verrà il mio turno sarà diffusa ovunque. Ad ogni modo penso che il mio mezzo sia la scultura. Non sarò soddisfatto finché non potrò lavorare una montagna di pietra, magari con un piccone, se mi andrà. Questo è il nuovo compito dell'artista: costruire col carpentiere, col muratore. L'arte della vita è la composizione, l'organizzazione, la distribuzione delle masse, delle attività.”

(da una lettera al padre, 1932 c.a.)

La scultura diventa quindi il suo nuovo chiodo fisso e, tra una lezione e l'altra, un aiuto al suo professore Benton e ai suoi allievi, scolpisce qualunque materiale con qualsiasi cosa: l'utilizzo dei più disparati strumenti, come stecche, vetro ecc. proviene da qui. Fa anche l'operaio nei cantieri per capire meglio come affrontare la materia da scolpire. Ad affascinarlo ulteriormente vi è poi la pittura murale; rimane incantato, infatti, dall'artista messicano David Alfaro Siqueiros, specializzato in murales, durante un suo seminario sperimentale tenuto a New York. L'aspetto che più lo irretisce maggiormente sono le grandi dimensioni di una superficie così vasta: essa è come la terra vergine dei campi agricoli, che spetta solo di essere riempita di colore e di vita. Dopotutto, l'animo di Pollock rispetta a pieno i canoni di coloro che sanno guardare con una visione più ampia, legata a terre sconfinite:

“Jackson era il prototipo dell'uomo dell'Ovest: burbero, timido, goffo in società, poco loquace, ma in generale con un carattere molto dolce. [...] Ma Pollock non aveva solo questo lato contadino. A volte cambiava radicalmente stile, soprattutto in occasione delle feste dell'Art Students League. Passavano per folli e chiasse e, ai miei occhi di provinciale, rappresentavano il vertice dell'audacia e dell'anticonformismo. [...] Mi ricordo soprattutto di Pollock, che ruggiva come un satiro nei corridoi, rincorrendo una ninfa impaurita che urtava tutti quelli che incontrava al suo passaggio. La persona dolce e riservata si era improvvisamente trasformata in un drago che sputava fuoco. Un bicchiere di whisky aveva operato la trasformazione. Il vuoto era diventato pieno. Questa duplicità del carattere fu per me un tratto rivelatore di Jackson Pollock.”

(dall'articolo di Axel Horn, “Jackson Pollock: il vuoto e il pieno, in The Carlton Miscellany, 1966)

Così, nei primi anni '40, il drago-pittore comincia a stendere il colore sulla tela che viene presa e stesa sul pavimento.

“Il mio dipinto non scaturisce dal cavalletto. Preferisco fissare la tela non allungata sul muro duro o sul pavimento. Ho bisogno della resistenza di una superficie dura. Sul pavimento sono più a mio agio. Mi sento più vicino, più parte del dipinto, perché in questo modo posso

camminarci attorno, lavorare dai quattro lati ed essere letteralmente "nel" dipinto. È simile ai metodi dei pittori di sabbia indiani del west."

(dichiarazione di Jackson Pollock, apparsa col titolo La mia pittura, in Possibilities, inverno 1947-48)

Presi i pennelli e le spatole, Jackson libera la tela e vi danza attorno: si muove liberamente, quasi come in trance, accanto ai bordi del tessuto. Tuttavia, non abbandona subito la figurazione: alcune figure psichiche possono essere intraviste nelle prime opere, dove sono come giganti antichi, forse di una qualche tribù che balla una danza primordiale. La sua figurazione ha un'origine ben precisa: l'arte newyorkese descritta prima, che lo farà arrivare, man mano, ad una gestualità sempre più sicura, immediata e rapida; questa è così potente da esistere e vivere anche nelle tele di minori dimensioni purché esse siano sufficientemente lunghe. *"Diventano opere colossali nella mente ma domestiche nella dimensione"* (Philippe Daverio).

Tutto questo però non sarebbe stato possibile senza l'incontro della vita, avvenuto nel 1945, con Peggy Guggenheim: è la famosa gallerista d'arte, infatti, che gli paga i debiti, gli compra la casa-capanna a Springs (con fienile-laboratorio annesso, dove il pittore vivrà con la moglie, l'artista Lee Krasner, che lo sosterrà moltissimo durante le sue crisi esistenziali e lavorative) lo prende sotto la sua ala e lo fa esporre nella sua Galleria d'arte fin da subito, sotto suggerimento di altri amici critici:

"Ho intenzione di dipingere quadri grandi trasportabili, una via di mezzo fra il cavalletto e la pittura murale. Un precedente in questo senso è il grande quadro per Peggy Guggenheim che prima era nella sua casa ed è stato esposto alla mostra Large Scale Paintings al Museum of Modern Art. Penso che il quadro da cavalletto sia un genere in via d'estinzione e che la sensibilità moderna tenda alla pittura murale. Penso però che l'epoca non sia ancora matura per un passaggio pieno da cavalletto al murale. I quadri che voglio dipingere sono una via di mezzo fra queste due forme, ma indicheranno la direzione dell'avvenire, pur senza realizzarla ancora completamente."

(dichiarazione di Jackson Pollock per la Fondazione Guggenheim)

Peggy gli stipula un contratto e lo rasserena quando egli non riesce a dipingere (passano anche parecchie settimane tra un lavoro e l'altro, dove Jackson vive quasi in stato catatonico, attaccato alla bottiglia); tuttavia, nonostante nessun americano sembrasse apprezzare questa nuova tecnica, così diversa e liberatoria, alcuni critici d'arte come Clement Greenberg, invece, lo incoraggiano ed esaltano. Il ruolo di queste figure sarà cruciale per tutti gli artisti newyorkesi che, oltre che essere molto amici (Motherwell, Rothko, Pollock, - anche quando usciva di senno e provocava risse nei locali - Barr ecc.), sapevano far gruppo. Greenberg diceva, di fatti:

"Pollock è l'unico pittore che conosco capace di trarre qualcosa di positivo da quella fangosità del colore che caratterizza tanta parte della pittura americana. [...] C'è molto fango nelle grandi tele di Pollock, che del resto sono le sue opere meno compiute ma anche più originali e ambiziose. Giovane e pieno di energia, questo artista si assume compiti a cui non può far fronte. Nell'immenso e audace "I guardiani del segreto" si dibatte tra due strati di fango estenuanti [...] e lo spazio si estende ma non splende, il fango non si trasforma. Quest'opera, come Maschio e femmina (i titoli di Pollock sono sempre pretenziosi) oscilla tra l'intensità del quadro e la dolcezza della pittura murale. Le opere di dimensioni minori sono le più risolte: la piccola "Conflitto, e Animale ferito, sono le opere astratte più potenti che ho

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

visto realizzare da un artista americano. Qui la forza di Pollock ha lo spazio giusto per dispiegarsi, mentre nei formati grandi si perde in tutte le dimensioni.”

Così Pollock diventa la linea figurativa degli americani. Il critico la teorizzerà quando parlerà della “flatness”: “Un quadro è solo ciò che è riprodotto sulla superficie piana. Non c’è niente dietro e non ci sono altri pensieri. Ciò che dobbiamo capire è solo ciò che vediamo.”; in sostanza, il famoso motto *Art for Art Sake’s* o *l’Art pour l’Art*, e quindi, di conseguenza, la tela diventa il *tutto* poiché, come prosegue Greenberg: “*Beyond the canvas, nothing*”. L’arte americana non deve essere politica, specie in questo periodo dove, post Depressione e Seconda guerra mondiale, il Presidente Roosevelt, cerca di far ripartire la Nazione anche attraverso l’arte, che può *rieducare* il popolo e farlo rinascere. A pensarci è proprio Pollock che, dopo la sua morte, in un incidente d’auto ad un miglio di casa, diventa un mito, proprio come James Dean e sarà omaggiato e venerato in tutto il mondo, come l’iniziatore dell’Espressionismo Astratto americano.

L’Oscurità di Rothko e il Color Field

“[...] Comincio ad odiare la vita da pittore. Si inizia con l’aver riguardo per il proprio sé, tenendo ancora un piede nel mondo normale. In seguito diventi prigioniero di una frenesia che ti conduce sull’orlo della follia, spingendoti così lontano da non riuscire a tornare più indietro. Il ritorno consiste in una successione di settimane intronate in cui sei solo mezzo vivo. [...] Comincio a credere che bisognerebbe spezzare questo Ciclo da qualche parte. Per il resto, consumi energie per resistere al risucchio della mentalità dei negozianti per colpa dei quali, apparentemente, attraversiamo questo inferno.”

(da una lettera a Clay Spohn, 11 maggio 1948)

Personalità profondissima, costantemente tormentata, di vasta cultura e totalmente differente dal collega Pollock, è Markus Rothkowitz, noto anche Mark Rothko, nato il 25 settembre del 1903 a Dvinks, in Lettonia, e trasferitosi a Portland, in Oregon, alla tenera età di dieci anni. Quarto figlio di una famiglia ebrea, frequenta l’Università di Yale a New Haven, nel Connecticut, tra il 1921 e 1923. L’anno dopo, profondamente confuso sul suo futuro, abbandona gli studi e si trasferisce a New York con l’amico e pittore Max Weber all’Art Students League. Da qui in poi seguiranno varie fasi del suo percorso artistico, che iniziano, pressappoco, nel 1925: la prima va dal quell’anno al 1940, in questo periodo molto lungo, Rothko espone la sua prima mostra (nel 1928 presso una collettiva alle Opportunity Galleries di New York), ed esprime una pittura legata maggiormente al realismo e all’oggettività. Nel 1935 è uno dei fondatori del gruppo *The Ten*, rivolto soprattutto a ricerche nell’ambito dell’astrazione e dell’espressionismo. Successivamente, tra il 1936 e il 1937 dipinge su cavalletto per il Federal Art Project, conosce Barnett Newman e forma una stretta collaborazione con Adolph Gottlieb, pittore e suo grande amico. Nei suoi quadri c’è ancora la figurazione, seppur con le prime distorsioni spaziali e di forma. L’influenza è quella classica europea, che prosegue anche, sebbene in maniera minore, nella seconda fase che comprende gli anni dal 1940 al 1946. In questo breve lasso di tempo, Rothko inizia la trasformazione: le figure si fanno più allungate, rarefatte (vedi il quadro *Sacrificio* del 1946, dove sperimenta un’astrazione maggiore ed emerge una visione intimista legata ancora, sia alla realtà europea, sia alle letture di Platone, Eschilo e della tragedia greca). Emergono figure biomorfiche, particolari, che ricordano, per l’appunto, gli elementi del *mito*. Sono figurazioni mitiche, ancestrali, ossia tutto quell’antico che non ha mai abbandonato l’uomo e il suo sviluppo. Rothko, sostiene, infatti, che concetti come la guerra, il sangue, la violenza sono insiti nell’animo umano e ritornano ciclicamente, anche nei periodi più sereni dell’uomo.

