

Sulla costruzione delle categorie mentali.^a

Renzo Beltrame

Le categorie mentali e la relativa attività costitutiva sono state una tra le ipotesi più fruttuose di spunti ed intuizioni. Sfortunatamente è a tutt'oggi un'ipotesi che non siamo riusciti ad ancorare alla fisiologia dell'uomo, e io non ho contribuito da offrire in questa direzione. Quindi l'intervento si propone soltanto di mettere in luce alcuni contenuti possibili di questa ipotesi. Userò nel seguito la notazione per le categorie proposta da Ceccato negli anni '60: mi è molto più familiare e per ciò che voglio discutere presenta il vantaggio di una maggiore semplicità.

Inoltre, l'affermazione di Vaccarino nei suoi *Prolegomeni*:

"I significati delle parole 'attenzione' e 'memoria' sono categoriali, dato che nella loro costituzione non interviene alcun presenziato" [Vaccarino, 2003, p. 8]

può diventare per qualche aspetto fuorviante.

Preciso quindi che userò uno schema, peraltro presente nel nostro ambito di studi, in cui attenzione e memoria indicano operazioni assunte come elementari per la descrizione del mentale, anche se le diverse funzioni proposte per la memoria possono suggerire di definirne più di una, e per alcune, come la riassuntiva, di aprire un discorso più articolato.

Affermare che attenzione e memoria sono categoriali comporta infatti affermare che le categorie mentali sono pervasive nella definizione del mentale perché lo schema prevede che l'attenzione entri nella definizione dei presenziati, e un'analogia pervasività va ad investire i costrutti in cui intervengono funzioni della memoria: pressoché la totalità.

Si corre quindi il rischio di spingere il discorso sino a ritenere che mentale e categoriale siano assunti a designare la stessa cosa, mentre nello schema le categorie mentali sono soltanto uno dei possibili costrutti mentali; e sono quindi previsti costrutti indipendenti dalle categorie mentali.

Un contributo di Ceccato, pubblicato nel 1967, offre la seguente formalizzazione della definizione proposta per categoria mentale [Ceccato, 1967]:

.. we give the various attentional structures, which we will call Y, a formal systemization according to the widely used notation of the Warsaw School:

(1) Y is an S (where S represents a state of attention).

(2) Y is a D_1SS (where D_1 represents the binary operator of which the S's are the arguments: operation D_1 consisting in maintaining a first state of attention when a second is added).

(3) Y is a $D_2S D_1SS$ or a D_2D_1SSS (where D_2 represents the binary operator of which the arguments are a single S or a combination of S's: operation D_2 consisting of memorizing and taking up one S or a combination of S's).

In questa formalizzazione troviamo due diverse operazioni elementari per la combinazione, nonostante fosse in uso la soprilineatura come unica notazione. Si era infatti deciso che lo stato di attenzione fosse qualcosa di diverso da sue combinazioni; e questo perché nella descrizione proposta per l'attività mentale l'attenzione interveniva anche nei presenziati. Vennero quindi indicate operazioni di combinazione binaria diverse: una notata D_1 che ha come operandi due stati di attenzione, e una notata D_2 che ha come operandi uno stato di attenzione e una combinazione di stati di attenzione.

In un contesto in cui si distingue se un operando è uno stato di attenzione o una combinazione di questi, è opportuno introdurre per completezza una terza operazione di combinazione binaria, che potremmo notare D_3 e che ha come operandi due combinazioni di stati di attenzione. Infatti, la presentazione formale delle categorie mentali citata richiede comunque una regola aggiuntiva, che, mimando il testo inglese, potrebbe essere:

^aMethodologia online (<http://www.methodologia.it>) - Working Papers - WP 196 - Novembre 2006 - 2 novembre 2006

(4) Y is a $D_3 Y_a Y_b$ (where D_3 represents the binary operator of which the arguments Y_a and Y_b are Y s: operation D_3 consisting of memorizing and taking up two combinations of S 's).

Una interpretazione della presentazione formale citata che consideri tre diverse operazioni elementari per la combinazione solleva tuttavia una seria difficoltà: la scelta della combinazione D_1 , D_2 o D_3 presuppone che si conosca ciò che accadrà in seguito.

Un modo di superare la difficoltà è avvalersi della possibilità, nel porre due cose in rapporto, di far intervenire l'elemento rapportativo dopo il primo termine come combinazione aperta, la sua chiusura, là dove interviene, definisce pure il secondo termine. Un altro modo è far intervenire l'elemento rapportativo per ultimo: cioè dopo le due cose che risulteranno in rapporto. Si possono cioè proporre i due schemi:

1° termine - elemento rapportativo - 2° termine
 1° termine - 2° termine - elemento rapportativo

che, come duplice possibilità, compaiono decisamente più tardi nella descrizione proposta per l'attività mentale, e in un contesto di modi di operare assunti caratterizzare l'atteggiamento estetico [Ceccato, 1987, pp. 236-238].

Applicare la seconda possibilità all'operare costitutivo proposto per le categorie mentali comporta che la tradizionale sopralineatura sia interpretata come una combinazione che entra in gioco dopo che sono stati costruiti i due elementi che entreranno in combinazione. E chiaramente una combinazione posposta richiede sempre l'intervento di un'ulteriore operazione elementare che può venir descritta come ripresa di un costruito eseguito.

Indicata con c l'operazione di combinazione, la struttura più semplice, notata spesso con \overline{SS} andrebbe interpretata in questa ipotesi come:

SSc

Analogamente, la struttura notata $\overline{\overline{SSSS}}$ andrebbe interpretata come:

$SScScSSc$ cioè $((SSc)Sc)(SSc)c$

dove ho inserito le parentesi per immediatezza di lettura. Come ci si aspetta, il costruito termina sempre con una combinazione: quella che chiude il tutto in unità.

La soluzione qui delineata, per quanto del tutto accettabile sul piano della coerenza logica, comporta un certo allungamento dei tempi di costruzione. Essa richiede infatti un intervento della memoria, con funzione di ripresa su quanto fatto in precedenza, già a livello di costrutti estremamente semplici.

La più tradizionale alternativa di far intervenire la combinazione fra un combinando e l'altro richiede, come si è detto, che si possano avere contemporaneamente aperte una o più combinazioni. Eccone qualche esempio.

La struttura notata $\overline{\overline{\overline{SSSS}}}$, che abbiamo visto in precedenza, verrebbe ora costruita come:

$(ScScS)c(ScS)$

dove le parentesi rendono immediatamente evidente che la combinazione centrale (la terza) resta aperta e viene chiusa per ultima, dopo eseguita la quarta combinazione.

La struttura notata $\overline{\overline{SSSS}}$, verrebbe costruita secondo questa modalità come:

$Sc(Sc(ScS))$

dove restano aperte le due prime combinazioni, e la prima è chiusa per ultima.

La struttura simmetrica notata $\overline{\overline{\overline{SSSS}}}$, verrebbe costruita secondo questo schema come:

$((ScS)cS)cS$

e un confronto tra i due schemi mostra immediatamente quanto il gioco dei tempi delle chiusure sia ora un elemento essenziale.

La tentazione di proporre l'uso di entrambi i modi di costruzione è abbastanza forte perché si viene ad avere maggior ricchezza di strutture e di vincoli. Vediamone qualche esempio.

La più semplice struttura

\overline{SS} costruita come ScS

ammette una descrizione che si attaglia bene alla situazione indotta da un “Attento!” seguito da un “Ecco.”, usata spesso da Ceccato per illustrarla.

Se poi si introduce la regola che uno stato di attenzione quale primo di una combinazione aperta ha tendenza a combinarsi col primo che lo segue nel tempo, avremmo un carattere di singolarità della più semplice struttura categoriale che può spiegare come si sia potuto anche proporre di considerarla elementare.

La struttura notata \overline{SSSS} , si presterebbe, tra gli altri, a due modi di costruzione:

Sc(Sc(ScS)) e S(S(ScS)c)

e i due modi di costruzione ammettono descrizioni diverse. Nel primo caso è suggerita una descrizione come stato di attenzione in combinazione sospesa che è rinforzato da un secondo pure in combinazione sospesa, ed entrambi si concludono con due successive chiusure di combinazione dopo eseguito ScS (\overline{SS}). Nel secondo caso è suggerita una descrizione come un ScS (\overline{SS}) a cui vengono anteposti un primo stato di attenzione e successivamente al tutto un secondo stato di attenzione.

Se si accetta l’associazione con ‘inizio’ [che troviamo ancora in Ceccato, 1987, p. 66], i due modi potrebbero venir messi in gioco: il primo nell’attesa di un inizio, e il secondo quando si parla a posteriori di un inizio, ad esempio quando si parla ‘del calcio di inizio’ di una partita.

Situazioni con un maggior numero di componenti verrebbero ovviamente ad ammettere parecchie modalità di costruzione.

Chiaramente si pone il problema di che cosa farne di queste diverse modalità di costruzione: se utilizzarle per definire categorie mentali diverse, oppure se considerarle modalità diverse di realizzare una stessa categoria, assumendo, ad esempio, la notazione con soprilineature come solo modo di definire una categoria mentale.

Inoltre, nel valutare la possibilità di incontrare queste alternative teoriche va tenuto presente che, nel modello dell’attività mentale, le categorie sono proposte tra i costrutti con durata nell’ordine del secondo, e anche tra i componenti di costrutti in questo range di durata. Conviene quindi considerare meno frequenti le modalità di costruzione più complesse e ritenere prevalenti modi che rendono più veloce la costruzione.

Da questo punto di vista, una realizzazione come S(S(ScS)c)c sembra preferibile alla realizzazione Sc(Sc(ScS)) per la struttura notata \overline{SSSS} . Uno stato di attenzione come primo elemento di una combinazione aperta a lungo, e quindi a lungo sospeso, tende a rallentare notevolmente la costruzione rispetto ad uno che fluisce senza combinazione o che viene immediatamente combinato col successivo.

Tuttavia, se consideriamo la costruzione delle categorie mentali inserita in un contesto più ampio, possiamo incontrare fattori che rendono meno stringente questo criterio. Ad esempio, se la categoria precedente è pensata nel contesto di una situazione percettiva in cui si è in attesa di un evento, ad esempio l’apertura del sipario a teatro, la realizzazione Sc(Sc(ScS)) sembra preferibile: ma ci troviamo in una situazione che forza un’attenzione sospesa.

È prevedibile che considerazioni di questo tipo possano pesare maggiormente quando le categorie sono inserite in costrutti ancora più ampi, quelli indicati nel modello come correlazioni di pensiero o reti correlazionali, in ragione del fatto che per questi era stata proposta una durata nel range di una decina secondi. Ma in questo intervento mi limito ad un semplice cenno della questione.

In via puramente speculativa si potrebbero immaginare più sofisticate modalità di combinazione quando si decida di mettere in gioco una distinzione tra il primo e il secondo termine di una combinazione binaria come fatto indipendente: ad esempio, se il costrutto costruito per primo entri in combinazione come primo o secondo termine di una combinazione posposta. Si tratta di modi che comportano modalità più complesse nella ripresa degli elementi della combinazione, e questo allunga i tempi di costruzione della categoria mentale. In assenza di fattori molto stringenti non credo convenga proporre l’utilizzo, per quanto siano modellisticamente accattivanti.

Concludo riprendendo il punto, lasciato in sospeso, del possibile uso di diverse modalità di costruzione: se utilizzarle, cioè, per definire categorie mentali diverse, oppure se considerarle modi diversi di realizzare una stessa categoria, assumendo, ad esempio, la tradizionale notazione con soprilineature come solo modo di definire le categorie mentali.

Non ho elementi per proporre di utilizzare le diverse modalità di costruzione per definire le categorie mentali e manterrei quindi per questo scopo la tradizionale notazione con soprilineature.

Ricordo anche l'esigenza, discussa in [Beltrame, 1999, pp. 65-71], di definire l'attività mentale in maniera che non sia contraddittorio considerarla ripetibile da uno stesso soggetto e con la frequenza dei ricordi consci. Trope distinzioni potrebbero introdurre eccessivi vincoli.

