

Il consecutivo come norma o come predizione dell'attività mentale.^a

Renzo Beltrame

In precedenti interventi [Beltrame, 1999, 2001, 2005a,b, 2006] ho sottolineato come l'esigenza di avere operazioni elementari e costrutti mentali ripetibili nella vita di uno stesso soggetto porti a non poterne predire deterministicamente l'occorrenza. La cosa può essere ancora ottenuta se si aggiungono ulteriori caratterizzazioni che singolarizzino l'occorrenza presa in esame e che non appartengono al dominio del mentale¹.

Con riferimento al funzionamento del substrato biologico di chi è considerato svolgere attività mentale, ciò può essere ottenuto mettendo in gioco ad ogni ricorrenza di un'attività mentale elementare un processo più ampio di quello scelto per riconoscerne l'occorrenza. La parte che eccede quest'ultima è scelta in modo da poter predire la successiva attività mentale elementare.

In questo modo un'attività mentale elementare ha realizzazioni diverse ad ogni ricorrenza pur restando identica la definizione scelta per individuarne l'occorrenza. E un costrutto mentale, a sua volta, diventa qualcosa che si costituisce come occorrenza di una sequenza di attività elementari in cui la particolare realizzazione di ciascuna promuove la realizzazione della successiva.

Queste considerazioni, fondate soltanto su un approccio di tipo metodologico, trovano conferme nella fenomenologia dello svolgersi del mentale.

È esperienza comune trovare che un'attività mentale, ad esempio sottesa ad una frase o ad un atto che consideriamo deliberato, ha motivazioni irrazionali oppure legate ad uno stato d'ira, d'amore, di odio, etc.; dove con motivazioni irrazionali facciamo appunto riferimento a qualcosa che non ha articolazione in termini di attività mentale.

Altre motivazioni che non fanno riferimento a qualcosa che ha l'articolazione dell'attività mentale sono quelle modernamente riferite all'inconscio. Però, già il *Simposio* di Platone ci offre, attraverso *eros*, una trattazione in cui intervengono motivazioni per attività consapevoli e deliberate che non hanno un'articolazione in termini di attività mentali.

Tutto questo porta a contestualizzare un tradizionale studio del consecutivo inteso come indicazione di quali costrutti mentali siano implicati o esclusi dall'occorrenza di un determinato costrutto mentale.

Anche elementi di carattere mentale possono contestualizzare il consecutivo: cito come esempi la contraddizione e lo stacco, inteso come apertura di un nuovo corso di pensieri che non continuano il precedente. Entrambi rompono un certo tipo di consequenzialità nello snodarsi del pensiero.

La contraddizione rompe il tipo di consequenzialità su cui si è tradizionalmente sviluppato, con valide motivazioni pratiche, il consecutivo. Si è infatti dimostrato che, introducendo una contraddizione, cioè *A* e *non A*, nelle premesse, una deduzione secondo le usuali regole della logica di un dato *B* ammette la deduzione con le stesse regole del suo contrario *non B*. Tuttavia la contraddizione è un'attività mentale come tutte le altre e in una dinamica dell'attività mentale va considerata in questo modo. L'aprire un nuovo corso di pensieri rompe invece il tradizionale tipo di consequenzialità in maniera dichiarata e palese, anche se, in termini di dinamica dell'attività mentale possiamo trovarne, come per la contraddizione, precise motivazioni.

Tuttavia, il più deciso elemento di contestualizzazione del modo tradizionale di trattare il consecutivo è costituito dall'apprendimento. Infatti lo sviluppo e la cultura di una persona sono fattori che notoriamente influenzano il consecutivo che questa impiega.

^a*Methodologia on line* [<http://www.methodologia.it>] - Working Papers - WP 198 - Gennaio 2007

¹Entrambe le affermazioni non stupiscono perché l'approccio deterministico è un carattere della descrizione che ci proponiamo di dare, e non delle cose descritte. Le aggiunte, a loro volta, debbono prevedere elementi non mentali altrimenti non sarebbe vera l'affermazione sul non determinismo del mentale a partire dal solo mentale.

Il problema più stringente sul piano teorico è però dato dal fatto che l'apprendimento contribuisce in maniera incisiva a determinare i costrutti mentali, intesi come concatenazione di attività mentali elementari, che una persona usa. Infatti i costrutti mentali che usa un neonato non sono né tutti, né necessariamente identici a, quelli che userà da adulto.

Nel contesto dello studio della prospettiva in Brunelleschi [Beltrame, 1996, 1997] avevo incontrato esperimenti [Yonas and Granrud, 1987] che collocano tra i 5 e i 7 mesi l'inizio, nella percezione visiva, di una costruzione tridimensionale dello spazio circostante al di là delle distanze in gioco nell'afferrare gli oggetti. Studi di Piaget [Piaget, 1926; Wallon, 1945] rendono molto plausibile pensare che costrutti mentali, ad esempio categorie mentali, di una certa complessità vengano usati solo a partire da un certo grado di sviluppo ed evoluzione. E tutto questo porta a contestualizzare lo studio del consecutivo.

Quando poi si prende in considerazione la comunicazione, ad esempio linguistica, tra individui diversi e di diverso grado di apprendimento, quanto detto in precedenza rende problematico affermare che la comunicazione porta ad avere come cosa designata costrutti mentali identici in tutti i soggetti coinvolti. La riuscita pratica della comunicazione è quasi sempre basata sul fatto che chi ascolta abbia o no certi comportamenti fisici che si ritengono conseguenza dell'attività mentale da lui svolta ascoltando. Ma questo non richiede di necessità identici costrutti mentali, né identico schema di consecutivo. La misura delle differenze ammesse per l'attività mentale affinché si realizzi tale riuscita pratica resta un interessante problema aperto al controllo sperimentale.