“[...] I nostri titoli richiamano i miti più noti dell'antichità. Ce ne siamo serviti di nuovo perché costituiscono dei simboli eterni ai quali è necessario far ricorso per esprimere concetti psicologici fondamentali. Sono i simboli delle paure e degli stimoli primordiali dell'uomo - non importa in quale luogo o in quale momento -, che variano solo nei dettagli ma mai nella sostanza, che siano greci, aztechi, islandesi o egiziani. La psicologia moderna crede che questi persistano ancora nei nostri sogni, nelle nostre espressioni gergali e nella nostra arte, a dispetto di tutti i mutamenti nelle condizioni esterne di vita.

La rappresentazione di questi miti deve ad ogni modo rispettare le nostre condizioni, che sono allo stesso tempo più primitive, perché ricerchiamo le radici primigenie e ataviche del concetto piuttosto che l'aggraziata versione classica; più moderne degli stessi miti, perché dobbiamo ripristinarne il senso attraverso la nostra propria esperienza. Quanti credono che il mondo d'oggi sia più mite e aggraziato rispetto alle passioni primigenie e predatrici che questi miti sprigionano, o non hanno consapevolezza della realtà o non hanno intenzione di trovarla nella nostra arte. Il Mito ci domina dunque, non attraverso il suo gusto romantico, non attraverso il ricordo di una bellezza di un'epoca tramontata, non attraverso le possibilità offerte all'immaginazione, ma in quanto esprime, a nostro avviso, qualcosa di concreto esistente in noi stessi, come accadeva a coloro che si sono per primi imbattuti nei simboli e gli hanno dato vita.”

(da Il ritratto e l'artista moderno di Mark Rothko e Adolph Gottlieb)

E solo l'arte può esternare questi grandi ed insoliti misteri dell'esistenza umana. I quadri diventano finestre per leggere un passato lontano e misterioso che però, alla fine, si ritrova ancora ai giorni nostri nei comportamenti umani, nei gesti, negli sguardi che facciamo e viviamo. Le passioni più primordiali, di fatti, non spariscono mai e accompagnano l'uomo e la sua *bestialità* nel suo cammino. I colori rarefatti che sembrano distanti sono, al contrario, molto più vicini ed intimi che mai. Rothko elabora un tipo di pittura che tende ad annullare, man mano, tutto il sentire esterno e la figurazione oggettiva per rivolgersi all'interiorità dell'animo umano e per formare, pian piano, una pittura primitiva ma spontanea. I formati della seconda fase rimangono ancora piccoli, inquadri ed incorniciati, comunque; è solo nella terza fase che il pittore lettone si allarga, espande la sua visuale e la sua visione. Questo periodo di transizione, seppur molto breve, che va dal 1946 al 1949, ci lascia alcuni dei suoi quadri più famosi, i *Multiforms*, ovvero le prime tele di grandi dimensioni dipinte con vari colori che, spesso, sembrano digradarsi come nubi cromatiche cangianti, come avessero e fossero, appunto, multiforme: i colori si incontrano, si mischiano, si abbracciano e lo spettatore non sa dove inizia una tinta e dove finisca l'altra. È un costante movimento che invita a spostare lo sguardo da destra a sinistra, da sopra a sotto, osservando l'intera totalità. Non c'è una forma definita, solo eterno divenire. Sempre presenti i Miti arcaici che, dalle piccole dimensioni, diventano giganteschi e avvolgono tutto lo spazio reale ed esistenziale. Di fronte ad un dipinto di tale portata si rimane rapiti e abbagliati, intimamente corrotti, ma in positivo.

Per offrire il massimo dell'impersonalità, distruggendo anche quell'ultimo briciolo di legame col mondo dell'arte del passato, Rothko indica i quadri solo col numero e il tipo di colore utilizzato; per esempio, *N.13/N.13 (Magenta, Green, Black on Orange)* e così via. Questa fase, tuttavia, è solo un preludio al grande ed intenso “periodo classico” che tutti conosciamo, quello del *Color Field*: le vaste campiture uniche di colore. Qui, il pigmento non si miscela più, è unico, profondo ed immenso; abbraccia lo spettatore e l'anima. Rothko definisce ogni minimo dettaglio delle tele, del loro posizionamento nei musei e del loro trasporto. Ne sono una testimonianza le numerose lettere alla sua seconda gallerista (dopo Betty Parsons, curatrice anche di Pollock) e amica Katharine Kuh:

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

*“[...] Ci tengo a spedirle le informazioni seguenti sul dipinto nonché alcuni consigli a proposito del telaio che potrebbero esserle d’aiuto. Il quadro è più corto di circa 2,5 cm al centro rispetto alle estremità. Consiglio quindi che il telaio si costruisca con un legno non più pesante di quello da 7,5 cm e che le traverse siano collocate sui lati e non al centro, come indico nel disegno. In questo modo il legno sarà in grado di resistere meglio al centro del quadro, senza esercitarvi una pressione troppo forte. Fra pochi giorni sarò in grado di informarla sul reimbarco dei dipinti. La ringrazio ancora di tutto e, visto che l’esposizione giunge al termine, mi auguro che i dipinti si conservino bene con le.
Cordialmente, Mark Rothko”*

(lettera di Mark Rothko a Katharine Kuh, 11 dicembre 1954, NY)

Le tele diventano enormi, universali e totalizzanti. Vengono trasportate in grandi tubi di acciaio dopo esser state delicatamente staccate ed arrotolate. Difficilissimo, inoltre, è trovare il giusto spazio per esse che talvolta occupano metri e metri di superficie. I campi di colore sono le vaste distese dell’anima, dove lo sguardo si perde e l’anima riflette. Similmente allo spazio posto dopo la siepe leopardiana, è l’orizzonte che cattura e trasporta in mondi lontani, ma pur sempre vicini a noi. L’automatica introversione che porta la visione della tela non è solo di un unico essere ma è lo sguardo dei più, dei molti, dell’essere umano come specie, che mai ha dimenticato cosa fosse e cos’è al suo interno. Tutto ciò scavalca e, al contempo, avalla quelle che sono le posizioni neuro scientifiche, spiegate sopra: il colore, quello delle forti emozioni, si lega agli stati d’animo, ai ricordi dell’amigdala e ci fa provare sensazioni sempre nuove, potenti, intime, a volte anche stranianti, ma tutto, ovviamente, si distingue da persona a persona. Ciò che il colore esprime, qualunque sia l’emozionalità suscitata, è la descrizione del nostro essere, che può essere forte e potente come tragico e dolce.

Anche in Rothko, come in Pollock, si raggiunge l’estasi, il nirvana dei sensi che non è però chiassoso e rapido come quello del secondo artista, ma silenzioso e quieto, oltre che contemplativo. Ne sono una perfetta testimonianza le quattordici tele “nere” della *Rothko Chapel* (chiamata così per tracciare un parallelo con la cappella della Chiesa di Nostra Signora piena di Grazia a Plateau d’Assy in Francia, che conserva le opere di Chagall, Matisse, Braque e altri) a Houston, voluta da una coppia di ricchi petrolieri, John e Dominique De Menil, nel 1964. Questa cappella, progettata dallo stesso artista con l’aiuto di Philip Johnson, di forma ottagonale, con pareti a stucco grigie, contiene quelle che, senza dubbio, sono le opere summa dell’intero universo rothkiano. La struttura è molto semplice e dal tetto, forato al centro, come l’oculo del Pantheon (leggasi il legame mai sopito con gli antichi), cade la luce che illumina le varie tele. Non è, tuttavia, una luce unica: essa cambia col passare delle ore del giorno e, se di mattino le tele possono sembrare di un bruno-rosato, man mano che i minuti passano, esse si trasformano, cambiando un po’ del proprio essere a seconda di come le si guardi. La cappella diviene luogo sacro, di meditazione, silenzio e contemplazione. L’armonia che vi regna è assoluta; nessuna opera precedente dell’artista riesce ad evocare una risposta emotivamente e spiritualmente così ricca. Sono le tele che comunicano allo spettatore e lo avvolgono. Rothko studia fin nel minimo dettaglio la sua installazione:

“Colore delle pareti

Le pareti dovrebbero essere decisamente biancastre con della terra d’ombra, riscaldate da un po’ di rosso. Se le pareti sono troppo bianche, contrastano di continuo con i dipinti che virano sul verdastro a causa della predominanza del rosso.