Diverse modalità di realizzazione, quali che siano le ragioni per cui abbiamo motivo di definirle produrre uno stesso costruito mentale, ci introducono però alla grossa questione degli effetti indotti sul soggetto dal suo svolgere attività mentale e degli effetti che lo stato fisico del soggetto ha sullo svolgersi della sua attività mentale.

Un raffronto tra due delle possibili realizzazioni per la struttura notata $\overline{\overline{SSSS}}$:

$$((ScS)cS)c(ScS) \quad \text{e} \quad ((ScS)Sc)c(ScS)$$

mostra, ad esempio, che la seconda delle due modalità di realizzazione, con la combinazione posposta in $((ScS)Sc)$, dà origine ad un diverso ritmo del fluire sempre uguale della prima modalità.

Su questo terreno i modi di realizzazione diventano, a mio avviso, altrettanto importanti della struttura finale del costruito mentale.

Chiudo, in questa direzione, con un esempio meno tecnico di quelli sin qui proposti, e più immediato poiché coinvolge costrutti mentali di maggior durata.

La conclusione del Canto XXXIII del *Paradiso* in Dante è la notissima:

*ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.*

A me è sempre riuscito facile applicare a questi versi quel modo di costruire per 'sostituzione' suggerito a Ceccato dallo studio di Monteverdi [Ceccato, 1987, pp. 247-254]. È immediato, nella lettura del Canto, avvertire il passaggio dal sommarsi concitato degli elementi che descrivono la scalata alla conoscenza della struttura della divinità e il suo scacco, alla quiete pacata di questa conclusione. L'avversativa con cui essa si apre asseconda il passaggio, negando, non già quanto è successo, ma proprio la concitata pretesa da cui era accompagnato.

La forza di queste modalità di costruzione riesce a velare la stupenda nitidezza di questo atto di fede in un Dio trascendente, uno dei più limpidi della nostra cultura occidentale nel suo 'volgeva' rigorosamente transitivo, il soggetto attore posposto all'ultimo verso, e l'inciso a togliere qualsiasi valenza contingente o personale all'azione: 'sì come rota ch'igualmente è mossa'.

Riferimenti

- R. Beltrame. Integrating neurosciences and cognitive sciences. Methodological aspects. In *Scritti in memoria di Silvio Ceccato*, volume 7 of *Quaderni di Metodologia*, pages 61–120. 3S - Divisione Cultura e Scienze, Roma, 1999.
- S. Ceccato. Concepts for a New Systematics. *Inform. Stor. Retr.*, 3:193–214, 1967.
- S. Ceccato. *La fabbrica del bello*. Rizzoli, Milano, 1987.
- G. Vaccarino. *Prolegomeni*, volume I. Metodologia online, 2nd edition, 2003. URL <http://www.metodologia.it/testi/ProlegomeniI.pdf>.

Sui costrutti mentali e la predizione dell'attività mentale^a

Renzo Beltrame

I costrutti mentali sollevano diverse problematiche, qui mi propongo di toccarne alcune con particolare attenzione alla possibilità di predire l'attività mentale.

Nella misura in cui si è in grado di compiere osservazioni e previsioni affidabili dell'attività svolta da una persona, è possibile tracciare l'esecuzione delle attività che sono state definite essere il corrispettivo delle operazioni assunte come elementari nella descrizione del mentale, e quindi anche il fluire dell'attività mentale di quella persona. È un approccio che ho utilizzato piuttosto sistematicamente in precedenti scritti [Beltrame, 1998, 1999], e in interventi su questi Working Papers [Beltrame, 2005a,b, 2006].

In questo quadro la nozione di costrutto mentale si traduce nell'individuazione di un determinato seguito di attività elementari a cui interessa far riferimento per considerazioni diverse: ad esempio, la frequenza con cui questo si ripete, da che cosa è preceduto o seguito, e così via.

Anche se questo modo di affrontare i problemi è oggi di difficile applicazione perché richiede conoscenze e tecniche di indagine che si vanno progressivamente costruendo e perfezionando, esso costituisce un quadro di riferimento omogeneo sotto il profilo metodologico e quindi utilissimo per impostare in modo chiaro e unitario le varie problematiche. Vi sono poi alcune questioni specifiche che sorgono in riferimento alla nozione di costrutto mentale e che cercherò di chiarire in questo intervento.

Una è stata richiamata in [Beltrame, 2006], e concerne il fatto che, una volta definito il legame tra operazioni mentali elementari e processi fisici nell'architettura biologica di chi è assunto svolgere l'attività mentale, non si può proporre un seguito arbitrario di attività elementari, perché questo deve essere compatibile con le interazioni che in quell'architettura biologica ne determinano lo svolgersi.

Una seconda più generale questione è stata discussa in [Beltrame, 1999], e riguarda un vincolo di ripetibilità che si può ragionevolmente volere soddisfatto nel definire l'attività mentale.

Il vincolo sussiste già a livello di attività assunte come elementari nella descrizione del mentale, poiché si è proposto uno schema [Ceccato, 1965, 1966, 1987; AA-VV, 1969] dove l'attenzione, i presenziati, e le altre attività elementari possono venir ripetuti da uno stesso soggetto in momenti diversi. E il numero di presenziati è molto alto.

Il ricordo conscio, a sua volta, è uno degli elementi essenziali con cui un soggetto costruisce la sua storia (l'io come storia personale). Per il ricordo conscio è stato proposto l'uso di uno schema categoriale in cui un'attività mentale è considerata ripetizione di una svolta in passato dal medesimo soggetto [Ceccato, 1987, pp. 234-236]. L'idea offre una buona spiegazione di fatti che accompagnano acromatopsie e agnosie acquisite, e può venir applicata ad alcune delle questioni sollevate da Freud a proposito della sessualità infantile [Beltrame, 1999, pp. 88-91]. Con questa definizione di ricordo conscio, l'attività mentale deve essere definita in maniera tale che non sia contraddittorio proporre la ripetizione di un determinato seguito di operazioni elementari da parte di uno stesso soggetto in momenti diversi.

Una soluzione è stabilire la corrispondenza con una parte dei processi che si possono distinguere nella base biologica di chi è pensato svolgere attività mentale [Beltrame, 1999, pp. 65-71]. In questo modo i processi parziali usati per definire la corrispondenza con le operazioni assunte come elementari per la descrizione del mentale diventano ripetibili da parte di uno stesso soggetto senza intaccare la possibilità di dare una descrizione deterministica del funzionamento della sua base biologica: in maniera imprecisa, ma forse più immediatamente intuitiva, questo è possibile perché tale funzionamento viene

^aMethodologia online (<http://www.methodologia.it>) - Working Papers - WP 196 - Novembre 2006

appoggiato ad un insieme più vasto di processi.

Il prezzo di questa soluzione è l'impossibilità di principio di prevedere deterministicamente l'attività mentale sulla sola base di quella pregressa. Infatti, abbiamo ottenuto la ripetibilità proprio eliminando una parte delle informazioni che rendono deterministica la descrizione del comportamento del sistema assunto svolgere l'attività mentale. Questo rende ripetibile un costrutto mentale nella storia di uno stesso soggetto, ma non la sua realizzazione. E chiaramente introduce una significativa distinzione tra queste due nozioni.

Il problema delle conseguenze dell'attività mentale svolta, il cosiddetto consecutivo¹, trova corretta collocazione soltanto in questo contesto allargato.

Ne abbiamo una indiretta conferma nel fatto che situazioni in cui si realizza un consecutivo stretto richiedono contesti fortemente specifici, in cui cioè sono attivi condizioni e vincoli aggiuntivi molto stretti, come ad esempio nelle dimostrazioni matematiche².

Quando ci si allontana da queste situazioni, il consecutivo assume caratteristiche variabili da persona a persona e, per una stessa persona, passando da una situazione ad un'altra, cambiando cioè il contesto.

Ne troviamo un bel documento negli esperimenti di Piaget sull'apprendimento e l'uso di diverse categorie mentali e schemi categoriali nel bambino [Piaget, 1926]. Qui, ciò che abitualmente chiamiamo apprendimento mette in luce come la ricca e molteplice articolazione che può precedere il costrutto mentale studiato renda vario e articolato il possibile consecutivo anche in presenza di un indirizzo piuttosto forte dello sperimentatore.

Il consecutivo come organizzazione delle conoscenze acquisite assume, in rapporto a questo quadro di riferimento, il carattere di repertorio di possibili rapporti tra costrutti mentali a cui attingere per svolgere l'attività mentale corrente. E come sappiamo si tratta di un repertorio assai articolato perché, quando sono in gioco categorie mentali applicate, intervengono anche le caratteristiche degli oggetti, o addirittura gli oggetti, a cui queste possono essere applicate.

Anche in questi casi, poi, la realizzazione dell'attività mentale corrente può portare a disattendere il consecutivo previsto dal sistema delle conoscenze acquisite, sino a farci proporre di modificarlo. Tale sistema, infatti, ha carattere fortemente storico.

Lo schema di riferimento delineato in precedenza è addirittura necessario quando si analizza a posteriori l'attività mentale eseguita da qualcuno per fini teorici. Le condizioni in cui quel seguito di operazioni mentali elementari è stato eseguito sono infatti indispensabili per trarre dalla sua occorrenza elementi per una teoria dello svolgersi dell'attività mentale.

Vorrei chiudere le considerazioni su questo modo di vedere il mentale accennando ad una differenza sottile, ma fondamentale, tra il modo di descrivere i sistemi fisici e quello per operazioni elementari proposto per il mentale.

In effetti, la descrizione che si dà del comportamento dei sistemi fisici di solito non utilizza uno schema a processi elementari che proporrebbe i problemi di incompatibilità di principio con un approccio deterministico di cui abbiamo appena discusso. Si utilizza invece uno schema a configurazioni successivamente attraversate dal sistema fisico di cui si descrive il comportamento. E nel fare questo si assumono come elementari: le grandezze fisiche (osservabili) che descrivono il sistema e la sua configurazione, le interazioni fra le parti del sistema con le relative regole di composizione che si intendono assumere come elementari, ed il modo in cui le interazioni modificano la direzione lungo cui muove, o evolve, il sistema. La connessione tra due successive configurazioni attraversate dal sistema è poi calcolata.

¹E' abbastanza frequente trovare il consecutivo trattato come studio di quali costrutti mentali seguano un determinato costrutto, di solito una categoria mentale

²Si tenga tuttavia presente che sistemi assiomatici chiusi, in cui cioè sono definiti gli oggetti e le operazioni tra questi che conducano sempre a oggetti definiti entro il sistema assiomatico, sono una parte piuttosto limitata delle matematiche. L'aritmetica dei numeri interi, senza segno, con le operazioni di somma e moltiplicazione è un classico ed immediato esempio di questo tipo di sistemi assiomatici.

L'ultima condizione è particolarmente critica per la nostra discussione perché con essa si evita appunto di assumere come elementare un processo. Infatti l'evoluzione del sistema è ora determinata dalla configurazione corrente e dalla direzione lungo cui il sistema evolve; quest'ultima può ripetersi, ma la configurazione corrente, che è una configurazione attraversata dal sistema, non può ripetersi per l'istanza di uno stesso sistema. Il passaggio tra due configurazioni è quindi un processo che non può ripetersi per l'istanza del sistema che stiamo considerando, da cui il determinismo.

Accenno soltanto che, se si applicasse una descrizione per processi fisici elementari, ognuno di questi corrisponderebbe a un tratto del cammino evolutivo del sistema. Come si vede si hanno due schemi che presentano differenze di cui occorre essere consapevoli nel loro impiego.

Resta ovviamente come altra alternativa trattare il mentale in analogia a quanto si fa nelle matematiche, in maniera cioè indipendente dalla sua realizzazione in un'architettura biologica, o più in generale fisica

La più coerente applicazione di questa alternativa si ha nella elencazione dei costrutti categoriali che risultano dalla combinatoria a freddo di 2, 3, 4, 5, ... stati di attenzione [Ceccato, 1967]. Al di là di queste piccole esemplificazioni, l'applicazione non ha però valenza pratica.