Ritengo pertanto ragionevole distinguere la proposta di usare un determinato costitutivo e consecutivo dalla proposta di una dinamica dell'attività mentale. Le ragioni di ordine teorico e pratico a favore dell'uso di un particolare costitutivo e consecutivo non intaccano il carattere normativo della proposta stessa, anche se vi si può aggiungere l'interesse di ricondurre ad un quadro comune un determinato insieme di attività mentali.

Ciò che ho indicato come costruzione di una dinamica dell'attività mentale dovrebbe fornire gli elementi a cui appoggiare la costruzione di tale quadro comune in analogia con quanto accade in Fisica dove, appunto, una fisica fondamentale (nel senso di una fisica dei fondamenti) costruisce un quadro unitario di leggi, modelli e metodi da utilizzare per la descrizione dei vari ambiti specifici.

Ho già avuto occasione [Beltrame, 2005a] di sottolineare che in Fisica è in uso uno schema fondato su interattori e relativa interazione anziché su processi elementari. A partire da una configurazione e da una velocità di evoluzione iniziali, si calcolano poi le successive configurazioni attraversate tenendo conto che per ciascuna configurazione attraversata le interazioni permettono di calcolare la variazione della velocità di evoluzione e quindi la nuova velocità in grandezza, direzione e verso.

All'interno di questa descrizione si possono poi individuare processi, intesi come modo di passare da una configurazione ad un'altra, con totale libertà nella scelta delle configurazioni iniziale e finale, e quindi nella scelta della lunghezza del processo. Si possono così individuare processi che hanno tra le loro caratteristiche quelle usate per definire l'occorrenza di attività mentali elementari, e indicarne la successione temporale indicando così il costrutto eseguito.

Accenno soltanto che lo schema è sufficientemente generale da consentire momenti e periodi di attività biologica a cui non corrisponde alcuna attività mentale. È quindi possibile modellare un'attività mentale che fluisce con interruzione e periodi di tempo in cui essa cessa.

Penso risulti ormai sufficientemente chiaro come il mentale consecutivo risulti altamente dipendente dal contesto e quindi fortemente storicizzato. A meno che non si voglia forzarne l'aspetto normativo, cioè un particolare contesto, continuando validamente la tradizione delle cartesiane *Regulae ad directionem ingenii* e della *Dottrina trascendentale del metodo* nella kantiana *Critica della ragion pura*.

References

- R. Beltrame. Methodological aspects in integrating physical and psychological description of human activity. Report CNUCE-B4-2000-011, National Research Council of Italy, August 2001. 3rd Version.
- R. Beltrame. Sull'apprendimento. *Methodologia Online - WP*, 177, April 2005a.

- R. Beltrame. Ancora su individuazione e descrizione del mentale. *Methodologia Online - WP*, 183, October 2005b.
- R. Beltrame. Sui costrutti mentali e la predizione dell'attività mentale. *Methodologia Online - WP*, 196, November 2006.
- R. Beltrame. *La prospettiva rinascimentale. Nascita di un fatto cognitivo*, volume 3 of *Quaderni di Methodologia*. 3S - Divisione scienza e cultura, Roma, 1996.
- R. Beltrame. Storia del costituirsi di un modo mentale. La prospettiva rinascimentale. Rapporto CNUCE C97-25 (Rev. Nov. 1998), Istituto CNUCE, Dicembre 1997. I Versione Maggio 1995. Revisione Novembre 1998.
- R. Beltrame. Bibliografia di Silvio Ceccato. In AA.VV., editor, *Scritti in memoria di Silvio Ceccato*, volume 7 of *Quaderni di Methodologia*, pages 23–56. 3S - Divisione Cultura e Scienze, Roma, 1999.
- J. Piaget. *La représentation du monde chez l'enfant*. PUF, Paris, 1926.
- H. Wallon. *Les origines de la pensée chez l'enfant*. PUF, Paris, 1945.
- A. Yonas and C. Granrud. The development of sensitivity to kinetic, binocular and pictorial depth information in human infants. In D. Ingle, D. Lee, and M. Jeannerod, editors, *Brain mechanisms and spatial vision*. Martinus Nijhoff Press, Amsterdam, 1987.

Pubblichiamo, scusandoci per il ritardo, il verbale dell'Assemblea Ordinaria 2006 della Società di Cultura Metodologico-Operativa.

Verbale

Addì 3 marzo 2006, alle ore 21,15, presso la libreria Odradek, via Principe Eugenio 28, Milano, si è svolta, come da convocazione, l'assemblea ordinaria della Società di Cultura Metodologico-Operativa, con il seguente o.d.g.: 1) relazione del Tesoriere e del Presidente; 2) rinnovo delle cariche sociali; 3) varie ed eventuali. Sono presenti i signori Felice Accame, Francesco Ranci e Carlo Oliva. Assume la Presidenza il sig. Accame, presidente della Società, che incarica il sig. Oliva di tenere il verbale. Per il punto 1) all'o.d.g., il sig. Oliva illustra la situazione contabile, come risulta dall'acclusa appendice. Prende poi la parola, per il punto 2), il sig. Accame, che dà lettura di una comunicazione del sig. Marco Maria Sigiani, membro del direttivo, che esprime il suo rammarico per non poter partecipare all'assemblea, e relaziona sull'attività svolta durante l'anno (uscita dei WP e cura del sito di *Methodologia* on line) e sui progetti in corso (pubblicazione presso l'editore Melquiades di *Scienza e semantica* di Vaccarino). L'assemblea approva all'unanimità le due relazioni (delibere n. 1 e 2), e fissa, su proposta del sig. Oliva, la quota sociale per l'anno 2005/2006 in € 150 e il contributo WP per i non soci in € 20 (delibera n. 3). Decide anche, su proposta del sig. Ranci, la conferma del Direttivo in carica (delibera n.4).