Illuminazione

La luce – naturale o artificiale – non dovrebbe essere troppo forte: i dipinti hanno una loro luminosità e se c'è troppa luce, i colori del dipinto si fanno slavati e la loro apparenza di altera. L'ideale sarebbe esporli in una stanza naturalmente illuminata, così come sono stati dipinti. Non vanno sovraesposti alla luce né illuminati con dei riflettori alla ricerca di un effetto drammatico, quanto comporterebbe un travisamento del loro significato. [...]

Distanza dal pavimento

I dipinti di più grande formato dovrebbero essere tutti appesi il più vicino possibile al pavimento, l'ideale sarebbe a non più di 15 cm da terra. Nel caso dei quadri più piccoli, dovrebbero essere piuttosto elevati ma non “slanciati verso l'alto” (non appenderli mai verso il soffitto). È questo, ripeto, il modo in cui sono stati dipinti. Se queste indicazioni non vengono rispettate, le proporzioni dei rettangoli si deformano e il dipinto si trasforma. [...]”
(dalla lettera di Mark Rothko alla Whitechapel Gallery)

Questa opera massima ed ambientale è il lascito che l'artista fa al mondo prima di porre fine alla sua vita, suicidandosi, nel suo studio di New York il 25 febbraio del 1970. Logorato fisicamente dai vizi del fumo e del cibo, oltre che dalla profonda depressione che albergava in lui, Rothko diviene famoso tardivamente, verso gli anni Sessanta, ma il suo lavoro lascia un'impronta unica ed irripetibile nella storia dell'arte contemporanea. Tutto ciò che verrà creato da allora in poi dovrà far i conti con la sua arte. Ciò che affascina di più della sua figura oscura è la profondissima cultura e sensibilità umana ed artistica che traspaiono dalle sue lettere, oltre che dalle numerose velature delle sue opere. Come le sue tele, appunto, il pittore lettone, era formato da una stratificazione culturale notevole. Lui stesso, in primis, odiava essere paragonato ai pittori d'azione, sebbene poi venne inserito fra questi:

“Respingo la parte dell'articolo che classifica il mio lavoro come “action painting”. [...] L'autrice dovrebbe sapere che classificare è imbalsamare. La vera identità non è compatibile con le scuole e le categorie, a meno di una mutilazione.

Fare allusione al mio lavoro in termini di “pittura d'azione” rasenta il fantastico, indipendentemente dagli slittamenti e dagli aggiustamenti apportati al significato della parola “azione”. L'action painting è antitetica all'aspetto stesso e allo spirito della mia opera. Sarà la mia opera stessa a giudicare,”

(dalla lettera-risposta al direttore al saggio *Due Americani in azione*, Art News, 1958)

Ciò che rimane dunque dell'artista e dell'*antico* per eccellenza, che ebbe un ruolo notevole nella New York degli anni Quaranta, rimane a noi, come un prezioso monito e tempio di riflessione.

Willem De Kooning e lo scavare dentro la carne della pittura

“Su un piano spirituale, mi trovo laddove il mio spirito mi permette di essere, non necessariamente nel futuro. Non provo peraltro nostalgia alcuna. Di fronte a una di quelle piccole figure della Mesopotamia, il mio stato d'animo non è di languore nostalgico, ma piuttosto di ansia. Credo che l'arte non sia mai stata per me un rifugio in cui cercare pace, o purezza. Ho sempre l'impressione di trovarmi immerso nel melodramma della volgarità. [...]

Ci sono artisti, tra i quali includo anche me stesso, a cui non interessa su quale sedia stiano seduti, né se tale sedia sia comoda o meno. Sono troppo irrequieti per cercare il posto giusto in cui sedersi. Non vogliono “sedersi in uno stile”. Sono giunti alla convinzione che la pittura – di qualsiasi genere e stile – sia un modo di vivere il presente, uno stile di vita, per così dire. È qui che risiede la forma: la sua libertà coincide esattamente con la sua inutilità. Gli artisti come noi non hanno il desiderio di uniformarsi, a solo di essere ispirati.”

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

(dagli appunti sull'arte di Willem De Kooning)

Con queste parole iniziali si può iniziare a delineare quella che è stata l'eclettica personalità di Willem De Kooning, artista straordinario degli anni Quaranta fino agli Ottanta, che è stato anche uno dei più celebri e distaccati dalla concezione artistica americana. Lui, di fatti, non amava la definizione per cui l'arte, specie quella americana, dovesse per forza nascere dal nulla. Non esiste uno zero assoluto; c'è sempre un bagaglio culturale che si trasporta con sé e, di fatto, lui è stato quello che maggiormente è rimasto legato alle esperienze artistiche europee (vedi surrealisti e astrattisti), soprattutto poiché sviluppò tardi la sua estetica rispetto agli altri suoi colleghi.

Willem De Kooning nasce a Rotterdam il ventotto aprile del 1904 da Leendert e Cornelia Nobel. Pochi anni dopo la sua nascita, i suoi genitori divorziano e il bimbo viene affidato al padre per poi ricongiungersi alla madre e alla sorella maggiore qualche anno dopo. A dodici anni lascia la scuola e va a lavorare presso uno studio di arte e decorazione molto quotato in città e, dato che rivela subito il suo precoce talento, viene mandato ai corsi serali dell'Accademie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen. Qui apprende varie materie, dalle discipline classiche, alle arti alla filosofia ecc. Dal 1920 al 1923 è art director e designer e inizia a studiare ed apprezzare le Avanguardie e artisti come il gruppo De Stijl, la Scuola di Parigi, Jan Toorop, Mondrian (dei quali, più tardi troverà dei "difetti" in tutti, rei di aver passato troppo tempo ad elucubrare sul futuro dell'essere umano in pittura senza essersi concentrati sul presente), ma vero anno di svolta è il 1926, nel quale compie il faticoso viaggio fino alla Grande Mela, in America. Qui continua a rabbattersi tra vari lavori non molto onerosi e, man mano, si avvicina al clima artistico della metropoli. Conosce Gorky (suo grande amico e personalità molto influente sul suo vissuto: armeno di natali, del tutto eclettico e particolare come l'olandese), Davis e Denby.

La vera consapevolezza del voler essere realmente un artista arriva però solamente dopo il 1934 quando partecipa con differenti pittori (Rothko, Gorky, Pollock ecc.) al Federal Art Project, voluto da Roosevelt: questa occasione inoltre gli permette di esporre alla mostra finale di questo progetto, intitolata *New Horizons in American Art*, dove propone una struttura dipinta con forme cangianti e biforme dentro una sottospecie di collage di stampo cubista. In essa, l'artista, deve ancora molto alla tradizione europea. Nel 1938 inizia la prima Serie delle celebri *Women*, dipinti con soggetti quasi esclusivamente femminili.

"Il mio desiderio di dipingere le "Women" era in qualche modo legato alla rappresentazione della donna attraverso le varie epoche, a tutti quegli idoli. Mi sono così ritrovato in una strada senza uscita, senza la possibilità di andare oltre. Il che, peraltro, ha avuto un effetto positivo: ha eliminato i problemi di composizione, di equilibrio, di rapporti, di luminosità – e tutte quelle chiacchiere sulla linea, il colore e la forma – perché l'unica cosa che mi interessava era quell'oggetto che volevo afferrare... L'ho collocato al centro della tela perché non vedevo la ragione di situarlo sia pur leggermente di lato, a sinistra o destra. Ho inoltre pensato che tanto valeva accettare l'idea che avesse due occhi, un naso, una bocca e un collo. Ma quando si è trattato di passare all'anatomia del corpo, mi sono trovato completamente disorientato. Non riuscivo assolutamente ad afferrarla, mi sfuggiva incessantemente. Non sono mai riuscita a portarla a compimento. Ora non mi sembra che fosse una grande idea. D'altronde gli artisti non hanno mai avuto idee particolarmente brillanti. [...]"

(dagli appunti sull'arte di Willem De Kooning)

Analizziamo, per esempio, *Donna I*, conosciuta anche come *Donna seduta* del 1940, dove viene rappresentata Elaine Fried, che avrebbe sposato tre anni dopo; in esso, l'artista non rinuncia alla figurazione ma troviamo comunque accenni di astrazione come l'occhio, il lato destro del volto e il braccio poco più sotto. I colori sono quasi acidi e il vestito giallo sulla sedia-sfondo verde ricorda gli esperimenti cromatici di Cezanne mentre la posa delle gambe incrociate, Matisse. L'astrazione è ancora primitiva ma già si evince la grande fascinazione per il femminile che il pittore, come detto sopra, sembra avere. L'unica forma perfettamente costante e simmetrica sono i seni, molto simili a quelli dei feticci antichi di epoca preistorica, essi sono sferici e netti, troppo in contrasto per non essere notati e non ricordare altri idoli. Le sue donne, di fatto, indicano sensualità, vitalità ed eterna energia che scorre sotto le vesti e dentro le loro forme: sono la fertilità, l'amore, la lussuria; tutti aspetti che affascinarono il pittore, che ne aveva amate tante.

Trascorrono gli anni e De Kooning prosegue col distacco dalla figurazione e dalla rappresentazione; lo scavare nella carne delle sue figure, del colore e delle forme della pittura, fino al raggiungimento di uno stato estatico astratto, lo conduce ad una consapevolezza maggiore della sua artisticità, che inizialmente non pensava di avere, limitandosi quindi a "copiare" più dagli altri. Partecipa successivamente con alcuni artisti europei alla Mostra collettiva del 1942 e a quella denominata *Twentieth Century Paintings* l'anno successivo; conosce Pollock e Duchamp, da poco migrati in città. Da loro carpisce nozioni utili, specie dal secondo. Le sue opere diventano, man mano, sempre più conosciute e riconosciute; il critico Greenberg, in persona, lo elogia e lo sostiene nella sua ricerca artistica, andando a trovarlo nel suo studio, sebbene non sempre si ritrovasse d'accordo con lui o comprendesse a pieno, almeno inizialmente, le sue tele. Nel 1946 inizia la fase decisamente più astratta e viva, con quadri totalmente bianchi e neri, dove l'intimità delle forme rimaste (molto rade ormai) e l'universalità del tutto si fa tutt'una, i colori vengono smorzati per mostrare tutta la loro forza. La cromia si fa punto nevralgico dell'azione e del movimento e la figurazione scompare per lasciar posto ad effetti nuovi.