Inoltre questa alternativa rimanda ad un altro tipo di studio i rapporti tra il mentale e il mondo psichico, e, più in generale, con l'ambito antropologico.

In ogni caso occorre avere molto chiaro che, una volta definito il mentale in modo che un qualsiasi costrutto mentale possa venir ripetuto da un medesimo soggetto, diventa contraddittorio proporsi di prevedere sulla base della sola attività mentale pregressa la successiva attività mentale di un soggetto.

Riferimenti

- AA-VV. *Corso di linguistica Operativa*. Longanesi, Milano, 1969.
- R. Beltrame. Sull'apprendimento. *Methodologia Online - WP*, (177), April 2005a.
- R. Beltrame. Sul consecutivo. *Methodologia Online - WP*, (178), May 2005b.
- R. Beltrame. Mentale e scienze naturali. *Methodologia Online - WP*, (192), July 2006.
- R. Beltrame. Aspetti metodologici nella definizione dei fatti mentali e della loro dinamica. In *Categorie, tempo e linguaggio*, volume 5 of *Quaderni di Methodologia*, pages 45–100. 3S - Divisione Cultura e Scienze, Roma, 1998.
- R. Beltrame. Integrating neurosciences and cognitive sciences. Methodological aspects. In *Scritti in memoria di Silvio Ceccato*, volume 7 of *Quaderni di Methodologia*, pages 61–120. 3S - Divisione Cultura e Scienze, Roma, 1999.
- S. Ceccato. A Model of the Mind. In E. Caianiello, editor, *Cybernetics of Neural Processes*, pages 21–79. Quaderni della Ricerca Scientifica, CNR Roma, 1965.
- S. Ceccato. *Un tecnico tra i filosofi - Vol II - Come non filosofare*. Marsilio, Padova, 1966.
- S. Ceccato. Concepts for a New Systematics. *Inform. Stor. Retr.*, 3:193–214, 1967.
- S. Ceccato. *La fabbrica del bello*. Rizzoli, Milano, 1987.
- J. Piaget. *La représentation du monde chez l'enfant*. PUF, Paris, 1926.

Fabio Tumazzo*

DELL'ARCHEOLOGIA SPERIMENTALE: TESI INTORNO ALLA COSTRUZIONE SCIENTIFICA DELLE RICOSTRUZIONI STORICHE¹

*“Bisogna dissotterrare i morti, continuamente, perché soltanto da essi si può attingere al futuro.
Bisogna accettare la presenza dei morti come interlocutori e perturbatori del dialogo;
il futuro ha origine soltanto dal dialogo con i morti” (Heiner Müller)*

Come pittori, gli appassionati di archeologia dipingono ed espongono quadri che rappresentano le attività degli antichi, ormai estinte. L'opera prodotta può essere più o meno bella, più o meno brutta, ma non sempre sarà scientificamente attendibile.

Solo di recente si è fatta strada l'archeologia sperimentale, ossia “l'approccio sistematico usato per spiegare, valutare e testare un metodo, una tecnica, una assunzione, le ipotesi e le teorie a qualunque livello della ricerca archeologica”².

La natura dell'esperimento in archeologia³

Le origini dell'archeologia sperimentale vengono fatte risalire ai primi anni '20 con la ricostruzione in Svizzera di due abitazioni neolitiche sotto la supervisione di R. Schmidt e H. Reinert. Ma la nuova disciplina ha iniziato a diffondersi negli anni '70, grazie al lavoro di John Coles e di Peter Reynolds.

Coles interpreta la disciplina in senso stretto, come il tentativo di riprodurre antichi manufatti e le circostanze che ne hanno eventualmente provocato il degrado o la distruzione attraverso gli esperimenti, utilizzando le stesse tecniche e i medesimi materiali utilizzati nel passato.⁴

Si parla di “replica” quando l'oggetto originale è oggi a nostra disposizione, altrimenti di “ricostruzione” tecnica.

Reynolds, invece, interpreta la disciplina in senso lato, come generica applicazione degli esperimenti scientifici allo studio del passato. Cosa facevano gli antichi? Come? Perché? La sua impostazione prevede di rispondere a queste domande formulando e testando delle ipotesi (quando possibile). Reynolds ha individuato cinque possibili applicazioni sperimentali in archeologia: 1) copia sperimentale in scala 1-a-1 di artefatti; 2) copia di processi e funzioni; 3) simulazione; 4) combinazione dei primi tre tipi di esperimento; 5) innovazione tecnologica.⁵

Dalle evidenze archeologiche e dai dati etnografici a disposizione (dinamiche culturali in atto) si passa alle ipotesi da verificare e viceversa. Le tecniche antiche recuperate, quelle testate tramite esperimenti ed accettate come verosimili dalla comunità, sono spesso insegnate nei cosiddetti “campi” di archeologia sperimentale a studenti ed appassionati così che possano in un certo senso ‘vivere’ la storia. Non dobbiamo però assimilare la sperimentazione con questa attività didattica, come fa qualcuno. Purtroppo, c'è anche chi crede di fare archeologia sperimentale partecipando alle

* PAM-MACHIA RESEARCH CENTER - Via Iseo 6 - 20161 Milano - email: pammachia@libero.it

¹ Methodologia on line (www.methodologia.it) - Working Papers - WP 196 - Dicembre 2006

² Daniel Ingersoll – John E. Yellen – William Macdonald, *Experimental Archaeology*, Columbia University Press, New York 1977, pp. 133-144

³ Fabio Tumazzo, *L'archeologia sperimentale: definizione e questioni di metodo*, da: Hortus Musicus 23, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2005, p. 70

⁴ John Coles, *Archeologia sperimentale*, Longanesi, Milano 1973, p. 3

⁵ Peter J. Reynolds, *The Nature of Experiment in Archeology*, da: *Experiment and Design in Archaeology, Studies in honour of John Coles*, a cura di A.F. Harding, Oxbow Books, Oxford 1999, pp. 156-162

rievocazioni storiche, come se il teatro in costume avesse qualcosa a che fare con la ricerca scientifica.

Troppo spesso, nel mondo accademico si riduce questa disciplina alla replica di manufatti o alla ricostruzione di abitazioni: non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire, dice il proverbio. E troppo spesso, nel mondo non accademico, si estende l'archeologia sperimentale alle rievocazioni storiche o al doposcuola per ragazzi: non c'è peggior sordo del sordo che fa finta di sentire, dice Vasco Mirandola.

Dovrei biasimarli? Forse è meglio di no, del resto non si può rimproverare un pittore perché non ha sempre le mani pulite.

I problemi dello scienziato e quelli dello storico

Nel ristorante dell'archeologia non si mangia solo la storia, nel menù compare anche la scienza, ma questi piatti, per scarsa consapevolezza dei fondamenti teorici, sono troppo spesso conditi con valori trascendenti.

Tale debolezza teorica nasce, in origine, dal considerare una "costruzione" umana attiva, la 'conoscenza', che nasce dal confronto di un'esperienza con altre già fatte, come fosse la rappresentazione di una realtà data e indipendente dal conoscente. Credere che il conoscere consista in una metaforica "ricezione" passiva della Realtà non ci fa tener conto adeguatamente dei fattori umani coinvolti nei processi di ricerca e questo, a sua volta, crea non poche ambascie metodologiche. Ritengo dunque necessario riconsiderare l'archeologia sperimentale dal punto di vista "metodologico-operativo", prospettando una distinzione netta tra scienza e storia e smascherandone l'utilizzo ideologico che se ne fa⁶.

Lo storico non si limita alla cronaca dei fatti passati, ma li spiega e li predice: vi impone un "ritmo"⁷. Non può e non vuole limitarsi ad una "pura" osservazione di fatti senza interpretazione teorica: deve credere per vedere. Aspira a dare un senso complessivo alla storia e a tale scopo mette gli eventi in rapporto tra loro stabilendo delle leggi che fungono da paradigma, riservandosi la possibilità di adattarle in presenza di fenomeni non conformi ad esse. Assumiamo come riferimento che gli antichi romani ripudiassero le guerre e come riferito una loro specifica corsa agli armamenti. Possiamo normalizzare la differenza tra riferimento e riferito individuando il condizionamento politico, sociale, economico ecc. (causa) che portò a quel fatto (effetto). Possiamo anche trattare la questione considerando quella preparazione della guerra come un mezzo (programma) per ottenere in futuro la pace (scopo): "si vis pacem, para bellum", dicevano i latini. Se tali argomenti non ci soddisfano potremmo ritrattare l'intera questione e, dopo aver assunto come nuovo paradigma che i latini fossero in realtà un popolo bellicoso, possiamo a sua volta chiederci come mai si trovassero talvolta in pace, e riscrivere così tutti i libri di storia. Ad esempio, si potrebbe giustificare il vivere in pace con la presenza di un imperatore particolarmente illuminato o con la necessità di risanamento economico.

Nella scienza, invece, gli eventi si impongono: "sia così, le cose vadano così, o si spieghi perché non vanno così"⁸. Dunque, sia la scienza che la storia fissano leggi a cui riferire fenomeni, ma lo storico si interessa di eventi del passato, 'non ripetibili', e quindi si occupa di "nomi propri", mentre lo scienziato si interessa di eventi 'ripetibili' in futuro e quindi si occupa di "nomi comuni". Pensiamo, ad esempio, all'affermazione: 'gli imperatori hanno la caratteristica X'. Nota Silvio Ceccato: "se facciamo della storia è perché ci riferiamo ad imperatori già individuati con il proprio nome, in quanto sono nati in certi posti e momenti che non si possono ripetere." Assumendo, invece, l'atteggiamento scientifico, con quella frase, alluderemo a qualsiasi imperatore del passato,

⁶ Felice Accame, *Scienza, storia, racconto e notizia*, Società Stampa Sportiva, Roma 1998, pp. 30-40

⁷ Giuseppe Vaccarino, *Analisi dei significati*, Armando Editore, Roma 1981, p. 155

⁸ Silvio Ceccato, *C'era una volta la filosofia*, Spirali, Milano 1996, p. 166

del presente e del futuro. Tuttavia, “se li nominiamo, allora cerchiamo gli esempi che convalidano la nostra affermazione, ma sono gli esempi ad essere storici, e non il pensiero espresso dalla frase”⁹. Va purtroppo sottolineato che, se gli scienziati assumono leggi generali compatibili tra loro, spesso gli storici se le costruiscono ad hoc e spesso neanche le dichiarano pubblicamente favorendo quelle valorizzazioni implicite che rendono la storia “magistra vitae”, maestra di vita in conflitto di interessi¹⁰.

Abbiamo visto che di fronte ad una novità occorre ‘trattare’ la questione imprevista con spiegazioni deterministiche o finalistiche, oppure si ricorre ad una ritrattazione totale o parziale delle aspettative¹¹. Di principio, i fatti storici non possono essere verificati sperimentalmente (“ri-fatti”¹²), mentre quelli scientifici devono poter essere considerati tali. Solo lo scienziato può controllare quale sarebbe il suo sapere se un certo evento assunto come causa non avesse luogo, e attraverso questo esperimento (esperienza controllata) può verificare l’ipotesi iniziale:¹³ deve vedere per credere. Di conseguenza, la scienza, contrariamente alla storia, privilegia le spiegazioni deterministiche (tramite cause) a quelle teleologiche (tramite scopi).