Null'altro essendovi da deliberare, l'assemblea viene tolta alle ore 23,15. Letto, approvato e sottoscritto.

Il segretario
(Carlo Oliva)

Il Presidente
(Felice Accame)

SITUAZIONE CONTABILE AL 3 MARZO 2006

Saldo attivo precedente € 2722,90

Entrate

Quote ordinarie 2004/2005
(Accame, Arturi, Bettoni, Oliva, Ranci, Vaccarino) 900,00

Contributi straordinari dei soci (Bettoni, Oliva) 200,00

Contributi per i WP 100,00

Totale entrate 3922,90

Uscite

Imposte bollo su C.C. e spese bancarie
(al netto degli interessi) 171,00

Spese WP 439,80

Totale uscite 610,80

In cassa S.E. & O. € 3312,10

Risultano iscritti e in regola con la quota sociale 2005/2006: Accame, Arturi, Bettoni, Oliva, Ranci, Vaccarino)

Milano, 3 marzo 2006

Il tesoriere
(Carlo Oliva)

Stefano Gambini

GIOCHI DELL'ARTE

CONEDON o HEDON, le due alternative

(quinta parte)

Il Ritmo

Alle tante mosse operate nel gioco dell'arte è stato attribuito nel tempo più o meno valore, tale variabilità è in rapporto al presunto, maggiore o minore, loro potere conoscitivo. Le varie partite illustrate ne hanno data ampia testimonianza.

Ripensando al fatto che per i primi uomini il *ritmo* di qualcosa, considerato allora come dato osservativo, era la manifestazione esteriore della legge intima e profonda della cosa stessa, che imitare quel *ritmo* voleva dire duplicare e possedere in se stessi tale legge, voglio ora indicare un cambiamento del punto di vista, suggerendo di considerare il *ritmo* il risultato di operazioni e insieme ingrediente fondamentale, *costitutivo*, dell'*atteggiamento estetico*, anche detto “*edonico*” (dal gr. *hedoné*, ‘piacere’).

Il *ritmo* è alla base d'ogni forma d'espressione artistica anche quando non ne siamo consapevoli e perciò sono convinto che saperlo può fare la differenza.

Il *ritmo* si costituisce grazie all'attività dell'*attenzione* e della *memoria*, i due *organi costitutivi* della *mente* che operano sempre in sinergia, con quello che Ceccato chiama “*modulo sommativo*”.

Alcuni rumori non sono propriamente un *ritmo* ma nell'udirli siamo capaci di organizzarli in una “*successione*”, possiamo collegarli secondo una certa regola: questa regola è appunto il *ritmo*, il nostro *ritmo* costruito su quei rumori (Leonardo da Vinci aveva notato, per esempio, come la mente riesce ad immaginare parole e frasi nel suono delle campane).

Pensando ai *fenomeni fisici* come *dati oggettivi*, quindi come *risultato di mera osservazione*, diviene ovvio attribuirgli *leggi, strutture, ritmi*, come fossero loro *proprietà naturali*. Il problema è che se fosse proprio così, nessun tentativo di rendere *cogniti* questi *oggetti incogniti* della *realtà* potrebbe implicare la possibilità di un confronto diretto, altrettanto *obiettivo*, tra *oggetti cognitivi* ed *incogniti*. Poiché cedere alla *tentazione conoscitivista* ci viene tanto spontaneo è opportuno riflettervi sopra in modo critico. Analizzando il “*fisico*” operativamente ci accorgiamo che noi usiamo questo termine per indicare che abbiamo *posto in rapporto due percepiti, localizzati spazialmente, per considerare il risultato di tale rapporto*. L'*atteggiamento scientifico* scaturisce proprio da questo *assumere una incognita per volta* (l'esito del rapporto posto tra i due osservati localizzati spazialmente) e dal *rendere ripetibili le operazioni svolte*. I suoi valori sono “*vero*” e “*falso*”, ma non il *Vero* e *Falso* assoluti, della *Metafisica*, bensì un “*vero*” e “*falso*” risultanti dal confronto tra due operare consecutivi per vedere se i risultati in entrambe i momenti sono trovati uguali (“*vero*”) o diversi (“*falso*”). Quindi due valori non mistificati, perfettamente controllabili.

Quando ci chiediamo se qualcosa ci piace o no, se qualcosa è *bella* o *brutta*, di fatto assumiamo l'*atteggiamento fondamentale* per il gioco dell'arte: l'*atteggiamento estetico*.

Questo si manifesta in modo tipico, ovvero, sempre assumendo un certo *ritmo* per vedere se è sostenuto da ciò che si osserva (“*bello*”) oppure no (“*brutto*”). Anche qui i valori non sono mistificati, non sono il *Bello* o *Brutto* assoluti, metafisici, bensì valori dati con criteri controllabili.

Ogni cosa può essere frammentata *ritmicamente* con l'attenzione, è per questo che nel gioco dell'arte tutto può essere investito (quindi anche spogliato) di valore estetico, positivo o negativo.

Dimenticando queste osservazioni e tornando all'originaria credenza che il *ritmo* di qualcosa è *imitato* e *non prodotto* e che *corrisponde* ad una *verità superiore*, si capisce perché il CONEDON si avvantaggi molto di più se le consapevolezza di cui ho parlato sopra non vengono messe tanto in luce. La credenza che certe cose siano di per sé portatrici di valori estetici può risultare infatti più rassicurante e in molti casi anche più piacevole. Perciò nei giocatori del CONEDON si ha una latente e più spesso marcata vocazione ad ergersi a *maestri del gusto*. I conflitti che si sviluppano nelle partite del CONEDON avviano spesso da questa tendenza, ma ciò non è affatto negativo. Il gioco viene costantemente alimentato e sostenuto da simili contrasti.