Le figure e forme quasi confuse si mischiano e si fondono, come a formare i collage cubisti, tra le rimembranze futuriste e cubiste assieme. Ne è un magnifico esempio *Scavo*, la sua opera massima prodotta nel 1950: la tela di sufficienti dimensioni rappresenta il famoso feticcio femminile moltiplicato in una moltitudine di donne (e di corpi) che sembrano formare un labirinto astratto, nel quale esse si intrecciano e si scavalcano l'un l'altra. I colori tendono al biancastro, al grigio ghiaccio e al giallo tenue e tutto sembra portare verso un riduzionismo estremo. Ciò che ci pare confusione però è ben equilibrato, ben calibrato, poiché De Kooning continua a scavare la *materia viva*, che pulsa e vibra, per poi portarla alla luce così com'è, immacolata e *ordinata*. Non è una tela di facile comprensione, come la maggior parte dei lavori moderni e, tutto ciò che ci sembra strano o poco comprensibile, viene lasciato allo sguardo dello spettatore: è lui il protagonista inconsapevole. È lui che deve interpretare, entrare nel quadro, nel vivo di quel marasma di corpi avvinghiati l'uno all'altro e darne una sua visione che non sarà mai, ovviamente, quella dell'artista. De Kooning *gioca* con chi guarda, si diverte, ma lascia il libero arbitrio della spiegazione a chi non sa. L'immaginazione concorre quindi a formare ciò che il quadro sarà e, a differenza di un Pollock rapido e gestuale ed un Rothko immenso e profondo, i quadri di De Kooning raccontano della veridicità dello sguardo umano, quello dello spettatore medio americano che passa la sua vita nella caotica New York, rapito e soggiogato, forse, da troppo tempo. Di tutti gli artisti, di fatti, l'olandese sembra uno dei pochi ad amare particolarmente le *icone* degli anni Cinquanta, che esse siano cantanti famosi, attori o pin up dalle curve dirompenti, proprio come le sue fascinoso Donne. In seguito, diverrà ancor più astratto ma quasi *liquido*; dagli anni Sessanta le sue tele riprenderanno oniricamente i paesaggi olandesi, con colori caldi, chiari e bianco che sconfinano

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

da ogni parte. La tavolozza giocherà con le sensazioni di coloro che guardano e ammirano il percorso rilassante che il pittore crea per loro. Chiuderà la sua carriera coi magici e colorati arabeschi, motivi che si ripetono in un'ondate che tornano e ritornano, molto simili ai motivi delle carte da parati degli anni Sessanta e Settanta e alle onde del mare.

Abbiamo visto molto velocemente quali sono state le vite e i trascorsi di alcuni dei pittori principali della Scuola di New York; come detto, ognuno di loro ha avuto un proprio percorso, a volte, anche molto differente dagli altri: l'astrazione e il riduzionismo sono i punti di congiunzione tra di essi. Altri due punti fondamentali, come detto nel precedente capitolo, sono la *liberazione della forma* e del *colore*. A liberare la prima ci hanno pensato Cézanne e i cubisti, a liberare la seconda, Matisse e gli astrattisti. Il colore smette di essere associato alla forma e diventa indipendente, assumendo anche tinte che stonano con tutto il resto. Ora si possono usare pigmenti che non c'entrano nulla gli uni con gli altri poiché essi non devono più rispondere a un soggetto, ad una rappresentazione precisa o ad una realtà reale, ma indicano solamente l'interiorità, il vissuto spirituale e soggettivo dell'artista. Il colore diventa rappresentante primo dell'animo umano e si addensa, liquefa, ammassa fino a scavare dentro il suo creatore e lo spettatore. La separazione del colore, inoltre, è coerente con i risultati degli studi anatomici e fisiologici sul sistema visivo dei primati: nella corteccia cerebrale, infatti, colore, forma, movimento e profondità vengono analizzati in modo separato.

Il nostro cervello elabora i colori diversi come dotati di caratteristiche emotive distinte, ma la nostra risposta ai colori varia a seconda del contesto o dal nostro umore. Così il colore è aperto ha vari processi top-down, descritti prima. Per spiegare meglio, il colore che vediamo può assumere significati differenti, a volte anche assieme e discordanti. Quindi per ogni persona e, a seconda di ogni sensibilità, il colore avrà un'espressione differente. In genere, piacciono i colori vivaci e forti rispetto a quelli spenti e acidi poiché attirano maggiormente l'occhio; essi vengono *sentiti* come vivi, energici e potenti. Si sa che il colore ha sempre esercitato una fascinazione particolare sull'essere umano, sin dalla preistoria: esso ci avvisa, ci incupisce, rallegra, ci stimola, ci eccita ecc. Per questo molti artisti, ad esempio come Rothko o De Kooning, hanno adoperato il colore con tutte le sue variazioni, quasi magiche. Con i recenti studi svolti sui *face patch*, nominati prima, si è scoperto che ci sono delle regioni simili, organizzate per gerarchie interattive, adibite all'analisi del colore e della forma, e che con le loro funzioni ci permettono di diventare maggiormente selettivi nell'informazione che diamo dei colori. Essi, inoltre, non vengono elaborati nella corteccia visiva primaria ma in quella temporale inferiore. Le regioni utilizzate per i colori non si sovrappongono ai *face patch*, anche se usano le stesse reti neuronali ma lavorano in modo indipendente.

Le basi biologiche del profondo effetto del colore di un'opera che riesce a smuoverci così tanto, risiedono quindi nelle connessioni del sistema visivo con gli altri sistemi cerebrali: la corteccia temporale, infatti, è collegata direttamente all'ippocampo, che si occupa, come spiegato prima, della memoria, e con l'amigdala, che orchestra le emozioni. Essa invia l'informazione a diverse regioni e, solo recentemente, si è scoperto che alcune cellule dell'amigdala rispondono a precisi stimoli, come la paura o il piacere. È molto probabile infatti che ad essi vengano associati anche i colori o combinazioni di colori e, se così fosse, vorrebbe dire che ad altre immagini percepite o pensieri evocati da determinati colori, si avrebbe una *risposta condizionata positiva*. Questo fa sì che il colore abbia un enorme potere sulla mente umana, poiché viene legato, di fatto, fin dalla nascita, ad oggetti, sensazioni, ricordi e sentimenti, e, soprattutto grazie a questi ultimi, l'arte astratta fa concentrare lo sguardo su di sé. Il colore e la tela diventano i perfetti *transfert psicoanalitici*: è in essi che riversiamo le nostre esperienze, proprio come un paziente con un terapeuta. Ecco perché quindi l'arte (e l'arte astratta, in special modo), si rivela guaritrice, terapeuta dell'animo umano. Come appare chiaro per un Mondrian o un Pollock o un Rothko o altri, *l'informazione*

top-down contribuisce notevolmente al senso di edificante spiritualità che l'arte astratta può indurre in ciascuno di noi. Così, la ragione per cui un quadro astratto fa più presa su di noi rispetto ad uno rinascimentale, molto più schematico e riconoscibile dalle specifiche aree del cervello che se ne occupano, è che in esso cerchiamo disperatamente degli appigli di riconoscimento, poiché come specie, senza essi (che siano i volti o i colori o una forma), per la nostra sopravvivenza, siamo persi. Come sostiene il filosofo Hume: "Il potere creativo della mente non è altro che la facoltà di comporre, trasportare, aumentare o diminuire i materiali che ci arrivano dai sensi e dall'esperienza."

Capitolo IV. Questione di "visioni differenti". Rosenberg e Greenberg a confronto

Clement Greenberg

Ann L. Stubbs: Quali sono secondo lei le caratteristiche essenziali della critica?

Clement Greenberg: Mi piace sentire dei giudizi di valore. La prima qualità di un critico è un buon occhio o un buon orecchio.

ALS: Che valore attribuisce alla descrizione empirica?

CG: Dipende da chi la fa. Salto a piè pari le descrizioni della pubblicistica d'arte, a meno che contengano giudizi di valore. Se uno non riesce a provare in sé un certo dato di fatto, si riduce a parlare di fenomeni.

ALS: Ritieni dunque che la funzione più importante di un critico sia, bene o male non importa, quella di giudicare?

CG: La funzione più importante di un critico è esprimere dei giudizi di valore.

ALS: Può dirci qualcosa sui suoi criteri di giudizio?

CG: I criteri non possono essere espressi in parole.

ALS: Ritieni che i critici debbano interessarsi all'assegnazione storica?

CG: Non necessariamente. Il buon gusto è il fattore più importante della critica. Reinhardt è divertente, preferisco la sua prosa ai suoi quadri.

ALS: Non ritieni che Walter Benjamin sia molto importante?

CG: Non è un critico d'arte, quel guazzabuglio che ha scritto sull'arte nell'età della riproduzione meccanica è fuori tema. Malraux era un esibizionista e irresponsabile. Baudelaire era sopravvalutato come critico d'arte e il suo gusto non divenne sufficientemente universale. Ci si deve impegnare ad acquisire un gusto più universale possibile; impersonale. Deve piacere tutto ciò che è valido, non importa da dove provenga. Anche Diderot è fuori tema. Devo confessare di non aver letto i suoi scritti sul Salon. La critica contemporanea versa in cattivo stato. Apollinaire iniziò un brutto precedente, mise la propria prosa in ridicolo, la mise al galoppo. Aveva inclinazione e un buon fiuto ma trovo la sua critica d'arte senza interesse. Il precedente diede adito alla nozione, passata indenne dal compianto Harold Rosenberg, che l'arte di dipingere è più importante della stessa opera.