La storia, occupandosi di cose irripetibili, non si può fare con i “se”, e quindi qualunque causa storica diverrebbe in definitiva ‘gratuita’ se non fosse per il “il ‘costo’ che comunque è rappresentato dall’accordo con le altre cause storiche già invocate e con l’intero insieme dei vincoli già istituiti, come la rete dei rapporti logico-consecutivi che costituiscono il sapere al momento indiscusso e condiviso”.¹⁴ Dunque non è possibile una ricostruzione storica ‘oggettiva’, confermabile o falsificabile, ma ciò non significa che la narrazione sia arbitraria, sia perché la conoscenza storica non parte mai da zero, sia perché si avvale come ausilio strumentale della ricerca scientifica:

“a partire dall’idea che ci siamo fatti del passato, deve attuarsi in primo luogo (la precedenza cronologica non è strettamente richiesta) una continua verifica sia nei confronti di altre idee che altri se ne sono fatti, prima e accanto alla nostra (ecco l’indispensabile ‘storia della storiografia’ che deve preparare ed accompagnare ogni ricerca storica), sia nella rilettura (anche qui si tratta quasi sempre di ri-letture) delle tracce che del passato sono rimaste fino al nostro presente, per via diretta o indiretta (ecco la raccolta e l’utilizzo, a sua volta controllati da criteri specifici, della documentazione).”¹⁵

Ciò che dal presente si vede del passato e ciò che del passato è visibile nel presente è sempre soggetto ai nostri pre-giudizi, e solo l’esserne consapevoli evita di trasformarli in pregiudizi:

“nel caso della storia, per l’irripetibilità costitutiva del proprio oggetto, l’affidabilità dei suoi risultati dipenderà dall’esplicitazione della logica procedurale che li ha conseguiti – rimanendo così al piano dell’assertivo -; nel caso della scienza, per la ripetibilità costitutiva del proprio oggetto, l’affidabilità dei suoi risultati dipenderà, prima, dall’esplicitazione della logica procedurale che li ha conseguiti e, poi, dalle eventuali invarianze ottenute in quel ripetere che dell’esplicitazione si avvale – includendo così il piano degli asseriti”¹⁶.

⁹ Silvio Ceccato, *Il punto: sulle esperienze vecchie e nuove del maestro inverosibile*, II, IPSOA, Milano 1980, p. 140

¹⁰ Giuseppe Vaccarino, *Scienza e semantica costruttivista*, Clup, Milano 1988, p. 348

¹¹ Fabio Tumazzo, *Si tratta anche col diavolo: problemi, progresso e metodo scientifico*, WP 190 della SCMO, <http://www.methodologia.it>, giugno 2006

¹² Silvio Ceccato, *Il punto: sulle esperienze vecchie e nuove del maestro inverosibile*, II, IPSOA, Milano 1980, p. 22

¹³ Giuseppe Vaccarino, *Scienza e semantica costruttivista*, Clup, Milano 1988, p. 342

¹⁴ Felice Accame, *Scienza, storia, racconto e notizia*, Società Stampa Sportiva, Roma 1998, p. 33

¹⁵ Saverio Xeres, *Confronto con la riflessione sul metodo storico in età contemporanea*, in: *Di fronte alla storia*, Ibis, Como-Pavia 2002, pp. 118-119

¹⁶ Felice Accame, *Scienza, storia, racconto e notizia*, Società Stampa Sportiva, Roma 1998, p. 40

L'archeologia sperimentale riconsiderata

Torniamo adesso al discorso sull'archeologia con la consapevolezza che il metodo scientifico è incompatibile con quello storico, che un atteggiamento esclude l'altro pur essendo complementari, strumentali l'uno all'altro.

Helmut Ziegert ha individuato nell'archeologia due orientamenti principali, uno focalizzato sugli "oggetti", l'altro sui "problemi"¹⁷. Ho interpretato in chiave operativa questa classificazione. L'archeologia 'orientata agli oggetti' cerca prima l'artefatto e poi cerca la funzione, mentre quella 'orientata ai problemi' parte prima dalla funzione e poi cerca gli artefatti che mettono in evidenza detta attività.

Trovato un artefatto, l'archeologia orientata agli oggetti "classica" si occupa di individuare lo scopo per cui fu prodotto dagli antichi (antiquariato accademico); quella "esperienziale" introdotta da Cornelius Holtorf si interessa dello scopo per cui esso viene fruito dai contemporanei (semiotica archeologica).

Data una funzione da indagare, l'archeologia orientata ai 'problemi storici' si occupa di cose irripetibili, di "nomi propri" (e solo strumentalmente di nomi comuni); quella orientata ai 'problemi scientifici' si occupa invece di cose ripetibili e quindi verificabili, di "nomi comuni" (e solo strumentalmente di nomi propri).

Un fatto, indipendentemente dalla sua natura, può essere considerato un evento storico, unico perché legato a un momento temporale e irripetibile per esserci stato un passaggio, seguendo la prospettiva "diacronica". Quello stesso fatto, tuttavia, adottando la prospettiva "sincronica", può essere considerato scientifico se visto come una delle tante possibili ripetizioni di un paradigma, come ciò che è avvenuto già tante volte, risultando per questo motivo prevedibile.

Si possono formulare dei quesiti (prei)storici particolari (funzioni ancorate a luoghi e momenti precisi) di interesse sociale a cui l'archeologo-storico cercherà di rispondere interpretando le evidenze residue. I reperti, considerati in termini diacronici, da cui farà derivare le sue tesi, sono comunque recuperati usando tutti gli strumenti scientifici a sua disposizione. Anche l'attendibilità dei documenti è valutata tramite il metodo sperimentale. Dunque, in generale, l'archeologo-storico utilizza la scienza strumentalmente ma, citando Lewis Namier, opera da artista quando dipinge un quadro storico: "occorrono molta esperienza precedente, molte nozioni e l'atteggiamento scientifico di una mente esercitata, ma le conclusioni ultime (che vanno riesaminate alla luce dell'esperimento) sono frutto di un'intuizione: un'arte". Conclude Namier, "il grande storico è come il grande artista o medico: dopo che egli ha compiuto la sua opera, altri non dovrebbero poter operare entro quella sfera, nei termini dell'era precedente"¹⁸.

Supponiamo ora di essere interessati ad indagare una "funzione comune" del passato, come ad esempio il fabbricare case. L'archeologo-scienziato cercherà di rispondere a questo problema archeologico dedicandosi alla ricostruzione sperimentale delle abitazioni tipiche di un luogo ed epoca. A tale scopo, oltre ai reperti archeologici considerati in termini sincronici, studierà strumentalmente anche le fonti storiche, la geografia del posto e i dati etnografici, perché, ad esempio, il modo in cui gli indigeni della Malesia costruiscono oggi le loro capanne può fornire indicazioni utili sulle tecniche edili della preistoria.

Definisco l'archeologia sperimentale come archeologia orientata ai problemi scientifici, come la disciplina che si prefigge di risolvere scientificamente dei quesiti archeologici. Dobbiamo, tuttavia, renderci consapevoli che non esistono le risposte 'giuste' ma solo quelle "viabili", quelle funzionalmente adeguate al contesto in cui le usiamo. Infatti la scienza segue un approccio costruttivista: "qualunque teoria, se ed in quanto valida, in linea di principio può essere sostituita da

¹⁷ Cornelius Holtorf, *'Object-oriented' and 'problem-orientated' approaches of archaeological research – reconsidered*, da: Hephaisistos 13, Hamburg 1995, pp. 7-18

¹⁸ Lewis Namier, *Storia e Storiografia* da: *La rivoluzione degli intellettuali e altri saggi sull'Occidente europeo*, Einaudi, Torino 1957, pp. 279-281

altre avvalentisi di premesse più economiche ed in grado di fornire descrizioni più convincenti”.¹⁹ Le archeologie sperimentali sono scienze che si occupano di problemi archeologici, tra questi ci sono anche i quesiti che l’uomo si pone circa le attività materiali dei suoi avi (come è stato prodotto l’oggetto, quanto tempo ci hanno messo a realizzarlo, che difficoltà hanno incontrato, etc.). L’archeologia sperimentale serve anche a documentare scientificamente la “fattibilità”, la possibilità che un certo fatto storico possa essersi effettivamente verificato. Quindi l’archeologia orientata ai problemi scientifici è complementare sia all’archeologia orientata agli oggetti che a quella orientata ai problemi storici. Per esempio, Coles ha concluso che l’armatura romana in bronzo aveva solo una funzione di rappresentanza (da parata) dopo aver simulato un duello con un collega ed essersi reso conto che la sua replica di scudo veniva distrutta in breve tempo sotto i colpi avversari. E ancora, Heyerdahl ha mostrato la possibilità che genti provenienti dall’America avessero colonizzato alcune aree della Polinesia, portando a termine un viaggio di 6900 km con una zattera ricostruita dal Sud America alle Isole Tuamotu.

	OPZIONE METODOLOGICA DIACRONICA	OPZIONE METODOLOGICA SINCRONICA
ARCHEOLOGIA ORIENTATA AGLI OGGETTI: DAGLI ARTEFATTI ALLE FUNZIONI	ARCHEOLOGIA CLASSICA o ANTIQUARIATO ACCADEMICO	ARCHEOLOGIA ESPERIENZIALE o SEMIOTICA ARCHEOLOGICA
ARCHEOLOGIA ORIENTATA AI PROBLEMI: DALLE FUNZIONI AGLI ARTEFATTI	ARCHEOLOGIA MODERNA o ARCHEOLOGIA ORIENTATA AI PROBLEMI STORICI	ARCHEOLOGIA SPERIMENTALE o ARCHEOLOGIA ORIENTATA AI PROBLEMI SCIENTIFICI

Le archeologie

¹⁹ Giuseppe Vaccarino, *Analisi dei significati*, Armando Editore, Roma 1981, p. 37

Stefano Gambini

GIOCHI DELL'ARTE

CONEDON o HEDON, le due alternative

(terza parte)

La pittura di Icone

Il pittore di icone non imita né rappresenta qualcosa, toglie il velo, ovvero, mette in comunicazione questo e l'altro mondo, il *mondo illusorio, terreno*, con quello *veritiero, divino*.

L'icona non è un quadro che rappresenta una realtà, è una *finestra sul realissimo*. Il pittore di icone non raffigura, non immagina o compone qualcosa, mostra piuttosto la *realtà effettiva, sostanziale*.

Queste dichiarazioni fanno pensare che la pittura d'icona abbia un'impostazione assolutamente realistica e risultano quindi in contrasto col fatto che le tavole dipinte rivelano invece una forte caratterizzazione geometrica. Non a caso le icone sono al centro delle riflessioni estetiche del russo Casimir Malevic (1878-1935), fondatore del "Suprematismo". Bisogna quindi ammettere che le precedenti affermazioni sulla pittura d'icona non si riferiscono ad un banale realismo ottico.

Tornando alla classica distinzione tra *gnosi, doxa e aisthesis*, ovvero tra *vera conoscenza, opinione e percezione*, possiamo dire che essa restò valida anche nei primi secoli dell'era cristiana, lo *gnosticismo* si è diffuso nel II sec. d.C., ma il termine *gnosi* finì per indicare una *conoscenza intuitiva, meta-razionale, ricevuta per divina concessione e dotata di potere salvifico*.

L'arte venne chiamata nel tempo a mostrare questa *profonda conoscenza del mistero divino* e poiché tale conoscenza contrasta in genere con la comune percezione del reale e con le opinioni più diffuse (vedi la miracolosa resurrezione di Gesù, per esempio), la realtà divina non è stata identificata con le apparenze visive. Le icone mostrano di fatto figure e composizioni apparentemente semplici ma che nascondono rapporti matematici, costruzioni geometriche, riferimenti teologici assai complessi.

Un'antica leggenda dice che la Vergine Maria chiese a san Luca Evangelista, primo pittore di icone, di fare il ritratto a Gesù. Preparato tutto l'occorrente, stanco, egli andò a coricarsi per dormire. Il mattino dopo, tornato a dipingere, con sua somma meraviglia trovò il ritratto già fatto.

L'opera di cui parla la leggenda, secondo la tradizione, sarebbe la così detta "Acheropita"¹, ma questo dipinto realizzato ad encausto risale al V-VI sec. d.C. .