Sulla nozione di “*ritmo*” si possono fare molte riflessioni interessanti. Va chiarita ad esempio la questione della sua *oggettività* o *soggettività*, perché sicuramente non tutti sono d'accordo nell'accettare né l'origine mentale del *ritmo* né l'origine mentale dei giudizi di *oggettività* e *soggettività*, che sono sempre stabiliti in base a dei criteri.

Se qualcuno sostiene per esempio che sono dei *ritmi naturali*: il moto periodico della Terra e dei pianeti sul loro asse, il loro moto periodico intorno al sole, l'alternarsi regolare delle stagioni, ecc., ad essi obietto dicendo: minuti, ore, giorni, mesi, stagioni, anni, ecc. sono principalmente una mirabile costruzione culturale, un *reticolo di relazioni temporali fatto dall'uomo per l'uomo*. Se infatti è vero che *tali relazioni sono state poste tra osservati ciò non le trasforma in dati osservativi*. Analogamente, quando giudichiamo una successione di elementi come “*periodica*”, di fatto, siamo sempre noi che abbiamo posto come “*stesso*” l'elemento considerato “*inizio*” e poi “*fine*” della successione medesima.

L'idea di poter *osservare oggettivamente* è palesemente contraddittoria. Il primo termine implica un *soggetto osservatore*, il secondo tende ad escluderlo.

Il poeta-filosofo Goriziano Carlo Michelstaedter (1887-1910) ha fatto interessanti riflessioni sul tema: “... *E poiché gli scienziati non possono uscir impunemente dalla loro pelle come i bachi da seta, per guardar come son fatte le cose, ci è forza ammettere che l'oggettività è in qualche modo una soggettività*”¹.

Nell'analisi operativa la distinzione fra “*soggettivo*” ed “*oggettivo*” corrisponde a due modi di operare del *soggetto*, la presenza di questo non può essere eliminata ma nell'*oggettivo* essa è comunque sottratta al valore dato ai risultati dell'operare. Nella *soggettività* la *cosa* è assunta come uno *svolgimento* al quale è dato come soggetto l'*io*, nell'*oggettività* operiamo invece facendo seguire alla categoria dell'*io* quella di *oggetto*². Quando prendiamo in considerazione qualcosa per giudicarla esteticamente possiamo operare in chiave *soggettiva*, e allora diciamo che “*ci piace o non ci piace*”, oppure operare in chiave *oggettiva*, e diciamo allora che “*è bella o brutta*”, in entrambe i casi noi operiamo *frammentando ritmicamente con l'attenzione* quella cosa. Se vogliamo fare qualcosa che *ci piace*, qualcosa di *bello*, con le *note*, i *colori*, le *linee*, ecc., operiamo sempre con l'attenzione per organizzare queste in un *ritmo*, attraverso il *modulo sommativo*. Sia nel primo caso che nel secondo non è necessario che i vari *frammenti attenzionali* contengano sempre la *stessa cosa o più cose uguali*, oppure necessariamente sempre una *cosa diversa o più cose diverse*, quello che conta è che i *frammenti attenzionali* siano considerati *uguali*. Poeti, musicisti, pittori, scultori, architetti, registi, ed in genere tutti quelli che operano assumendo l'*atteggiamento estetico*, usano l'attenzione per costituire dei *ritmi*.

La *ritmicizzazione* si sviluppa *nel tempo*, perché i frammenti attenzionali vengono sommati in successione temporale, da un *prima* ad un *poi*, ma non *sul tempo* perché la mente adotta il *modulo sommativo* senza la necessità di costituire anche la categoria di “*tempo*”. I complessi calcoli della suddivisione metrico-temporale del Solfeggio non coincidono con il *senso ritmico-musicale*, non a caso il computer che rispetta perfettamente le durate delle note e delle pause non produce musica piacevole. Il computer non ha programmi che gli conferiscano un proprio *senso ritmico*. Pur consapevole di ciò il teorico condizionato dal conoscitivismo non riesce ad individuare la ragione per la quale *metro* e *ritmo* non sono la stessa cosa. Una soluzione apparente è stata quella di assegnare *oggettività* al *metro* e *soggettività* al *ritmo*³, ma essa non è soddisfacente proprio perché si basa sul presupposto filosofico del *raddoppio conoscitivo del percepito*, con una presunta diversa localizzabilità del *metro*, dato in un ipotetico *esterno*, e del *ritmo*, dato in un altrettanto supposto *interno* dell'uomo. Le illimitate scansioni temporali del *metro* si possono elaborare con il metronomo, con l'orologio, esse hanno la funzione di stimolare e sostenere il *ritmo* ma non corrispondono ad esso, la *frammentazione ritmica* è eseguita soltanto dalla mente quando assume l'*atteggiamento estetico*.

¹ C. Michelstaedter, “La Persuasione e la Rettorica”, pag. 123.

² Cfr. Silvio Ceccato, “Un tecnico fra i filosofi” vol. II, pagg. 47-49, leggere voci “Oggettivo e Soggettivo” e “Fisico e Psicico”. Marsilio Editori 1966.

³ “il metro e il ritmo sono l'aspetto rispettivamente “oggettivo e soggettivo”, “esterno e psicologico” dello stesso fenomeno”. Terni Clemente, “Ritmo e Tempo”, da “La Musica – Enciclopedia storica”, Torino UTET, 1966, vol. IV, pag. 52. Cfr. Silvio Ceccato, Dalla Cibernetica all'Arte Musicale”, pag. 33. G. Zanibon Editore.