ALS: Le sue opere fanno spesso cenno alla validità di un'opera d'arte: cosa rende grande l'arte?

CG: Non saprei.

ALS: Può dirci perché ha fatto le scelte che ha fatto?

CG: Non saprei davvero. Posso dire "questo è valido; prova a guardare anche tu e vedi se sei d'accordo con me".

ALS: Ritieni dunque che ciò che è valido si possa presentare in formati diversi?

CG: Certamente. Non esistono regole, né categorie né classificazioni.

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

ALS: Ci fu un periodo nell'arte americana in cui i critici si occupavano solo di una o due correnti.

CG: Era sbagliato.

ALS: Come pensa possano essere trattati dalla critica d'arte gli aspetti ineffabili dell'arte?

CG: Ecco ciò che frustra il critico. Lui può solo far notare certi aspetti.

ALS: Pensa che ci siano aspetti dell'arte che non possano venire apprezzati con parole?

CG: La ragione discorsiva si trova davanti un muro quando ha di fronte un'esperienza estetica.

ALS: Che cosa può fare la critica allora?

CG: Far notare, far notare e poi ancora far notare.

ALS: Perché lei è diventato un critico d'arte?

CG: Perché pensavo di poterlo fare meglio di qualunque altro.

ALS: Com'è cambiata la critica dagli anni Cinquanta?

CG: Sta peggiorando sempre più. Oggi tutto è "avant garde" e ciò ha portato paradossalmente a un abbassamento degli standard. L'arte in questi tempi è malizia. E l'arte migliore è ancora la pittura e la scultura diretta; non è l'arte Minimal e né Andre né Judd, né la Land Art.

ALS: Ritiene che l'arte più importante del nostro tempo sia l'arte astratta?

CG: Purtroppo sì, parlando del nostro tempo; nel nostro tempo. Quando si va al di là dell'arte migliore del nostro tempo, l'arte migliore tende a essere quella rappresentativa.

ALS: In che modo "la grande paura" ha contagiato la critica d'arte?

CG: I critici hanno paura di restare indietro, di non essere presenti a salutare la novità.

ALS: Com'è cambiato il suo modo di fare la critica d'arte rispetto agli inizi?

CG: Ho un minor numero di idee tradizionali e un minor numero di cliché dei circoli modernisti. Non mi considero un eccellente scrittore.

ALS: Cosa rende grande un critico?

CG: Un buon occhio.

(intervista di Ann L. Stubbs a Clement Greenberg)

Clement Greenberg, uno dei più importanti critici d'arte americani, nasce il 16 gennaio del 1909 nel Bronx, quartiere popolare di New York, in una famiglia di ebrei lituani che, trasferitasi, diventa atea e socialista, pur conservando gran parte della propria cultura di partenza. Il padre, Joseph, da semplice operaio, raggiunge in pochi anni la condizione borghese, aprendo una propria attività commerciale. Clement frequenta la scuola di pittura dal vivo di Richard Lahey nel 1925 e, alla fine dell'anno successivo, entra alla Syracuse University di New York, dove segue i corsi di lingue e letterature studiando latino, francese, tedesco e italiano, per poi laurearsi nel 1930. Inizialmente, lavora col padre, come agente di commercio per poi assumere alcuni incarichi amministrativi in città, fino al 1942. Successivamente, riprende gli studi seguendo i corsi di Hans Hoffman e cimentandosi, in prima persona, nel ritratto dal vivo.

Nello stesso periodo viene introdotto da Harold Rosenberg e da Lionel Abel nel circolo della *Partisan Review*, che raccoglie trotskisti americani e rifugiati europei, dove conosce Dwigth Macdonald, allora direttore della rivista insieme a Philip Rahv. Il 1939 è un anno fondamentale per lui: pubblica la sua prima recensione, *A Penny for the Poor* di Bertold Brecht, sulla rivista e, in primavera, parte per il suo primo viaggio in Europa, dove frequenta molti artisti e intellettuali, soprattutto a Parigi e a Zurigo. Alla fine dell'anno, pubblica il saggio *Avant-Garde and Kitsch*, imponendosi molto rapidamente come uno dei critici più acuti del panorama americano del tempo, specie per la sua grande cultura e visione del mondo dell'arte. Diventa redattore del *Partisan Review* nel gennaio successivo e pubblica anche

regolarmente sul periodico «The Nation»; nel 1942 conosce Lee Krasner e il famoso Jackson Pollock, che loderà oltremodo, definendolo il pittore più importante del secolo mentre, nel 1944, è caporedattore del *Contemporary Jewish Record*, rivista della comunità ebraica che nel 1945. Due anni dopo, inizia a scrivere ogni tanto sul *New York Times Books Review*, ma nello stesso periodo viene deriso dal periodico *Time* per aver definito, in una recensione Pollock come il migliore di tutti, ignorando gli altri artisti del periodo. La sua carriera procede a gonfie vele, nonostante le numerose critiche, ma la sua forte visione del mondo dell'arte, segna uno spartiacque con tutto quello che c'era stato prima e, fino agli anni '60, ha decretato l'inizio e la fine di molti artisti, proprio grazie al suo giudizio molto netto, a volte, sulle questioni.

Nello storico saggio *American-Type Painting* del 1955, Greenberg cerca di screditare la visione diametralmente opposta del suo rivale e critico d'arte, Rosenberg. Forte del concetto della *flatness* verso cui l'esperienza artistica moderna stava andando, Greenberg associa l'importanza dello sviluppo dell'*Espressionismo Astratto* (altro nome dato alla corrente della Scuola di New York) a quello dell'Impressionismo e del Cubismo. Lui vede l'astrazione come una caratteristica nuova e necessaria dell'arte moderna; infatti, sostiene che ogni medium, ogni opera subisce un processo di razionalizzazione che la porta a disintegrarsi da ciò che era prima. L'arte, di fatti, ha dovuto liberarsi – sostiene – dalle incursioni del kitsch, delle ideologie e del commercio; e, le poche tracce di figurazione che sono presenti in molti quadri del periodo degli anni Trenta, vengono viste solo come un surplus. L'arte moderna lascia la figurazione, la rappresentazione e non mostra più l'esterno ma l'interiorità e, tutto ciò, viene sintetizzato dai *drip paintings* di Pollock.

Per questo stesso motivo, le *Women* di De Kooning, vengono disprezzate dal critico poiché ree di essere ancora figurative e vengono associate a dei lavori di un “*homeless representation*”. Superfluo quasi dire quindi che le posizioni di Greenberg seguono una scia fortemente formalista e, anche se la forma non è la totalità dell'arte, essa è una solida base da cui partire per giudicare la qualità di un lavoro d'arte. Inoltre, non ha per forza uno scopo ed è possibile sostenere argomenti contrastanti sulla materia dell'arte poiché, appunto, possiamo solo prendere atto di ciò che vediamo e sappiamo. Greenberg, infine, ha iniziato a rivalutare De Kooning è la sua astrazione solo dopo gli anni Cinquanta, ma intanto il mondo dell'arte era già nuovamente cambiato. Sebbene molti decenni dopo le idee di Greenberg verranno ridimensionate d'importanza, è innegabile la sua presenza e la sua forza nell'esprimere sempre un'opinione decisa delle cose. Questo lo si può notare anche nell'articolo abbastanza provocatorio del 1962, intitolato *How Art Writing Earns Its Bad Name*, indirizzato a Rosenberg, dove lui si diceva fiero di non aver mai dichiarato di cosa trattasse realmente l'arte, dell'oggetto della sua materia, ma solo di essersi avvicinato in modo equo e distante. Le sue speculazioni hanno fatto storia, oltre aver modificato la critica d'arte, l'arte stessa e il suo approccio ad esse. Sarà seguito, in special modo da Rosalind Krauss e Michael Fried, due dei più importanti critici d'arte contemporanei, che hanno giocato un ruolo decisivo nell'arte americana di oggi.

Harold Rosenberg

“Sia l'arte che l'artista non hanno una propria identità, ma l'acquisiscono nell'incontro dell'uno con l'altra”.

(Harold Rosenberg)

Nato a Brooklyn, New York, il 2 febbraio del 1906, Harold Rosenberg è stato uno dei maggiori esponenti della critica d'arte americana durante e dopo il secondo dopoguerra mondiale. Studia al City College della città e alla Law School nel 1927. Nei primi anni Trenta

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

collabora e lavora alla rivista *American Guide*, inserita del celebre WAP (World Art Project) con Lee Krasner prima di iniziare la sua lunga carriera nell'editoria. Frequenta vari circoli di artisti ed intellettuali della Grande Mela e, come il suo rivale Greenberg, incomincia scrivendo piccole recensioni e articoli per differenti riviste. È amante dell'arte, della filosofia, del teatro e scrive per ogni prodotto e sottoprodotto artistico culturale. I suoi articoli sulla letteratura e sulla politica entrano a far parte del *Partisan Review*, dove, da lì a poco, introdurrà anche Greenberg. A differenza comunque di altri critici non inizia la sua carriera con alle spalle numerose recensioni artistiche; il suo primo contributo, di fatti, esce nel 1952 ed è il famoso *The American Action Painters* sulla rivista *Art News*. L'articolo è folgorante, in esso vengono definite le nuove linee guida dell'arte moderna americana che stava emergendo allora, senza nominare alcun artista in particolare. Rosenberg, spiega, che “*la tela è un'arena in cui recitare. Ciò che c'è sulla tela non è una rappresentazione, ma un Evento*”. Pollock stesso ne è un esempio con la sua danza.