L'*Acheropita* si trova attualmente nella Basilica Lateranense di Roma, per vederla bisogna salire la "Scala Santa" fino a raggiungere la cappella privata dei Papi, che nel medioevo fu detta "Sancta Sanctorum". Purtroppo dell'originale pittura sono rimaste poche tracce di colore e possiamo immaginare come fosse solo guardando le copie, risalenti alla fine dell'XI secolo e al XII, che si trovano a Tivoli, Suri, Tarquinia e in altri centri importanti del tempo. Questa icona era diventata il simbolo del potere dei papi sul territorio. Durante il suo pontificato Innocenzo III (1198-1216) commissionò la copertura del dipinto con una lastra d'argento finemente cesellata.

È una regola che i pittori di icone devono rispettare quella di non firmare mai le loro tavole dipinte, perché è Dio stesso che opera attraverso di loro e li usa come pennelli.

L'icona del volto di Gesù è in rapporto con l'immagine impressa, in modo ancora inspiegabile, nella "Sindone", il sudario che tradizionalmente si ritiene abbia avvolto il corpo di Gesù stesso, ma anche con l'impronta insanguinata del *Volto Santo* presente nella *Veronica*, il panno di lino ormai perduto con cui l'ebrea Veronica aveva asciugato il volto di Cristo ("Veronica" significa 'vera icona').

I pittori di icone possiedono un ricchissimo sistema di pezzi/valori, le loro mosse sono imbattibili, almeno in apparenza, perché supportate da una *teologia*, ovvero un discorso che si dichiara "scientifico"² sulla divinità, che pone il genere fuori dal tempo, oltre le mode, conferendogli una parvenza d'eternità, di perfezione raggiunta. Il gioco rivestito di sacralità assicura sempre la vittoria, almeno per chi a tale sacralità aderisce per fede.

¹ Dall'aggettivo greco "acheiropoietos", 'non realizzata da mano', sottinteso 'umana'

² "Teologia", dal lat. tardo *Theologia*, dal greco *Teologia* cioè "scienza (da *légein* 'discorrere') di Dio (*Theos*)". Da "lo Zingarelli minore", Zanichelli.

Cimabue e Giotto

Per illustrare il gioco di questi due padri della pittura italiana comincerò ricordando due aneddoti ed i celeberrimi versi di Dante che li riguarda entrambi.

Si narra che Cenno di Pepo, detto Cimabue, celebre pittore della fine del '200, incontrasse il piccolo Giotto quando questo aveva ancora dieci anni ed era un piccolo pastore che custodiva delle pecore. Nella pace della campagna seduto davanti ad una pietra liscia Giotto vi ritraeva con un sasso una delle sue pecore. Cimabue vedendolo all'opera restò colpito dalla vivacità del suo disegno e lo invitò a studiare nella sua bottega, per diventare un abile pittore.

Quando il giovane artista cominciò a far parlare di sé il papa, Bonifacio VIII³, ricevutane notizia, pensò di commissionargli qualche importante lavoro. Mandò così un messo alla bottega di Cimabue per chiedere a Giotto una prova della sua bravura. L'artista, senza farlo aspettare, prese un foglio e con un pennello tinto di rosso vi tracciò a mano libera una circonferenza perfetta. Il messo restò piuttosto male vedendo quella specie di "O", che gli sembrava una beffa e nulla più. Quando il Papa ricevette lo strano disegno ne rimase invece impressionato favorevolmente, avendo intuito di quale coraggio e maestria Giotto fosse capace. Soddisfatto, lo mandò subito a chiamare. I due aneddoti sono veramente straordinari, infatti, il primo mostra uno dei *topoi* della critica dell'arte: l'origine semplice e povera dell'artista, qui associata anche alla figura dell'artista-pastore, che fa pensare ad una sorta di sua identificazione con il Cristo (il "*Buon Pastore*"), a voler sottolineare la capacità profetica, la vocazione di guida che hanno in genere gli artisti più grandi.

Il secondo episodio, invece, visto attraverso gli sviluppi dell'arte del '900 (basti pensare al minimalismo e all'arte concettuale), appare di una incredibile modernità. Anche se il fatto fosse solo frutto di fantasia se è stato immaginato in rapporto a Giotto deve esserci un qualche motivo: la capacità di fare un cerchio perfetto a mano libera rivela sicuramente il pieno controllo di una abilità straordinaria; anche la forma circolare, allora identificata con la perfezione, si riferisce probabilmente alle raffigurazioni bibliche della Creazione, nelle quali, addirittura, Dio stesso traccia dei cerchi concentrici, ma con l'ausilio del compasso!

Dante, nella Divina Commedia, parla di Giotto con i seguenti versi:

*Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura.*

(Purgatorio, Canto XI versi 94-96)

La fama di Giotto oscurò effettivamente quella di Cimabue, quindi potremmo dire, semplicisticamente, che l'allievo ha superato il maestro.

Bisogna però riconoscere al genio di Cimabue l'introduzione di importanti novità nella pittura del suo secolo, ancora dominata dai rigidi stilemi bizantini, in particolare una maggiore espressività e vivacità nelle figure, un più spiccato rilievo e una certa profondità.

A Giotto il merito di aver sviluppato tali novità, accentuando l'aspetto psicologico dei soggetti umani; i valori plastici delle cose, connessi ai giochi di luce e d'ombra; la profondità spaziale.

L'arte di Giotto apparve ai contemporanei di un realismo così potente da far pensare ad una sorta di capacità quasi diabolica. Se confrontiamo Giotto e Cimabue considerando il criterio adottato anche dal Vasari, ovvero la capacità dell'artista d'imitare la natura (principio dell'arte come mimesi), è facile consegnare a Giotto la palma della vittoria. Considerando inoltre che la storia dell'arte dimostra che Giotto ha avuto un enorme successo anche in partite giocate nei secoli successivi, tale vittoria sembra ancora più meritata. Ma Cimabue, pittore dall'animo nobile e giocondo, maestro di un così grande artista, può andar fiero anche solo di aver giocato con un simile fuoriclasse.

³ Nel testo del Vasari l'autore parla erroneamente di "Benedetto IX da Trevisi". Il riferimento è a Benedetto XI (Niccolò Boccasini di Treviso, 1303-1304) che ha preceduto Clemente V (1305-1315), il papa che fissò la sede pontificia ad Avignone. Giotto però si recò a Roma nel pontificato di Bonifacio VIII (1294-1303). Cfr. Vasari, "Le vite". Note alla Vita di Giotto pag. 1388. Grandi Tascabili Economici Newton.

Una gara tra amici: Donato e Filippo

Grandi amici nella vita Donato e Filippo⁴ gareggiarono per amore dell'arte, mantenendo intatta la loro amicizia.

Vasari ricorda una sfida tra i due sommi artisti che è insieme divertente e molto significativa.

Donato aveva realizzato un bel crocifisso di legno⁵ e quando lo mostrò all'amico si aspettava da questo un giudizio positivo. Filippo osservò invece, con animo libero e sincero, che tosto pareva egli avesse messo in croce *un contadino*.

Donato, deluso, si difese lanciando una sorta di sfida: "*Se così facile fusse fare come giudicare, il mio Cristo ti parrebbe Cristo, e non un contadino: però piglia del legno e pruova a farne uno ancor tu.*". Filippo allora, in gran segreto, si mise a lavorare alla creazione del suo crocifisso⁶.

Finita che ebbe la sua opera Filippo la volle mostrare all'amico ma con un astuto stratagemma.

Una mattina egli invitò Donato a desinare da lui e dopo aver acquistato alcune vivande insieme, al Mercato Vecchio, glielne consegnò perché egli si avviasse a casa ad aspettarlo, per raggiungerlo appresso.

Entrato nella casa di Filippo, Donato notò subito il crocifisso perché l'amico lo aveva collocato bene in vista, illuminato in modo accurato per suscitare meraviglia. A Donato, colto di sorpresa, caddero di mano le uova, il formaggio, il vino e tutto il resto.

Filippo aveva rappresentato il Cristo come secondo lui doveva essere: un *uomo perfetto*, tale che come Lui nessuno né prima né dopo sarebbe mai più potuto nascere.

Donato, secondo la testimonianza di Vasari, accettò la propria sconfitta dicendo: "*..., a te è concesso fare i Cristì, et a me i contadini.*".

È evidente che anche il Vasari riconosce *qui* la superiorità del Brunelleschi. Vasari racconta questo episodio sia narrando la vita di Donato che di Filippo, quasi a voler confermare con la doppia testimonianza la sua veridicità.

A noi oggi poco importa che l'episodio sia autentico oppure inventato, quello che c'interessa è interpretarlo in modo costruttivo.

Non ha neppure senso cercare di ribaltare il verdetto della partita in assoluto, tuttavia è importante sottolineare il fatto che nell'aneddoto si parla di una sfida amichevole e l'arte vi assume quindi l'aspetto di un vero e proprio gioco.

Donatello ha lanciato una sfida e lo ammiriamo proprio perché ha saputo accettare sportivamente la propria sconfitta. Brunelleschi è riuscito ad utilizzare i pezzi/valori del gioco dell'arte rinascimentale in modo più compiuto: il crocifisso di Donatello è bellissimo ma il suo Cristo, fortemente espressivo, ha membra anatomicamente perfette che nell'insieme presentano una certa disarmonia, sproporzione. Il crocifisso di Brunelleschi rivela invece il superamento del "*dato reale*", attraverso l'armonizzazione delle proporzioni pur mantenendo la resa naturalistica degli elementi anatomici. Si può credo affermare che mentre Donatello esprime una concezione dell'uomo tutta "*popolare*", il Brunelleschi ne manifesta una visione tutta "*aristocratica*".

Valutati con criteri artistici moderni entrambe i due crocifissi risultano perfettamente accettabili.

Oggi non avrebbe molto senso sminuire il valore estetico di un crocifisso in base al criterio che il corpo di Gesù non ha proporzioni ideali. Dal punto di vista teologico, poi, immaginare Cristo con fattezze imperfette, da uomo comune, è anche più coerente col principio cristiano della *Carità*, per il quale dobbiamo sempre essere in grado di riconoscere Dio anche nel più umile degli uomini.

In Isaia si legge: "*È cresciuto come virgulto davanti a lui e come radice in terra arida. Non ha apparenza né bellezza per attirare i nostri sguardi, non splendore per trovare in lui diletto.*" (Is. 53,2).

La gara tra i due amici si è conclusa con la vittoria di Brunelleschi, riconosciuta da Donatello stesso, ma questo non ha impedito che l'opera di Donatello sia stata, né impedirà in futuro che lo sia ancora, fonte d'ispirazione per il gioco di qualche altro artista.

⁴ Donato de' Bardi detto Donatello, 1386-1466; Filippo Brunelleschi, 1377-1446.

⁵ Crocifisso di Santa Croce, Firenze,

⁶ Crocifisso di Santa Maria Novella, Firenze.

Botticelli e Leonardo

Verso la fine del '400, sulla base di antiche fonti letterarie, Botticelli realizzò il rifacimento di un celeberrimo dipinto di Apelle: “*La Calunnia*”⁷.

Forse il Botticelli, con questa sua ricostruzione, chiama il grande maestro greco a sostegno della propria visione dell'arte pittorica, probabilmente anche per contrastare le novità proposte da Leonardo da Vinci e non solo.

Negli ultimi anni di vita Botticelli fu un convinto seguace del Savonarola, l'arte per lui doveva trascendere la realtà, doveva perfezionare l'uomo e non esaltare l'osservazione dei fenomeni naturali. Egli credeva fermamente nel valore ideale dell'antico e nel rispetto della tradizione artistica fiorentina basata sull'esaltazione del disegno. Il dipinto de “*La Calunnia*” è l'ultima opera del Botticelli con un soggetto tratto dalla letteratura pagana ma il valore espresso, propagandato, è comunque universale: la difesa della *Verità*.

In questo quadro la figura nuda a sinistra manifesta il sincretismo tipico dell'arte rinascimentale dovuto alla combinazione dei valori cristiani con le forme classiche. La donna pudicamente nuda rappresenta in modo esplicito la *Verità* ed il suo indice rivolto al cielo fa pensare al mondo delle idee, l'*Iperurano* platonico, ma anche al Dio unico dei Cristiani, che è *Verità* e *Vita*. Anche l'innocente diffamato è nudo e questo indica simbolicamente che esso non ha nulla da nascondere.