Il *ritmo* è fondamentale anche nell'*arte cinematografica*, sia nella scrittura della *sceneggiatura* che nelle fasi di *ripresa* e di *montaggio*. Il problema dei vari operatori è quello di costituire un *ritmo giusto*, in base a certi criteri piuttosto che ad altri, tagliando ciò che è considerato *inutilmente ripetitivo, prolisso, ecc.*, mantenendo un sostanziale *equilibrio* tra le *singole scene* e la *struttura complessiva* da dare al film. Nel calcolare la lunghezza di ogni scena devono essere affrontati diversi problemi, per esempio: stabilire la durata dei dialoghi e delle sue pause; decidere quali movimenti degli attori e della telecamera sono più efficaci, in base a certi criteri anziché ad altri; ecc.. La lunghezza di una scena deve poi essere rapportata a quella delle altre, evitando sproporzioni che renderebbero sbilanciato e magari poco credibile l'insieme, se non addirittura noioso il film.

Assumere un ritmo ha la sua utilità per sincronizzare i movimenti e gli sforzi di più persone nel lavoro; per ottimizzare l'uso dei propri sforzi svolgendo attività fisica; per mantenere un certo equilibrio; ecc.. L'antropologo russo Plechanov (1856-1918), studiando i comportamenti gestuali degli uomini di varie popolazioni, ha concluso che la scelta dei gesti e dei loro *ritmi* non è del tutto arbitraria ma è legata alle attività di sopravvivenza. Il nobel italiano Dario Fo ha abbracciato questa tesi e nello spettacolo "Ci ragiono e canto" (del 1966-77), come nelle "Lezioni di teatro" (del 1984), ne offre ampia dimostrazione con esempi mimici di grande effetto⁴.

Nella costruzione degli oggetti l'assunzione di un *ritmo* costituisce un principio di economia, perché consente di *ripetere* le *stesse* operazioni non dovendo cambiarle ogni volta. Le macchine non sono altro che la trasposizione automatizzata delle operazioni *ripetitive* prima svolte dagli uomini o dagli animali.

Nelle parate militari i *ritmi* sono *fortemente scanditi, schematici, ripetitivi*. I soldati, come automi, eseguono nello stesso modo all'unisono dei movimenti *meccanici*. Nella colossale macchina della guerra essi come individui contano poco o nulla, sono soltanto un ingranaggio. Privi di una volontà propria devono obbedire impavidi, con l'imperturbabilità di un carro armato.

Nei rituali religiosi e regali i *ritmi* sono in genere caratterizzati da relativa *lentezza*. La *solennità* è stata associata alla *gravità*, alla *pesantezza*, non di ciò che è considerato *noioso* bensì di ciò che è giudicato *importante* e che perciò può svolgersi *lentamente*. Una certa *lentezza* sottolinea l'importanza delle azioni perché chi comanda può permettersi di prendere tutto il tempo che vuole. I *tempi lenti* si addicono alle persone, ai gesti ed alle azioni *nobili*, favoriscono la riflessione, aiutano a mantenere il controllo della situazione e quindi il *decoro*, la *dignità* (penso al modo in cui parlano certi politici o intellettuali che contano).

Nelle *Comiche* le azioni sono caratterizzate invece da *ritmi* straordinariamente *veloci*, i fatti si susseguono in modo *rocamboloso*, con *errori a catena* il cui esito non è *mai catastrofico*, anzi sempre *miracolosamente positivo*. La comicità è paradossale, si basa sul *ribaltamento logico* delle situazioni più comuni, pare spontanea ma di fatto si basa sul *calcolo perfetto dei tempi*. Per comprendere questo basta pensare alle geniali gag di Charlie Chaplin, del meno fortunato Buster Keaton e dell'ancor più sventurato Larry Semon, noto in Italia come Ridolini⁵. Chaplin, Keaton e Semon si sono accorti che anche l'azione considerata più *banale* poteva diventare *ridicola* semplicemente accelerandola, attribuendole un *ritmo fuori dal normale*. Ricordo a questo proposito sia la memorabile gag del film "Il Grande Dittatore" (1940), ove Chaplin nei panni di un barbiere ebreo rade un preoccupato cliente al ritmo frenetico della famosa Danza Ungherese n.5 di Brahms; sia la sequenza di gag del film "Tempi Moderni" in cui Chaplin nel ruolo di un imbranato operaio è alle prese con gli insostenibili ritmi della catena di montaggio.

È un passo antifilosofico importantissimo quello di comprendere il ruolo dell'*assunzione del modello* anche nella costituzione delle *situazioni umoristiche e comiche*.

Solo assumendo dei *ritmi* come modello di *normalità* possiamo costituire in rapporto ad essi dei *ritmi innaturali, caricaturali, stravaganti, ecc.*, a seconda delle *correlazioni consecutive* implicate.

⁴ Cfr. Dario Fo, "Lezioni di teatro", pagg. 42-48. Einaudi.

⁵ Larry Semon (1890-1928) attore, regista, scrittore e altro ancora, è morto in miseria, di polmonite, a soli 38 anni. Grande clown del cinema muto, con la faccia imbiancata, le immancabili bombetta e salopette, basava le sue geniali gag su corse a perdifiato, cadute rovinose e ritmi accelerati.

Gli *sketch comici*, le *barzellette*, le *battute di spirito*, si reggono su precisi *ritmi*, tanto che si parla di “*tempi comici*”, questi hanno la funzione di accumulare attenzione negli spettatori e auditori, portandoli alla fase finale, in cui si ha la *ricategorizzazione valoriale*, fase caratterizzata da rapidità e imprevedibilità. Solo a questa segue, come un’esplosione irrefrenabile, la risata.