La figurazione non esiste più, non c'è più geometria o schemi a cui approcciarsi e, come sosteneva anche il suo rivale, l'arte è ora un *moto interiore* esternato su una superficie riempita di colori. Per Rosenberg, tuttavia, l'esperienza artistica non è un'evoluzione di quella passata europea ma, anzi, vi è un taglio netto da quella. Tutto ciò che viene creato ora è nuovo, unico, originario e non ha fili intrecciati col vecchio; o meglio, la storia dell'arte americana, per la prima volta, vuole essere indipendente, una creatura a parte e molto diversa da tutto ciò che gli altri si erano immaginati dall'altra parte dell'oceano. A differenza di Greenberg, il critico elogia da subito De Kooning e la sua astrazione, tanto da dedicargli una monografia nel 1973. La sua visione si appoggia, fin da subito, ai pittori del *The Club* e del *Cedar Tavern*, i due locali dove molti degli artisti frequentavano (Pollock, Klee, Rothko ecc.), ed è basata, più che sulla forma e la tecnica, sui valori esistenziali, mitici e soggettivi dell'essere umano. La soggettività, ora, la fa da padrona, quindi l'emotività, i colori, le sensazioni e le percezioni.

È l'interiorità al potere. Anche se, verso la fine degli anni Sessanta, il critico non comprenderà a pieno le potenzialità del Color Fields che, invece, sarà celebrato da Greenberg, il suo lascito sarà notevolmente importante. Proprio contro Greenberg, molto più sarcastico e impulsivo di lui, viene scritto l'articolo *A Decade of Distortion*, nel quale gli critica di essersi concentrato più sulla forma dell'arte che della sostanza, che è il vero fulcro dell'attività artistica. Inoltre, viene lasciato intendere che il rivale abbia svalutato/abbassato tutte le sue aspettative e recensioni, solo per puro scopo commerciale, reo di aver troppo seguito il mercato più che gli artisti (al contrario di ciò che, invece, diceva), occupando anche posti troppo importanti in alcune gallerie. Rosenberg, tuttavia, viene superato relativamente presto dai nuovi giovani critici, ma il suo contributo continua a valere tutt'oggi, solo meglio storicizzato.

Conclusione

L'ultimo accenno cui si vuol giungere è un brevissimo excursus nel mondo dell'arte odierno: ai giorni d'oggi, il mondo e il mercato dell'arte sono immensi, esplodono, gravitano da un'esposizione all'altra, da un'installazione all'altra, da un quadro di Leonardo battuto all'asta all'altro. Ma dove si sta andando? Quando il mercato dell'arte, l'arte stessa e l'artista si ritrovano davvero? Quando il denaro non dà l'esatto valore a ciò che chiamiamo arte? È solo una questione di numeri, di prezzi o anche di pubblico?

Chi guarda oggi? Noi o il mercato artistico che ci plasma? Siamo bombardati di mostre, colori, avvenimenti, *flash mob* artistici, artisti illustratori alle varie fiere del fumetto o a quelle d'arte. L'arte sembra espandersi da tutte le parti e l'estetismo diffuso sembra essere la nostra nuova religione. Come si fa oggi, quindi, a misurare quando una persona è un vero artista o è un semplice prodotto, egli stesso, del mercato che l'ha soggiogato con l'illusione della fama?

Siamo invasi da profili Instagram super colorati, fantastici, pieni di creatori sopraffini e fotografi che sembrano inimitabili che decantano un'estetica forzata, molto spesso, però, finta, quasi sempre piatta e tutta molto ripetitiva. Certo, tra tanti artisti mondiali, ce ne sono di validissimi ma, dopo l'esplosione della Pop Art, l'arte diventata popolare, un po' tutti, o quasi, sentono il dovere di dimostrare quanto sono capaci e bravi (senza che nessuno gliel'abbia chiesto), ma, ovviamente, non tutti son capaci.

I veri artisti ci sono e non sono sempre un Banksy o un Haring, magari valgono un po' di meno, altri di più, ma chi può dire senza se e senza ma quanto vale un'opera piuttosto che un'altra? Un artista piuttosto che un altro? Nel libro di Francesco Poli, incentrato sul sistema dell'arte contemporanea emerge un quadro abbastanza desolante: un settore colmo di un'arte satura, svuotata del suo significato ma gonfiata di prezzo. Non è quello che dovrebbe indicarci cosa è bene guardare o cosa meno. Oggi si paga l'idea, il progetto, non la realizzazione fisica di questi. E, se da una parte si potrebbe anche concordare (poiché non tutti sono realmente avvezzi alla pratica), dall'altra la perdita di manualità e dello "sporcarsi le mani", con annesso illimitato uso del computer, favorisce, in parte, uno svilimento del tutto.

L'arte, tuttavia, c'è e non morirà così presto, almeno finché l'uomo, attraverso la sua sensibilità e le sue percezioni, riuscirà a mostrare ciò che ha al suo interno. Che sia, di nuovo, una matita, uno schermo, oggetti riciclati o altro materiale, l'arte ci sarà. Fin quando ci sarà un'idea, un dissenso, un valore positivo o di denuncia, l'arte ci sarà. Lo hanno fatto Raffaello, Caravaggio, Michelangelo, Turner, Kandinskij, Pollock e lo faranno ancora tanti altri; tutto sta nel vedere fin dove si spingeranno per mostrare la loro idea, il loro mondo: sceglieranno l'emozionalità o il commercio (ma anche entrambe andrebbe bene)? La scienza e le neuroscienze, per ora, possono solo prendere atto scientificamente di ciò che succede nel cervello, ma tutto ciò che ci circonda e il modo in cui noi vediamo ed interagiamo col mondo e l'arte sta a noi viverlo e *spiegarlo*. Il percorso dell'arte e della scienza, che si intrecciano e indagano l'essere umano nel suo profondo, non è mai stato così *sentito* ma, per sapere esattamente cosa sia intimamente l'artisticità, non basteranno le parole dei migliori filosofi o le analisi più raffinate prodotte dai migliori scienziati o, almeno, non per ora.

C'è un punto preciso della creazione artistica, del mondo dell'artista che non ci è dato sapere, purtroppo e per fortuna. Quel *quid* in particolare che dà senso ai pensieri e alle sensazioni e mette in moto il cervello umano, portandolo a creare tutto. Per adesso, la ricerca del senso e dell'arte continua. Chissà se magari, tra qualche secolo, sarà tutto scoperto. Può darsi che, in quel preciso momento, l'arte come la conosciamo, smetterà di esistere, ma, per ora, è anche piacevole regalarci le più profonde speculazioni ed idee su di essa, poiché come disse Edward Munch:

“La verità è che siamo soliti vedere con occhi diversi in momenti diversi. Accade di vedere diversamente al mattino rispetto alla sera. Il modo di vedere dipende anche dalla condizione mentale ed emotiva. Questa è la ragione per cui un determinato soggetto può essere visto da così numerose angolature, ed è questo a render l'arte tanto attraente. Se si entra in un salotto al mattino, provenendo dal buio di una camera da letto, tutto ciò che cade sotto gli occhi assume una tonalità bluastra.

Persino le ombre più scure sfumano dentro a questa atmosfera diafana.

In breve tempo gli occhi si abitueranno alla luce, le ombre si anneriranno e ogni cosa diverrà più netta. [...] Bisognerebbe dipingere oggetti esattamente come si crede che siano, così com'erano quando il loro insieme tematico ha prodotto quell'impressione così vivida.

Se non si è in grado di dipingere utilizzando la memoria, si deve ricorrere a un modello, ancorché sia in parte in autentico.

Noi aspiriamo a qualcosa di ben superiore che a una banale riproduzione fotografica della

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

natura.

Non intendiamo dipingere graziose immagini che abbelliscano le pareti di un soggiorno. Desideriamo tentare, a volte fallendo, di dar forma alle fondamenta dell'arte, un vero dono per l'intera umanità. Arte in grado di emozionare e commuovere. Un'arte che nasca dal sangue del cuore”.

Appendice: galleria delle immagini



Fig.1: Prassitele, *Hermes e Dionisio*, 350-330 a.C.

Fig.2: Prassitele, *Afrodite in cnidia*, 360 a.C., copia romana



Scuola di New York, tra arte e neuroscienze

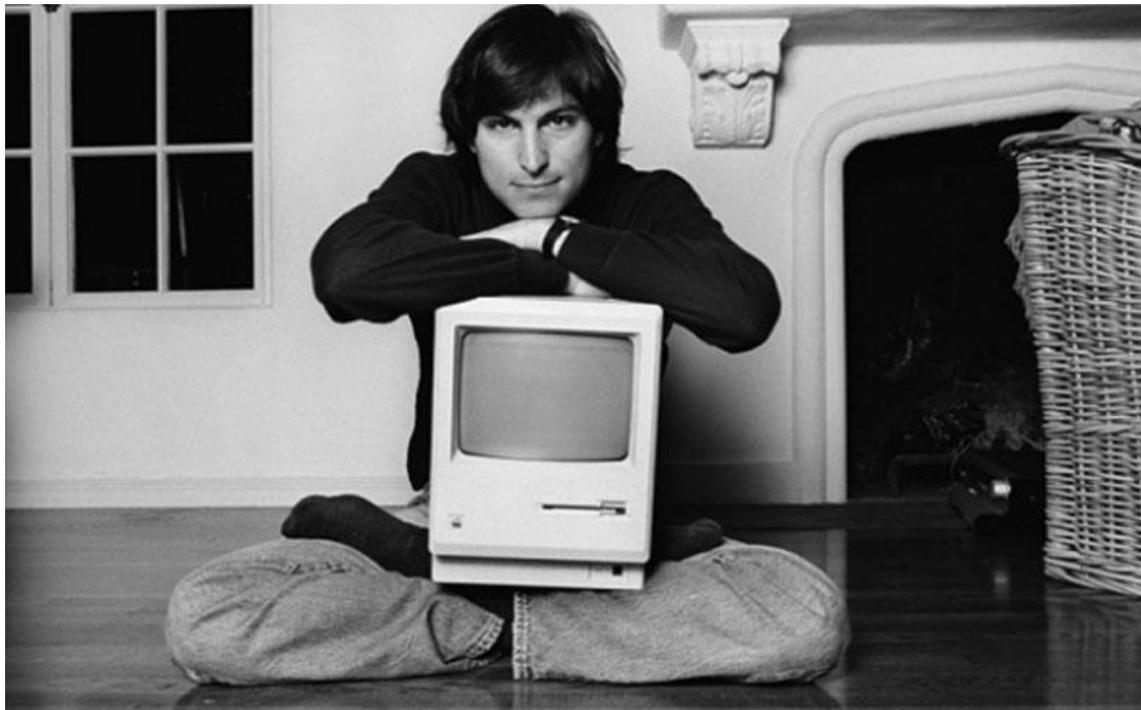


Fig.3: scatto di *Steve Jobs* col
Macintosh 128k, 1984



Fig.4: Frame del celebre spot del Macintosh trasmesso al Superbowl, ispirato al Big Brother di G. Orwell, 1984