Botticelli ricostruisce l'opera di Apelle sulla base di precise indicazioni tramandate dai testi classici, in particolare i “*Dialoghi*” del poeta Luciano, ma utilizza i pezzi/valori del proprio gioco nel tentativo di mostrare che i risultati del suo operato possono dargli ragione, credibilità. In questo caso tuttavia non è possibile in alcun modo confrontare l'esito del lavoro di Botticelli con i risultati raggiunti dal tanto celebrato maestro greco. È una strategia tipica del CONEDON quella di appellarsi ad un importante alleato, meglio se molto antico così da poterselo costruire come ci aggrada, per così dire “*su misura*”, ed utilizzarlo quale “*pezzo*” del nostro gioco (“*Principio di autorità*”).

Nella pittura del Botticelli sono esaltati i contorni con linee nette, prevale l'uso di colori brillanti, e una luce tersa, tutto il contrario dell'ideale di Leonardo, la cui pittura, basata sull'osservazione della natura e non sull'autorità dell'antico, è senza contorni netti, presenta colori e forme la cui nitidezza è condizionata dalla quantità di luce, dalle situazioni atmosferiche, ecc.

Leonardo non poteva accettare che le ultime conquiste scientifiche dell'arte: prospettiva, proporzioni, anatomia; fossero viste come una vera e propria tentazione del demone che portava l'arte lontano da Dio. Botticelli, al contrario, si era fermamente persuaso di ciò.

La vittoria in questa partita del CONEDON si può riconoscere sicuramente a Leonardo, non fosse altro per il fatto che l'arte successiva ha privilegiato maggiormente la via da lui indicata (basti pensare a Caravaggio).

Tuttavia, dal punto di vista morale la figura del Botticelli è commovente ed anche se il suo messaggio spirituale appariva lettera morta già allo stesso suo discepolo, Filippino Lippi, ciò non implica che si debba ridimensionare la grandezza del Botticelli come artista.

In molte partite giocate successivamente, per esempio nell'800 dai cosiddetti “*Preraffaelliti*”, Botticelli torna ad essere un modello di riferimento, e questo si può considerare come una vera rivincita, anche se tardiva.

È nella logica del CONEDON, come è giusto che sia, che il risultato positivo di una partita, o di una serie di partite, non garantisca un analogo risultato in tutte quelle successive.

⁷ Botticelli, *La Calunnia* (verso 1495), tavola cm 62 x 91. Firenze, Uffizi.

Leonardo e Michelangelo

Michelangelo era interessatissimo ad un grande blocco di marmo di Carrara che Agostino di Duccio, prima di lui, aveva provato con insuccesso a lavorare (1464)⁸. Pare tuttavia che anche Leonardo si mostrasse interessato all'idea di realizzarvi una scultura.

Un divertente aneddoto narra appunto che un giorno Michelangelo, vedendo Leonardo intento a prendere le misure di quel marmo, con ironia ma anche con risentimento, gli rammentò che più volte egli aveva cercato di dimostrare quanto la pittura fosse superiore alla scultura, perché la prima richiede massimo sforzo mentale e poca forza fisica mentre la seconda richiede più sforzo fisico che non l'uso dell'ingegno. Michelangelo consigliò quindi a Leonardo di lasciar fare la scultura a quelli più giovani e più forti di lui. Nonostante fosse più vecchio, ma forse proprio per questo, Leonardo perse la pazienza e presa un'asta di ferro la piegò con la forza delle sole mani. Poi la gettò a Michelangelo perché egli la raddrizzasse. Questo, invece, gli rispose con grande arguzia: "*Perché vuoi che raddrizzi quello che tu hai fatto storto?!*".

L'aneddoto può sembrare una sorta di barzelletta dell'epoca, ma è molto significativo, in esso si vede un Michelangelo informato sulle tesi del suo "*avversario*". È una saggia mossa quella di documentarsi sulle idee dei nostri sfidanti.

Conoscendo inoltre l'ideale scultoreo di Michelangelo, che egli sintetizzò nei seguenti celebri versi d'un sonetto:

... non ha l'ottimo artista alcun concetto / ch'un marmo solo in sé non circoscriva / col suo soverchio, e solo a quello arriva / la mano, che ubbidisce all'intelletto.

Si può comprendere il motivo di tanta incomprensione tra i due: entrambe volevano emancipare la propria arte prediletta avvalorandola rispetto a tutte le altre, occupando una posizione dominante.

Quando nel gennaio 1504 fu riunita la commissione⁹ che doveva decidere il luogo in cui collocare il *David*, Giuliano da Sangallo espresse perplessità sulle condizioni di salute del pezzo di marmo usato¹⁰, consigliando di collocare la statua nella *Loggia dei Lanzi* o nel Cortile interno di *Palazzo Vecchio*; Leonardo suggerì invece di collocare la statua in una nicchia con uno sfondo nero, tale da far risaltare le qualità plastiche dell'opera. Michelangelo si oppose fermamente a queste indicazioni, criticando soprattutto il consiglio di Leonardo perché questo tiene conto principalmente degli aspetti pittorici della scultura (quelli relativi al chiaroscuro e al controllo delle fonti di luce). Michelangelo, insistendo sul principio che la scultura a tutto tondo deve potersi osservare da più punti di vista, volle far collocare il suo *David* sulla facciata di *Palazzo Vecchio*, in *Piazza della Signoria*, perché il popolo fiorentino potesse, in ogni momento, ammirare il simbolo delle loro virtù.

Soltanto nell'800, per motivi conservativi, è stato deciso il trasferimento della statua al chiuso e il progetto fu assegnato all'architetto Emilio De Fabris. Dal 1882 il *David* si trova esposto alla *Galleria dell'Accademia* a Firenze, al centro di una esedra voltata ad abside. La scelta di De Fabris rappresenta una sorta di sintesi delle proposte avanzate dalla commissione del 1504 e dà ragione un poco a tutti. Oggi l'opera è tenuta sempre sotto controllo, anche la sua illuminazione è fatta con luci particolari, filtrate per escludere le onde elettromagnetiche più dannose.

I due aneddoti mostrano questi sommi artisti alle prese nel gioco dell'arte e proprio per la loro grandezza non è facile stabilire chi ha torto o ragione, vinto o perso.

Il primo episodio mostra un Michelangelo arguto ma superficiale. L'opinione espressa da Leonardo non escludeva di principio che egli si potesse dedicare anche alla scultura. Forse Michelangelo temeva in cuor suo di veder destinare quel bramato pezzo di marmo al più anziano maestro?

⁸ Vasari, erroneamente, fa il nome di Simone da Fiesole. Cfr. nota da "Le vite" del Vasari, Grandi Tascabili Economici Newton, pag.1396.

⁹ La commissione era composta da Giuliano da Sangallo, Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Filippino Lippi e Bernardo Bandinelli.

¹⁰ Giuliano da Sangallo a proposito delle condizioni del marmo del *David* così si espresse: "tenero e cotto et essendo stato all'acqua non mi pare fosse durabile".

Ma anche Leonardo ha sbagliato rispondendo alla provocazione con una dimostrazione di sola forza fisica, quando poteva o ignorarla o difendersi argomentando, mantenendo intatta la sua dignità.

Il secondo episodio mostra un Michelangelo ambizioso che vuole vedere la sua splendida opera davanti a Palazzo Vecchio. Leonardo, con un'ottica più da pittore e scenografo, si rivela invece più preoccupato di darle il risalto che merita per farne apprezzare non solo l'imponente bellezza ma anche la delicatezza dei passaggi chiaroscurali. È probabile, inoltre, che anche Leonardo condividesse le osservazioni e preoccupazioni espresse dallo stesso Giuliano da Sangallo.

Nel 1503 la Signoria organizzò, alle spalle dei due artisti, una vera e propria partita: a Leonardo fu commissionata la rappresentazione della *Battaglia di Anghiari*, a Michelangelo la raffigurazione della *Battaglia di Cascina*, entrambe le opere si sarebbero trovate affiancate su due grandi pareti nella *Sala del Maggior Consiglio* (oggi *Salone dei Cinquecento*) del *Palazzo Vecchio*.

Leonardo, forse stimolato dalla competizione, pur seguendo sempre il suo metodo, basato su un'infinità di studi e sperimentazioni, iniziò presto a dipingere la parte centrale della composizione ma avendo egli utilizzato la tecnica dell'encausto, secondo la ricetta di Plinio, in seguito a problemi tecnici fu costretto a fermare i lavori e mai li riprese per il sopraggiungere di altre commissioni.

Michelangelo, da par suo, realizzò il cartone ma non iniziò mai l'affresco a causa dei molteplici incarichi esterni. Resta il fatto che nonostante queste opere non videro mai la luce, rimanendo allo stadio di cartoni, costituirono comunque, a lungo, oggetto di studio per molti artisti. Benvenuto Cellini afferma addirittura che tali cartoni finché restarono esposti "*furono la scuola del mondo*".

Nel Cartone per la "*Battaglia di Cascina*" Michelangelo propose un modello eroico, cui corrisponde anche il suo "*David*", che si imporrà al gusto dell'arte successiva. Michelangelo amava molto raffigurare il corpo umano esaltandone la fisicità, mostrando al massimo il vigore della muscolatura. Tale ideale basato su una sorta di "*retorica muscolare*" fu da Leonardo sempre contrastato. Le ragioni egli più volte le ha espresse nel suo Trattato della Pittura:

"Non voler fare evidenti tutt'i muscoli alle tue figure, ... E se altrimenti farai, piuttosto un sacco di noci che figura umana avrai imitato." (cap. 331)

Leonardo fa notare che a livello anatomico la pelle non discende mai nell'angolo che si genera nelle concavità tra due muscoli, poiché la natura ha "*riempito tale angolo di piccola quantità di grasso spugnoso, o vuoi dire vescicoso, con vesciche minute piene d'aria, la quale in sé si condensa o si rarefa, secondo l'accrescimento o rarefazione della sostanza de' muscoli.*" (dal cap. 332)

Inoltre, osserva Leonardo: "*Il nudo figurato con grand'evidenza di tutti i muscoli sarà senza moto, perché non si può muovere se una parte de' muscoli non si allenta, quando gli opposti muscoli tirano; e quelli che allentano mancano della loro dimostrazione, e quelli che tirano si scoprono forte e fannosi evidenti.*" (cap. 333)

Come si vede Leonardo giocando compie le sue mosse traendo i pezzi dall'esperienza, li assume come parametri, come leggi naturali, agisce sulla loro base conferendo ad essi valore conoscitivo.

Michelangelo gioca in altro modo, le sue mosse sono ben diverse. Egli non ha piena fiducia nel potere della scienza e pur non tradendo totalmente l'esperienza, anch'egli ha studiato anatomia sui cadaveri e la prospettiva, i suoi interessi sono orientati verso le questioni spirituali, nella speranza della salvezza attraverso la fede. Sue fonti d'ispirazione e riflessione sono soprattutto la Bibbia e le opere di Dante, entrambe a lui molto familiari.

Per quanto riguarda le esagerazioni muscolari dei soggetti raffigurati da Michelangelo le osservazioni scientifiche di Leonardo sono perfettamente condivisibili, resta il fatto che il modello michelangiolesco si è imposto al gusto di intere generazioni di artisti. Nel gioco dell'arte questo basta per essere vincitori.

Eppure sarebbe falso affermare che anche il modello più naturalistico proposto da Leonardo non abbia avuto fortuna. Leonardo riuscì ad imporre anche il suo modello estetico femminile (rappresentato dalla *Gioconda*), che puntando su aspetti qualitativi, non quantificabili, era complementare al modello estetico maschile (*l'Uomo Vitruviano*), basato su rapporti quantitativi, ovvero, geometrico-matematici.

Un curioso episodio permette di confrontare i due geni in relazione alle scelte tecniche.