Gli “*scherzi*”, come si dice, “*sono belli quando durano poco*”, l’azione in essi deve essere caratterizzata da *leggerezza*, ottenuta depistando brevemente l’amico per *sorprenderlo bonariamente*, per ridere *insieme* ad esso. Quando l’azione è appesantita da *attese troppo lunghe* e con esiti di *dubbio gusto*, per ridere *della* persona anziché *con* lei, non si tratta più di “*burla*” perché l’azione diventa causa d’*umiliazione* e non è più divertente. Parliamo allora di “*beffa*”, che implica un particolare compiacimento in chi deride o raggira, oppure di “*scherno*”, che comporta disprezzo e volontà di recare offesa, d’insultare, ecc..

L’*ironia* si costituisce con una particolare intonazione della voce e con un *ritmo* leggermente alterato, affermando il contrario di quello che si vuol dire. Solo le differenze di *tono* e *ritmo* rivelano che la frase non va presa alla lettera.

Sulla base di un certo stimolo fisico noi operiamo con il *modulo sommativo* la costituzione del *ritmo*, parallelamente a ciò siamo indotti ad aggiungere altri elementi tratti dalla nostra memoria, dalla rete delle *correlazioni consecutive*. La costituzione del *ritmo* risulta perciò orientata, condizionata, dal “*già fatto*”, dal nostro *bagaglio mnemonico*. Questo ci aiuta a comprendere il perché gli stessi stimoli fisici, non ancora categorizzabili come “*ritmi*”, possano stimolare l’interesse di alcuni, suscitare noia in altri, provocare divertimento o irritazione, fastidio, generare euforia, oppure indurre veri e propri stati ipnotici.

L’arte contemporanea, almeno in certe sue manifestazioni (Arte Concettuale, Minimale, ecc.) ha fatto diventare spesso preponderante l’aspetto contenutistico, teorico, quindi intellettualistico, a scapito della componente più propriamente estetica del *ritmo*. Tale componente tuttavia, proprio perché costitutiva dell’*atteggiamento estetico*, non può mai mancare, neppure nei casi più estremi. Il *ritmo* è il punto di partenza di ogni *fatto musicale* ma anche di ogni *opera d’arte*. Tutto ciò che ci piace diventa *ritmico*, in modo inequivocabile, e questo perché quando *valutiamo esteticamente* qualcosa abbiamo operato su di essa, con l’attenzione, una *frammentazione ritmica*.⁶

Grazie a certe forme d’arte moderna (Espressionismo, Cubismo, ecc.) alcuni sostengono che “*anche la bruttezza è entrata a pieno titolo nel mondo dell’arte, del bello*”, come se questo mondo fosse stato sempre e soltanto il dominio della *bellezza*. Ma affermare che essi dimenticano Leonardo, Bosch, Goya, ed il loro interesse estetico per le *deformità fisiche*, anche se utilizzate principalmente come indice delle *aberrazioni morali* dell’uomo, non è una obiezione soddisfacente.

L’atteggiamento estetico non va confuso con il *bello* o il *brutto*, essi ne sono soltanto i due valori principali, *positivo* il primo, *negativo* il secondo.

L’arte con novità eclatanti suscita quasi sempre reazioni negative: a tal riguardo basti ricordare che alla prima mostra degli impressionisti i visitatori risero a crepapelle; che la grandezza di Cézanne è stata riconosciuta soltanto poco prima che egli morisse; che Van Gogh ha venduto in tutta la sua vita un solo quadro, e suo fratello, Theo, gestiva una galleria d’arte, vendeva dipinti.

Attraverso le loro deformazioni i cubisti hanno costruito nuovi *equilibri* e *squilibri*, nuove *armonie*, ed anche se queste in rapporto a quelle della tradizione classica possono apparire *mostruose*, restano pur sempre nuove *armonie*.

Con la consuetudine, in generale, si finiscono poi per accettare, gradire, anche le novità inizialmente più sconvolgenti. Il fatto che si possa dire “*bello*” un film di Dario Argento, con scene di violenza estrema; un piercing inserito nella viva carne; un brano musicale dai suoni *dissonanti*, *ripetuti* in modo martellante, ossessivo; un paio di jeans sdruciti, strappati, sfilacciati, macchiati di vernice; ecc.; non dovrebbe quindi stupire.

Il concetto di *bello* in molte culture è stato associato a quello di *buono*. Nel greco antico, per esempio, il termine “*Kalos*” vuol dire “*bello*” ma ha profonde connessioni con “*buono*”. Anche

⁶ Cfr. Silvio Ceccato, *Dalla Cibernetica all’Arte Musicale*” pagg. 30-35, G. Zanibon Editore, 1980.

nella sua etimologia latina “*bello*” viene da *bellus* diminutivo antichissimo di *bonus*⁷. *Bello* è quindi ciò che *merita sempre di essere perseguito*. Le azioni *belle* sono quelle *moralmente ineccepibili*, che costituiscono un *modello da imitare*.

È con la scuola di Pitagora (Magna Grecia VI-IV sec. a.C.) che il concetto di “*bello*” viene collegato a quello di “*vero*” e di “*buono*”, istituendo una sorta di triade valoriale.

La massima Pitagorica per cui “Tutto è numero” si traduce in ambito artistico, etico e filosofico-scientifico, in una identificazione del *bello*, del *buono* e del *vero*, con la *misura*.

Secondo tale concezione, nell’*arte* convivono in modo calibrato *esattezza* e *pathos*; la *virtù* sta nel *sensu della misura*, nel non cadere mai negli eccessi; la *verità* non può essere fuori dalla portata dell’uomo perché è commisurata ad esso, *intelligibile*.