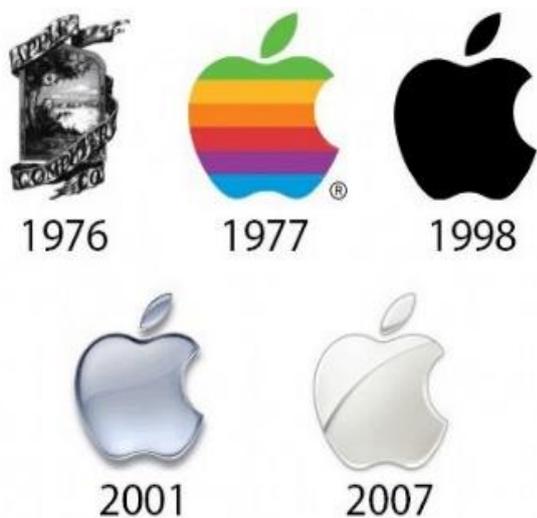


Fig.5: Evoluzione del logo della Apple, l'azienda del Mac

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ.

ΠΕΡΙ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἦν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἡ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν, ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρῶτων. Ἐποποιία δὲ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πάσαι τυγχάνουσιν οὕσαι ^a μίμησις τὸ σύνολον. Διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν ^η γὰρ τῷ γένει ἑτέροις μιμείσθαι, ἢ τῷ ἔτερον, ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. Ὡσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες, οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω ^b καὶ ταῖς εἰρημέναις τέχναις, ἅπασαι ^c μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ, τούτοις ^d ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις, οἷον ἀρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι ^e μόνον ἢ τε ἀλητικὴ καὶ ἡ ^f κιθαριστικὴ, καὶ εἰ τινες ἕτεροι τυγχάνουσιν οὕσαι ^g τοιαῦτα τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν συρίγγων. Αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἀρμονίας οἱ τῶν ὄρχηστῶν καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις. Ἡ δὲ ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, καὶ τούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων, εἴθ' ἐνὶ τιμὶ γένει χρωμένῃ τῶν μέτρων τυγχάνουσα

Codices N^a.A^c.B^c.

^a μίμησις N^a. ^b καὶ N^a.A^c. ^c μὲν] μὲν οὖν N^a. ^d ἢ] δὴ N^a. ^e μόνον] μόναι μόνον N^a. ^f κιθαριστικὴ N^a. ^g τοιαῦτα om. N^a.A^c.B^c.

Fig.6: Aristotele, *La Poetica*, Edizione del 1837 di Immanuel Bekket



Fig.7: Anselm Feuerbach, *Agatone accoglie Alcibiade e il suo corteo comastico al convito in suo onore in una scena de Il Simposio di Platone*, XIX secolo

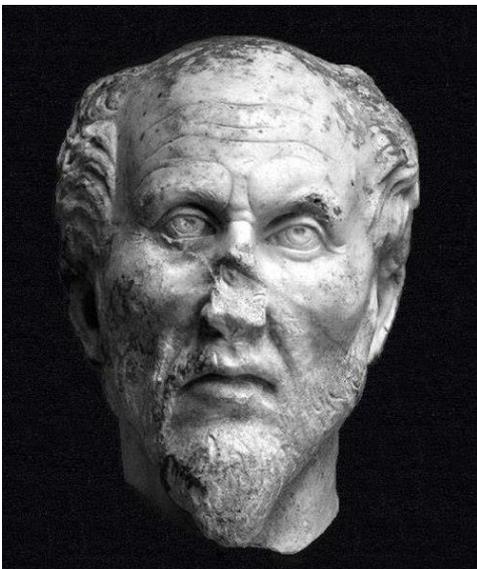


Fig.8: Testa di Plotino



Fig.9: raffigurazione di San Tommaso D'Aquino

Scuola di New York, tra arte e neuroscienze



Fig.10: interno scena del film *Il nome della Rosa* di Jean-Jacques Annaud, ispirato ad di una Biblioteca medioevale, 1986

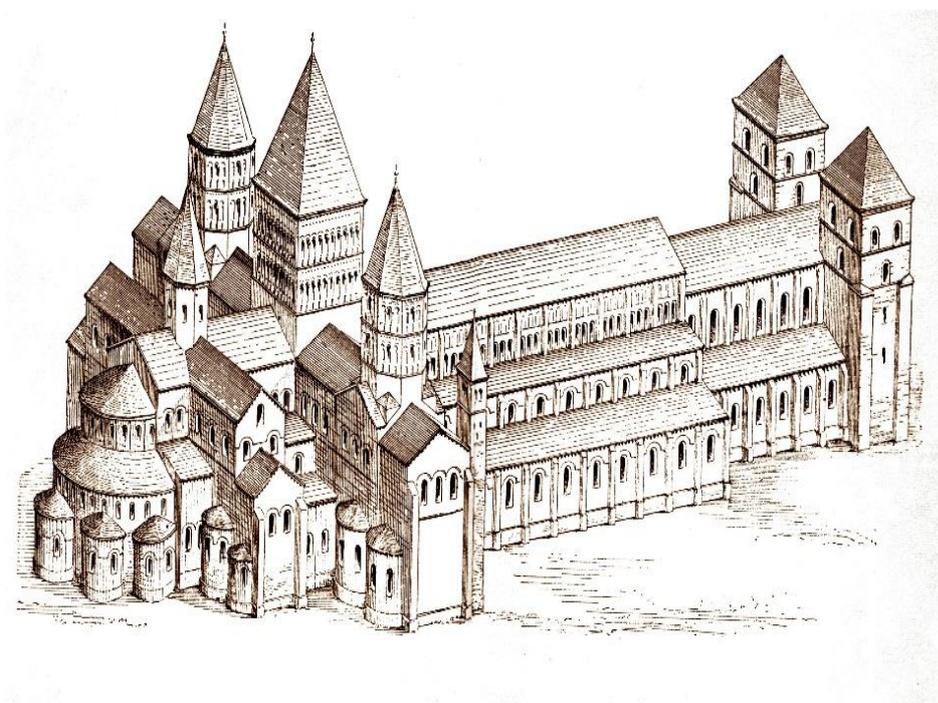


Fig.11: Rielaborazione dell'Abbazia di Cluny, 909 d.C.

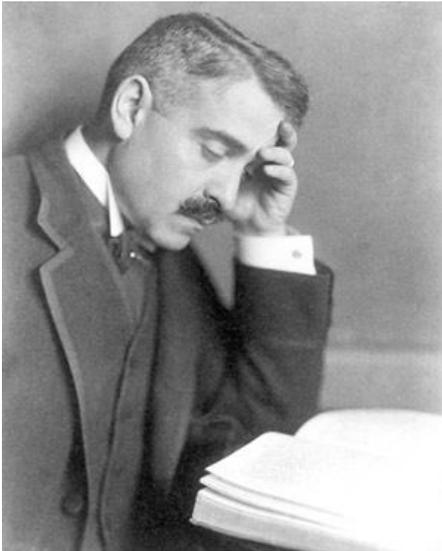
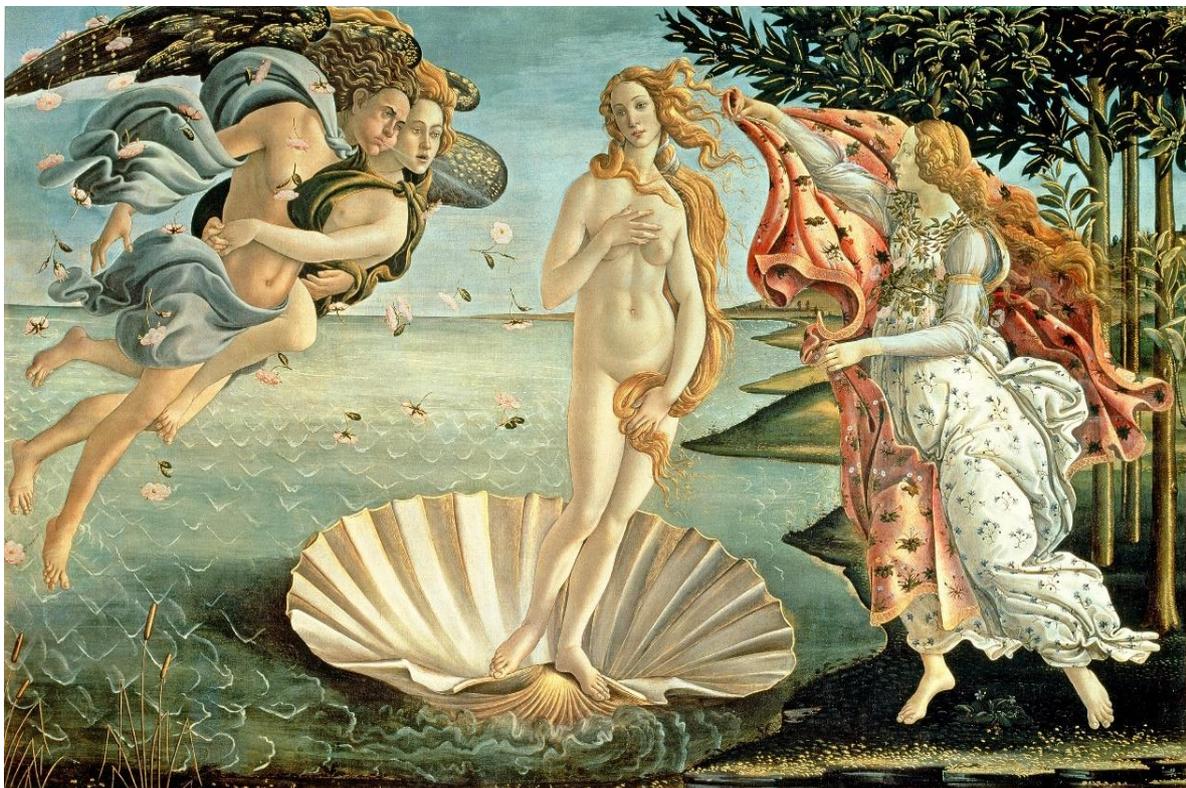