Sebastiano del Piombo suggerì al Papa che Michelangelo poteva dipingere il suo “*Giudizio Universale*” usando la pittura ad olio anziché la tecnica ad affresco. Michelangelo si rifiutò in modo categorico affermando: “... *il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate ed infingarde, come Bastiano.*”.

Optando per l'affresco Michelangelo ha fatto sicuramente una mossa vincente, ma il giudizio morale espresso sui pittori che dipingevano ad olio, forse egli pensava anche a Leonardo noto per la sua lentezza e i ripensamenti, sarebbe totalmente fuori luogo se non avesse una motivazione più profonda. La durissima polemica di Michelangelo in realtà si scagliava soprattutto contro quegli artisti che non difendevano, come lui, a spada tratta, la tradizione italiana e si facevano anzi sedurre dalle novità tecniche della pittura nordica.

Leonardo, amante della sperimentazione, era estraneo a tale sterile polemica giacché non trovava nulla di sbagliato nel cercare una sintesi tra le conquiste tecniche dell'arte italiana e quelle dell'arte di altri paesi, dopo tutto il suo sistema di riferimento, per accettare o no qualcosa, era pur sempre la natura conosciuta attraverso l'esperienza.

Un interessante confronto tra la pittura dei due artisti si può fare sull'uso del colore.

I colori sono nella pittura di Michelangelo sempre molto luminosi e vivaci, abbinati alla resa dei volumi ma in rapporto ad una luce tersa che permette di distinguere nettamente i profili delle figure, sia quelle in primo piano che quelle sullo sfondo.

Niente di più lontano dall'ideale leonardesco. Per Leonardo quello che conta è: l'assenza di contorni netti; la resa plastica delle forme con la tecnica dello sfumato; i giochi di luce e d'ombre e le profondità atmosferiche. A proposito dei colori, pur non disprezzandoli affatto, Leonardo sosteneva che la loro bellezza “...non è virtù del pittore, ma di quello che li ha generati...” (dal cap. 120). Entrambe le soluzioni hanno avuto fortune alterne e non si può sancire neppure in questo caso chi è il vincitore.

Anche il loro modo di considerare gli occhi e la vista mostra la profonda diversità dell'atteggiamento dei due artisti.

Per Michelangelo gli occhi possono aiutare l'uomo a trovare la via della *Verità* e della *Salvezza*. Essi sono il passaggio principale attraverso il quale, sin da piccolo, un uomo può *conoscere* la *Bellezza* e, per mezzo di essa, avvicinarsi a Dio. Nei seguenti versi *Amore* spiega all'artista: “*I son colui che ne' prim'anni tuoi / Gli occhi tuo' infermi volsi alla beltade, / Che dalla terra al ciel vivo conduce.*” (LXI).

Nel sonetto precedente Michelangelo aveva scritto: “*Amore è un concetto di bellezza / Immaginata o vista dentro al core, / Amica di virtute e gentilezza.*” (LX).

Da questi pochi versi si può dedurre che egli pensava alla classica triade valoriale del *Bello* del *Buono* e del *Vero*, che si trovano al massimo della perfezione *ab aeterno* solo in Dio. Gli occhi permettono di contemplare la *Bellezza* ma il *corpo, scorza pesante e mortale*, non può volare alle sue altezze. Michelangelo esprime così il desiderio di ridurre tutto il proprio corpo ai soli occhi per godere pienamente, con *Verità*, di *Bellezza* e *Amore*: “... *Fa' del mio corpo tutto un occhio solo; / Né fia poi parte in me che non ti goda.*” (CIX, 8)¹¹

Quest'ultima immagine lirica usata da Michelangelo sembra anticipare l'occhio mongolfiera¹² del pittore francese Odillon Redon (1840-1916).

Per Leonardo, artista e scienziato, gli occhi sono lo strumento più nobile con cui l'uomo può indagare il mondo, quindi, in quanto strumento, sono essi stessi oggetto d'indagine. Egli affrontò anche lo studio della visione binoculare, traendone insegnamento per rendere in pittura il rilievo dei corpi¹³. A tali ricerche, nel 900, si è appassionato anche il pittore surrealista Salvador Dalì.

Il gioco dell'arte con questi calibri è salvo e finisce inevitabilmente sempre con un pareggio.

¹¹ Tutti i versi di Michelangelo sono tratti dal libro: RIME, ed. B.U.R..

¹² “*Occhio come pallone strano*”, opera grafica del 1878. New York, Museum of Modern Art.

¹³ Leonardo: “*le chose vedute con due occhi pariranno più retonde che quelle che con un occhio vedute sieno*” da “Leonardo e Ludovico il Moro” di Guido Lopez, pag. 165, Mursia. Leggi anche, nel “Trattato della Pittura”: Parte II, cap. 115; Parte III cap. 482.

Disegno o Colore?

Vasari racconta che nel 1546, a Roma, si recò con Michelangelo e Tiziano a vedere un'opera di quest'ultimo: "Dànae" (oggi al Museo di Capodimonte a Napoli). Lasciato Tiziano, Vasari ricorda con sue parole il commento di Michelangelo: "molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma ... era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene...", aggiungendo poi il seguente giudizio, con le parole di Michelangelo stesso: "... se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, ..., non si potrebbe far più né meglio, ..." ¹⁴

La contrapposizione tra il *disegno* e il *colore*, tra il *disegnare* e il *colorire*, dura da secoli e forse non cesserà mai dal momento che in arte ognuno può scegliere cosa valorizzare e cosa disprezzare. Michelangelo è stato il sublime difensore della tradizione Toscana, caratterizzata dalla massima valorizzazione del disegno, sintesi della tradizione lineare senese e chiaroscurale fiorentina. Tiziano è stato invece il massimo interprete della nuova maniera iniziata da Giovanni Bellini e da Giorgione, quella della cosiddetta "pittura tonale".

In Toscana, soprattutto a Firenze, l'uomo del Rinascimento ha espresso il suo bisogno di dominare la natura con la ragione. Questo si è manifestato con la passione per la scienza ed in particolare per la matematica e la geometria, ovvero con un interesse particolare per i rapporti quantitativi, che nell'arte ha portato all'invenzione della *Prospettiva lineare*.

In Veneto, principalmente a Venezia, l'uomo del Rinascimento ha invece studiato la natura dal punto di vista dei *rapporti qualitativi*, che in pittura sono soprattutto *rapporti coloristici*.

Platonismo e *aristotelismo* sono gli ingredienti fondamentali della cultura rinascimentale e si può dire, schematizzando non poco, che nella ricetta dell'arte toscana prevale, come ingrediente, il *platonismo*, mentre nella ricetta dell'arte veneta è l'*aristotelismo* a prevalere.

Detto in altri termini: i fiorentini sono interessati in primo luogo agli *aspetti quantificabili* (*proporzioni, linea, superficie, volume*); i veneti sono attratti dagli *aspetti qualitativi* (*colori, intonazione dei valori cromatici, valori luministici e atmosferici*).

Sulla base di tali considerazioni Leonardo risulta un caso a parte. In Leonardo prevale non il senso di appartenenza ad una tradizione artistica, né la volontà di difenderne alcuna, quanto piuttosto la ricerca di tutte le *soluzioni tecniche* che consentano *l'imitazione della natura in pittura*. Non a caso l'eliminazione del contorno, l'attenzione ai valori luministici ed atmosferici, nonché la riduzione dell'importanza della prospettiva lineare comincia proprio con lui. Per Leonardo il disegno è uno strumento insostituibile per pensare, per conoscere ed anche per giocare (nella storia del rebus Leonardo è tra gli iniziatori di questo ingegnoso passatempo). Ogni colore, per Leonardo, ha una bellezza intrinseca di cui l'artista non ha alcun merito fintantoché egli non lo ha trattato inserendolo nel contesto di luci e ombre, di riflessi e condizioni atmosferiche, che caratterizzano le situazioni naturali che intende riprodurre. Nel "*Trattato della Pittura*" Leonardo parla più volte della "prospettiva de' colori". Fissando una distanza come unità di misura egli indica in che proporzione diminuisce l'intensità di un colore con l'aumentare della sua lontananza dall'osservatore ¹⁵.

Considerando le opere pittoriche non finite di Leonardo non è facile individuarvi un limite netto tra la fase disegnativa e quella pittorica. L'opera finita è la risultante di una stratificazione molecolare, sottilissima, delle varie fasi della creazione, segnate nel loro processo da una profonda continuità. Leonardo, a mio avviso, rende obsoleta ogni disquisizione sulla contrapposizione in esame, anche se nel tempo questa ha trovato vari interpreti.

Ingres, per esempio, ha esaltato il disegno considerandolo il colore come un aspetto secondario, *decorativo*, della pittura: "*Il disegno comprende i tre quarti e mezzo di ciò che si chiama pittura.*"; "*Il disegno è la probità dell'arte*"; "*Ciò che si chiama 'tocco' costituisce un abuso nell'operare. ...Invece dell'oggetto raffigurato, esso mostra il procedimento; invece del pensiero, rivela la mano.*" ¹⁶. Ingres non ha disdegnato neppure l'uso della camera oscura, pensando di dare così rigore scientifico al

¹⁴ Vasari, "Le vite". Grandi tascabili Economici Newton, pag. 1292.

¹⁵ Cfr. capitolo 257 del "Trattato della Pittura".

¹⁶ Ingres, citazioni tratte dai Cahiers dell'artista.

disegno, seppure certe incongruenze nei rapporti spaziali rivelano, da parte dell'artista, il pieno controllo razionale della composizione e non una passiva accettazione del cosiddetto "dato osservativo".

Delacroix, diversamente da Ingres, ha incentrato tutta la sua ricerca artistica sul colore, pur essendo un disegnatore abilissimo, come testimoniano gli schizzi dei taccuini realizzati in Marocco, e pur amando immensamente il disegno, tanto da scrivere: "I piccoli schizzi sono molto più sicuri e meglio disegnati dei grandi quadri"¹⁷.

Dei "macchiaioli" si può affermare, semplicisticamente, che essi hanno ridotto il dipinto all'accostamento di macchie di colore, ma dall'analisi delle loro opere si evince che non hanno mai trascurato le mescolanze, la ricerca dei valori tonali e il disegno. Diversamente si può dire di quei pittori indicati come "impressionisti" che, almeno inizialmente, hanno creduto fosse possibile recuperare una verginità dello sguardo, riportando sulla tela, senza un disegno preparatorio, le sensazioni visive elementari, con pennellate di colore puro.

Se da un lato Van Gogh valuta attentamente le combinazioni cromatiche, anche studiando l'accostamento dei colori di alcuni gomitoli di lana da lui tenuti in una scatola giapponese, dall'altro la tecnica pittorica di Van Gogh reca traccia della forza emotiva con cui egli ha distribuito i pigmenti sulla tela, talvolta direttamente col tubetto spremuto o con una spatola, come a voler eliminare del tutto il tempo necessario alla riflessione razionale. I tratti ondulati o rettilinei, più o meno lunghi, le puntature più o meno fitte che troviamo nei suoi dipinti si ritrovano anche nei suoi disegni. La sola differenza è nell'effetto "materico" dato dallo spessore dei pigmenti usati.

Paul Klee, grande artista e docente del Bauhaus dal 1920 al 1930, ha scritto:

"Il colore è in primo luogo qualità, in secondo luogo peso, in quanto non ha solo un valore cromatico, ma anche un'intensità luminosa; ed infine è misura, perché oltre ai due valori suddetti, ha anche dei limiti, un ambito, un'estensione – è misurabile.

Il chiaroscuro è in primo luogo peso, ma per la sua estensione e i suoi limiti, è in secondo luogo misura. La linea è invece solo misura.

Abbiamo dunque seguito tre direttrici, tutt'e tre intersecatisi nell'ambito del puro colore, mentre in quello del chiaroscuro se ne ritrovano due sole e una infine nell'ambito della linea pura. Le tre direttrici definiscono quindi, in base alla loro partecipazione, tre ambiti, per così dire inscatolati l'uno nell'altro.