Gli antichi presupponevano l’esistenza di un *bello conoscibile*, corrispondente a dei *canoni oggettivi*, in virtù dei quali la bellezza poteva essere universalmente riconosciuta ed apprezzata. Compito dell’artista era quello di ricercare, di riprodurre, con la propria intelligenza ed abilità, questi *canoni*, basando su di essi le proprie creazioni.

Le prime e più potenti avvisaglie di una crisi dell’identificazione tra il bello e il misurabile, calcolabile, si trovano nell’opera più matura di Leonardo da Vinci, precisamente: nell’equilibrio da egli individuato, ben rappresentato dal “*Cenacolo*”, tra il concetto classico di “*bellezza*” come “*proporzionalità delle parti*” e il ficiniano “*actus vivacitas*” (tradotto da Leonardo con “*vivacità dell’atto*”); nell’invenzione della tecnica dello *sfumato*, soluzione ai problemi del passaggio dal rigore matematico della “*prospettiva geometrica*” alle morbidezze atmosferiche della “*prospettiva aerea*”; nell’elaborazione di una “*prospettiva composita*”, atta a risolvere certe incongruenze della “*prospettiva lineare*”, ricorrendo ad accorgimenti legati all’*Ottica*, sacrificando un po’ del rigore geometrico a vantaggio della resa delle variabili di tipo fisico ed ottico-anatomiche; nell’abbandono di un unico modello di perfezione evidenziato con le ricerche di proporzioni perfette anche negli animali, con i suoi studi di anatomia comparata; nella sua volontà di sostituire, per le proporzioni del corpo umano, il modulo tradizionale della *testa*, con misure più piccole, per aderire sempre di più alle forme naturali⁸; nella complementarità del modello di bellezza maschile, quantitativo, costituito dall’Uomo Vitruviano, e di bellezza femminile, qualitativo, rappresentato dalla Leda e dalla Gioconda; e infine nelle varie raffigurazione del diluvio universale in cui l’umanità e le opere del suo genio sono cancellate nei vortici distruttivi degli elementi caoticamente confusi.

La crisi del presupposto che la *bellezza* coincida con la *misura*, intuita da Leonardo, manifestata pienamente nel 500 dai Manieristi e da sommi artisti come Tiziano, esplosa poi nel 600, con la sensibilità barocca, riporta in auge la credenza opposta, ovvero che il *bello* dipenda da un qualcosa, un *quid imponderabile*, che non si può controllare in assoluto, dominare pienamente, qualcosa che sfugge sempre, inesorabilmente, alla razionalità.

Gli artisti hanno intuito più volte che la *bellezza* non può consistere nell’*adeguamento* ad un *ordine preconstituito*, dotato di *regole universali*, ma l’*atteggiamento conoscitivo* li ha indotti a concludere che il *bello ha a che fare con l’infinito* perché non può essere esaurito né da ciò che si fa nella pratica né da ciò che si può *trasmettere intellettualmente*, con l’uso della *parola*, con *schemi*, attraverso la *codificazione di precetti teorici*. Nell’*arte* qualcosa sfugge sempre alla *ragione*, al *calcolo*, alla *misura*, perché la *genialità* non si può in alcun modo insegnare.

Riprendendo una precedente affermazione: “*anche la bruttezza è entrata a pieno titolo nel mondo dell’arte, del bello*”, si può notare quanto questa sia piuttosto ingenua e fuorviante. La frase lascia supporre da un lato l’esistenza oggettiva della *bellezza* e del suo opposto, la *bruttezza*, dall’altro genera un’*aporia* facendo credere che si possa *trovare in sé bello e piacevole, artistico, ciò è in sé brutto e disgustoso, non-artistico*. Bisognerebbe infatti immaginare, contraddittoriamente, una

⁷ Cfr. Giacomo Devoto, Dizionario etimologico, Casa Editrice Felice Le Monnier.

⁸ Leonardo da Vinci: “Misure e compartizioni della statua. – Dividi la testa in 12 gradi, e ciascuno de’ gradi dividi in 12 punti, e ciascun punto in 12 minuti, e i minuti in minimi, e i minimi in semiminimi.” (Scritti, pag. 350. I Classici Rusconi). A mio avviso in questo tentativo si può vedere una sorta d’anticipazione della moderna “Geometria dei Frattali”.

sostanziale indipendenza, estraneità, tra la cosa che sarebbe *brutta e disgustosa in se* ed il *piacere estetico* provato individualmente di fronte ad essa. Come se “*bruttezza*”; “*disgustosità*”; “*bellezza*”; “*piacevolezza*”; ecc., non fossero *valori* risultanti dalle operazioni mentali svolte nell’*atteggiamento estetico*.

Si possono rintracciare diverse tesi filosofiche che mirano proprio a considerare come *datità* sia il *bello* che il *brutto*, giocando poi sullo stravolgimento dei *valori* ad essi attribuiti.

Nel 1883 Karl Rosenkranz, allievo di Hegel, ha pubblicato addirittura il trattato: “*L’estetica del brutto*”. In esso l’autore immagina l’arte come un duello tra l’*Arcangelo Gabriele* e il *demonio*. L’arte si nutre del *brutto* che la circonda e si immunizza rispetto ad esso, creando i suoi anticorpi. Il *brutto* è quindi necessario all’arte, se essa infatti non si scontra con il male, con le patologie del mondo, non ha alcuna possibilità di diventare *vera arte*.

Nel saggio “*La nascita della tragedia*” (1872) di Friedrich Nietzsche si assiste ad una sorta di capovolgimento dei valori più comuni: ciò che è *equilibrato, classico, bello*, viene giudicato *espressione negativa di una vita repressa*. Nietzsche identifica questo con l’*apollineo*. Ciò che è *eccessivo, sfrenato, brutto*, viene considerato invece *espressione di una vitalità senza costrizioni e perciò libera*. Nietzsche riconosce questo nel *dionisiaco*.