Fig.12: foto di Aby Warburg, uno dei massimi esperti di iconologia

Fig.13: dettaglio del volto della Venere di Sandro Botticelli

Fig.14: Sandro Botticelli, *La Nascita di Venere*, dipinto a tempera, 1482-1485 c.a.



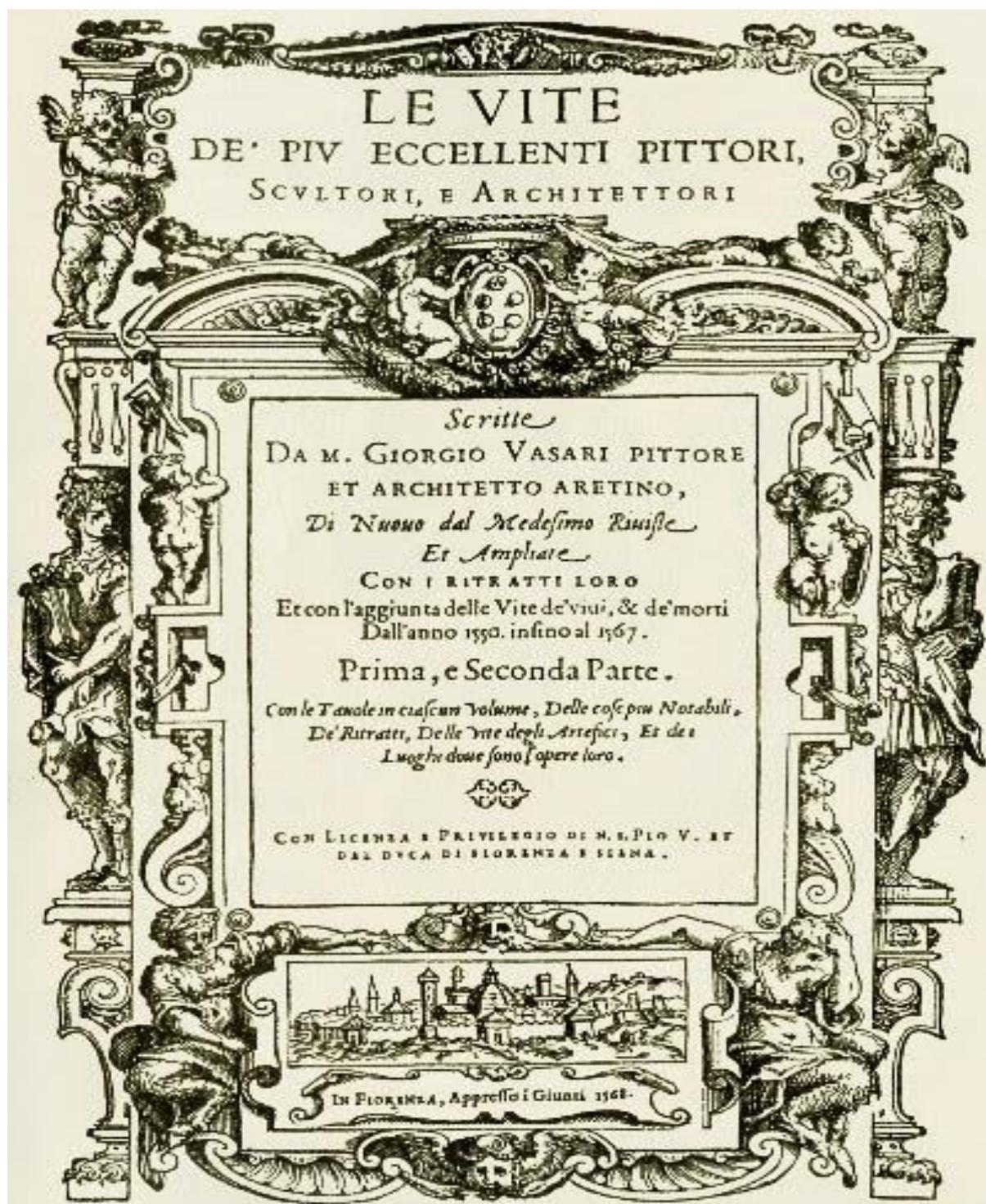
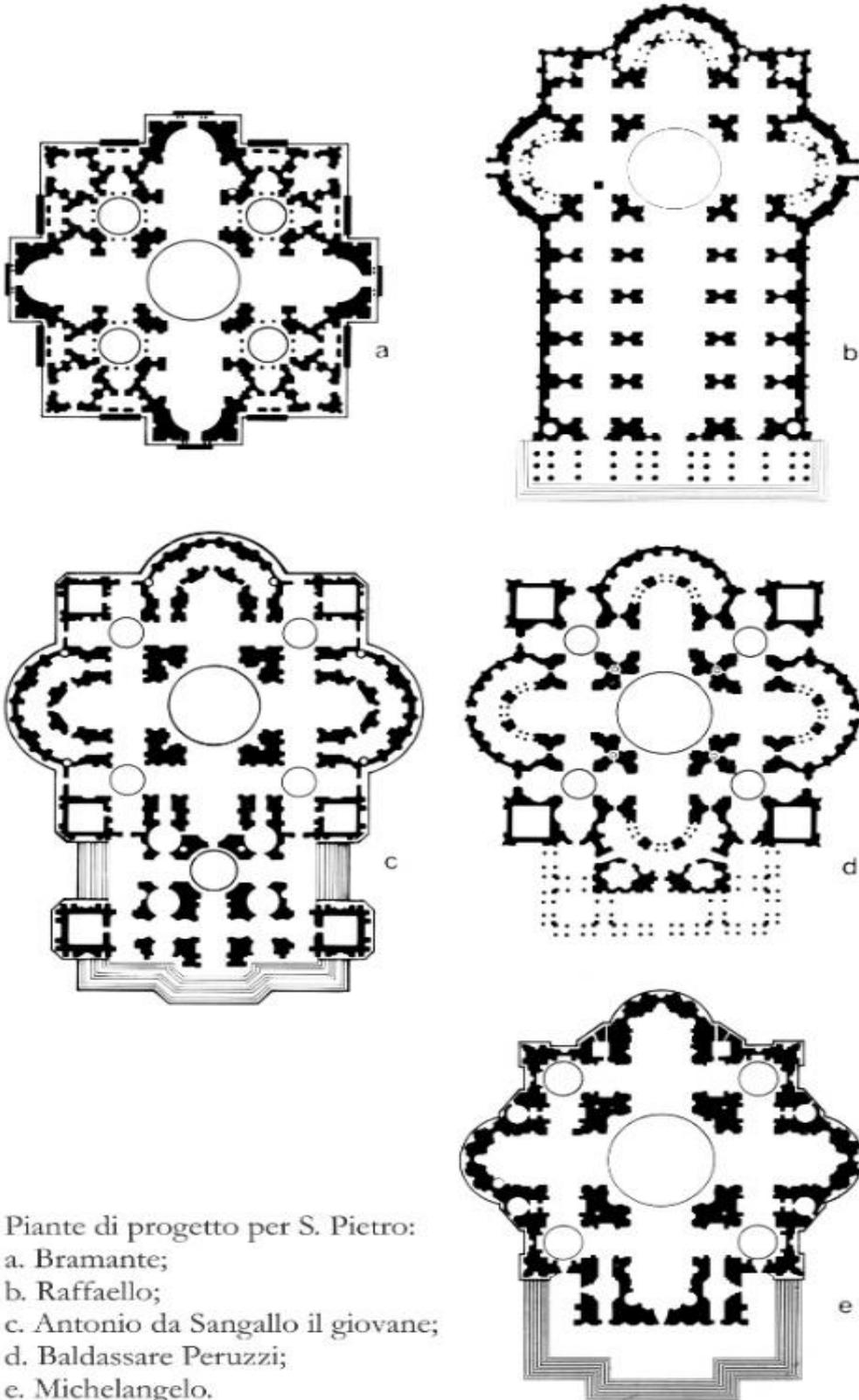


Fig.15: Giorgio Vasari, frontespizio de *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Edizione Giuntina, 1568



Piante di progetto per S. Pietro:
a. Bramante;
b. Raffaello;
c. Antonio da Sangallo il giovane;
d. Baldassare Peruzzi;
e. Michelangelo.