*La scatola più grande contiene tre direttrici, quella media due, la più piccola una sola."*¹⁸

Klee si esprime qui confondendo piano fisico e categoriale. Ad esempio: il colore, come sensazione cromatica, è mentale, non è misura né è misurabile. Misurabile può essere tutt'al più il pigmento, fissando dei parametri precisi, lo fanno bene i produttori di vernici. L'artista parlando del colore identifica la sensazione cromatica col pigmento, cioè il mentale col fisico. Se facesse lo stesso, coerentemente, anche quando parla della linea, identificato questo costruito categoriale con la cosa fisica cui è applicata, potrebbe giungere ad attribuire anche ad essa un colore, un peso e addirittura un'estensione, non limitandosi più alla sola "misura" nel senso della "lunghezza". Queste mie osservazioni rendono evidente, credo, l'incoerenza e l'equivoco insito nelle classificazioni proposte da Klee, che lette superficialmente possono sembrare anche illuminanti.

Prima di chiudere voglio accennare brevemente ad una questione fondamentale.

Nel CONEDON si parla di "valori cromatici", di "valori luministici", di "valori disegnativi", di "valori plastici", di "valori spaziali", ecc., accorgersi di questo fatto è di grande importanza perché a seconda di come consideriamo il modo di ottenere i valori noi facciamo questo gioco oppure in qualche modo lo rifiutiamo, giocando ad altro.

Per giocare al CONEDON si deve dare per scontato che i pezzi con cui giochiamo siano portatori dei valori sui quali puntiamo, bisogna cioè credere di non poter separare alcun pezzo dal valore riconosciutogli. Nel CONEDON un pezzo del gioco e il suo valore sono come le due facce della stessa medaglia: inseparabili.

¹⁷ "Delacroix", n. 22 della collana "Capire la Pittura", pag. 19. Fabbri Editori.

¹⁸ Paul Klee. "Vita e opere di Paul Klee" libro del figlio dell'artista Felix Klee, pag. 147. Giulio Einaudi Editore.

I Significati

Nelle sue riflessioni sull'arte poetica Aristotele riconobbe lo specifico della poesia, e quindi la sua *artisticità*, non tanto nel *ritmo*, da lui identificato col *metro*, presente sia nei versi di Omero che in quelli di Empedocle, quanto nel *contenuto* delle opere: i versi di Omero narrano *gesta eroiche, edificanti*, quelli di Empedocle trattano argomenti di *scienza naturale*. Il primo può dirsi "*poeta*" il secondo solo "*fisiologo*" (*studioso della natura, Physis*). Per Aristotele l'arte con mezzi diversificati persegue sempre la *mimèsi*, la quale concerne l'*universale* e non il *particolare*¹⁹.

Poiché nella vita i *valori estetici* ci orientano nelle scelte spesso anche più di quelli *etici*, i filosofi hanno cercato di definire più volte l'*essenza dell'arte*, con diversi accoppiamenti: *arte come elevazione; arte come spiritualizzazione; arte come sublimazione; arte come ispirazione divina; arte come edonicità; arte come creatività; arte come libertà; arte come anticipazione; arte come lucidità; arte come slancio lirico; arte come voce del popolo; arte come vita; arte come ricerca; arte come "finalità senza scopo" (Kant); ecc.*²⁰.

Avere una filosofia significa fissare una scala di *valori* per stabilire delle priorità e poter fare delle scelte. Talvolta i *valori* sono stati considerati *oggettivi* e *assoluti* (Platone), in altri casi *soggettivi* e *relativi* (Sofisti ed empiristi). Se restiamo fermamente convinti del fatto che le cose abbiano in sé stesse un *valore*, non siano quindi né inutili né vuote, in virtù del fatto che hanno di per sé un *significato univoco, certo ed oggettivo*, per conoscere il *valore* di qualcosa il metodo più sicuro ci sembrerà proprio quello di scoprirne il *senso, il significato*.

Ma il gioco dell'*attribuzione dei significati* non può arrestarsi su soluzioni di *valore assoluto*, esso è per sua costituzione sempre *mutevole*. Anche quando non vengono dichiarati, vi sono pur sempre dei *criteri* per l'attribuzione dei *significati*. Quando nel gioco qualcuno riesce a presentare i *significati* come *necessari, naturali, come scaturenti dalla cosa e conosciuti grazie all'intuizione o al ragionamento*, questo giocatore tiene nascosti i suoi *criteri* e sta semplicemente *barando*.

Nel gioco dell'arte sono stati utilizzati *significati convenzionali* che, a seconda dei casi, sono connessi alla vita religiosa, alla dimensione sociale, a quella politica, economica, alle varie attività tecnico-scientifiche. La consapevolezza circa la loro *convenzionalità* non ha implicato l'attribuzione ad essi di *valori relativi*, tutt'altro.

Per quanto riguarda i *significati religiosi* si può fare la seguente considerazione: gli episodi raccontati nella Bibbia, più o meno fantastici e miracolosi, un tempo presi alla lettera, in seguito agli sviluppi scientifici e culturali in genere, hanno finito per essere considerati soltanto delle *parabole*. Non risultano più accettabili se non caricandoli di *significati allegorici*.

Il meccanismo mentale sotteso è semplice: assunto un testo come *paradigma* cui adeguare la vita, non volendolo sostituire, poiché la vita offre situazioni nuove e difficili da conciliare con il testo stesso, questo si deve ogni volta re-interpretare.

Anche in ambito laico si applica lo stesso meccanismo, per esempio, in relazione alle *leggi emanate dal Parlamento*, nella valutazione della loro *costituzionalità*, nell'applicarle, ecc..

Nella scienza avviene qualcosa di simile. La "*Teoria della Relatività*", per esempio, non getta alle ortiche la *Teoria Gravitazionale di Newton* ma la reinterpreta e la sviluppa. Al suo interno essa resta valida ma come *caso limite* in rapporto ai fenomeni caratterizzati da velocità relativamente basse, di molto inferiori a quella della luce.

Nell'arte vengono usati codici più o meno segreti, segni i cui *significati* sono noti solo agli individui appartenenti al gruppo sociale, culturale, religioso, settario, che può essere maggioritario o minoritario. L'arte aiuta quindi a formare e rafforzare l'*identità* di un *gruppo*, di una *comunità*, ecc..

Un esempio: per timore di persecuzioni e profanazioni, nei primi tre secoli dopo Cristo, i Cristiani usavano spesso simboli e miti della cultura pagana greco-romana.

Il *pesce*, per esempio, simbolo di *fecondità* per alcune culture antiche e per i Romani simbolo *erotico*, per i Cristiani è invece l'immagine corrispondente dell'espressione greca: *Ichthys*, un

¹⁹ Cfr. Aristotele, "Poetica" pagg. 16 e 30. Trad. di Alberto De Zucchi Casa Editrice G. Principato, Messina-Milano.

²⁰ Cfr. Silvio Ceccato "Il Punto" vol. 2, pagg. 199-200. Ipsos Informatica.

acronimo che condensa un principio della fede cristiana: “**Iesous Christos Theou Yios Soter**”, ovvero “*Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore*”.

Il ricorso al *simbolismo mascherato* è assai frequente nell’arte del passato. Anche dipinti estremamente realistici, veri *trompe-l’oeil*, sono in genere basati su complesse allegorie. Il bisogno di caricare le opere di *significati* è connesso anche al fatto che la rigida classificazione e considerazione dei generi artistici richiedeva di arricchire di contenuti quei generi considerati meno importanti: paesaggio, natura morta, pittura di animali, nudo, pittura di genere.

Per i giocatori simbolisti tutto diventa *simbolo*, in base a quelle che Baudelaire chiamava “*corrispondenze*”. Quello che l’opera manifesta può essere lasciato così alla libera interpretazione.

Con lo sviluppo della *Psicanalisi* si è cominciato a parlare d’*inconscio*, quindi anche di *significati di cui non vogliamo essere consapevoli*, che tendiamo a *censurare*, che possiamo solo tentare di scoprire attraverso la mediazione di un bravo *analista*.

Sulla questione dei *significati* è interessante ora confrontare le mosse fondamentali sostenute da due artisti moderni, esponenti del *Surrealismo*: Dalì e Magritte.

Dalì, con la sua “*paranoia critica*”, inventò uno straordinario meccanismo che gli permetteva di moltiplicare i *significati* in tutto ciò che lo interessava. Essa era un “*Metodo spontaneo di conoscenza irrazionale fondata sull’associazione interpretativo-critica dei fenomeni deliranti.*”²¹.

In pratica consisteva nell’associare idee ossessive e deliranti, con l’interazione di nozioni, immagini, oggetti, cose ricavate dagli ambiti più disparati: politico-ideologici, tecnico-scientifici, mistico-religiosi.

Magritte rifiutò invece questa tendenza umana a voler vedere *significati* ovunque, *consci e inconsci*, tale almeno era la sua ambizione. Nella sua pittura dichiarò di *evitare oculatamente* l’uso dei simboli, di rifuggire da essi. Egli aspirava soltanto ad evocare il *senso del mistero* perché, per lui, è il *mistero l’essenza stessa del mondo*. Nelle sue opere rappresentava situazioni incongruenti, paradossali, che dovevano contribuire a bloccare il *pensiero-discorso* aiutando lo spettatore a *vedere le cose per quelle che sono*.

Riassumendo: Dalì *estremizza, enfatizza*, la nostra comune tendenza a *cercare significati nascosti*, ad *immaginare retroscena*, mostrandola in chiave visionaria, maniacale; Magritte *rinuncia* all’uso dei *simboli* e quindi invita a *non vedere le sue opere come allegorie*, propone situazioni incongruenti, paradossali, per *scoraggiare il pensiero a cercare significati nascosti*.

Concludendo: rispetto alle regole costitutive del gioco dell’arte entrambe i contendenti hanno prodotto un sistema di pezzi e valori, tuttavia mi pare che il sistema daliniano offra più resistenza alle critiche.

Nel gioco di Dalì *forme e significati* riflettono la *dimensione dell’inconscio*, del *desiderio*, del *delirio*, possono manifestarsi in *chiave razionale* o *irrazionale* ma nessuno può discutere le scelte fatte dall’artista; nel gioco di Magritte, invece, il suo invito a *non cercare significati nascosti* nelle situazioni paradossali presentate dalle sue opere è coerente con il suo *rifiuto d’usare simboli* ma non con la sua *volontà di ostacolare la tendenza all’interpretazione*. Le opere che mostrano delle incongruenze *stimolano la ricerca dei significati più di quanto non la inibiscono*. D’altra parte anche il suo *rifiuto razionale* di usare *simboli* non garantisce del tutto perché, come Freud insegna, a livello *inconscio* è possibile *censurare* ciò che non *riusciamo ad accettare*.

Vorrei chiudere qui il discorso affermando che Dalì ha vinto ma il gioco dell’arte offre situazioni ambigue e mutevoli.

Dalì dimostra come le contraddizioni perseguite con metodo siano bene accette e vengano avvalorate come chiaro segno di *genialità*.

Magritte presenta invece la contraddizione come segno inconfondibile del *mistero* della *realtà* che non si riesce mai ad afferrare.

Magritte è certo il più filosofico dei pittori e nel CONEDON questo aiuta moltissimo ad essere considerati vincitori.

²¹ Dalì, “La donna visibile” 1930. Questa invenzione metodologica incontrò un grande interesse da parte di psicanalisti come Jacques Lacan.

Notizie

* Presso la libreria Odradek (via Principe Eugenio 28, Milano)

Venerdì 24 novembre, alle ore 18, Felice Accame e Mario Bramé hanno discusso **Scienza e semantica** di Giuseppe Vaccarino (Melquiades edizioni).

Giovedì 21 dicembre, alle ore 18, Giorgio Galli presenta **Le metafore della complementarità** di Felice Accame (Odradek edizioni) e ne discute con l'autore.

* In "A", 322, Felice Accame ha pubblicato **L'aura fritta e i suoi cuochi**.

E' in funzione il sito Internet della *Società di Cultura Metodologico-Operativa* all'indirizzo:
<http://www.methodologia.it>