Nella “*Critica del Giudizio*” (1790) il filosofo Immanuel Kant sottolinea l’importanza dell’*estetica*. Egli contrappone il *bello* al *sublime*, descrivendo il secondo come la *forte sensazione provata davanti a qualcosa che ci intimidisce, quando non si è capaci di afferrarla pienamente con la ragione, attraverso l’elaborazione di un vero giudizio*. Per Kant sono *sublimi* sia la legge morale interiore che il cielo stellato che ci sovrasta. Egli considera il *sentimento* come il migliore alleato della *ragione*. La complementarietà della *ragione* e del *sentimento* permette infatti di valutare più compiutamente le cose della natura, dell’arte, dell’universo intero.

È importante ricordare ora che il concetto di “*sublime*” ha una storia che si perde nella notte dei tempi. Il primo documento che ne parla è lo scritto “*Del Sublime*” dello pseudo Longino (I sec. ?).

Il concetto di *sublime* nel senso antico si riferisce all’effetto che le opere d’arte, in specie letterarie, provocano su di un animo nobile, quando questo, stimolato dalla retorica, sente accrescersi a tal punto da immaginarsi in grado di contenere da solo il mondo intero.

Nel senso più moderno, all’opposto, il concetto di *sublime* risente profondamente dello schok prodotto dalle scoperte scientifiche che hanno relativizzato la posizione dell’uomo nel creato, facendolo sentire come un granello di polvere nell’universo.

Sul finire del 700, con l’affermarsi della sensibilità preromantica dello “*Sturm und Drang*” (“*tempesta e assalto*”), che valorizza il sentimento rispetto alla razionalità, il *bello* si trova ad essere spesso identificato col *grazioso* e contrapposto al *sublime*. Il *bello* non riuscendo a provocare nessuno schok, nessun turbamento, per lo spirito del tempo diviene meno interessante ed appetibile del *sublime*.

La distinzione formale tra il *bello* e il *sublime*, ripresa anche da Kant, si deve al filosofo e politico irlandese Edmund Burke, autore del saggio “*Inquiry*”, del 1757.

La ben nota *Sindrome di Stendhal*, descritta per primo dal famoso romanziere da cui ha preso lo pseudonimo, il suo vero nome era infatti Henry Beyle (1783-1842), corrisponde ad un disagio fisico provato dall’individuo durante la visione di opere d’arte che egli considera particolarmente belle ed emozionanti. Tale sindrome si può ricollegare allo schok intrinseco all’esperienza del *sublime*.

Tra il 1750-1758 l’arte ha trovato il suo primo vero statuto nel saggio in due volumi: “*Aesthètica*”, di Baumgarten, opera ispirata al razionalismo di Cartesio e Leibniz. Con essa il termine “*estetica*” (dal greco *aistesis* = ‘sensazione’), viene introdotto per la prima volta nella filosofia, col doppio significato di “teoria della conoscenza sensibile” e soprattutto di “scienza dell’arte, del bello”. In questo scritto l’arte non è più considerata un mezzo per propagandare verità religiose o uno strumento a disposizione dei poteri assoluti, essa viene intesa piuttosto come *ricerca della bellezza*. Quindi, non più come un’attività che ci introduce in un mondo con qualità superiori, divine, bensì come un’attività che ci tiene legati al mondo sensibile, mostrandoci il fascino ambiguo dei fenomeni.

All'Estetica intesa come *scienza filosofica che ha per oggetto lo studio del bello e dell'arte* si è giunti non a caso nel 700, il secolo dell'*Encyclopédie*, in cui si è sentita l'esigenza di organizzare e classificare tutto lo scibile umano per categorie. Le molteplici definizioni dell'arte elaborate nei secoli dai filosofi e le manifestazioni artistiche determinatesi nel tempo, profondamente diverse nelle varie epoche e civiltà, diventano come non mai oggetto di studio e di riflessione.

Nel tempo il gioco dell'arte si è venuto determinando sia con le partite esclusivamente teoretiche dei filosofi sia con quelle teorico-pratiche degli artisti. In ciascuna partita ogni giocatore o gruppo di essi ha puntato, ha dovuto scommettere o credere, su un sistema di *pezzi* giudicati portatori di *valori positivi*, portatori dell'*artistico*, e per semplice negazione anche su un sistema di *pezzi* portatori di *valori negativi*, portatori del *non-artistico*. È in rapporto a questi due sistemi complementari di *pezzi-valori* (positivi e negativi) che ogni confronto poteva essere valutato positivamente o negativamente.

Schematizzando non poco possiamo individuare alcune tesi:

- 1) L'arte posta in rapporto al mondo porta alla definizione: **a.** Arte come *mimèsi* (disprezzata da Platone, apprezzata da Aristotele. Soluzione che ha dominato per secoli alla quale si possono ricondurre definizioni più recenti che intendono l'arte come "*rappresentazione*" di qualcosa attraverso "*regole razionali*"; come "*registrazione immediata*", non ragionata, delle "*impressioni sensoriali*"; come "*espressione delle emozioni*"; come "*rappresentazione delle cose filtrata dalle emozioni*"; ecc.). **b.** Arte come *creazione* (i romantici concepiscono l'artista come il *genio* capace di creare cose inimmaginabili ai più. I musicisti come Beethoven ne sono il prototipo, anche perché la musica, arte principalmente non rappresentativa, assurge a modello ideale della creatività allo stato puro). **c.** Arte come *costruzione* (Balla e Depero: "*Daremo scheletro e carne..., all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.*"⁹).
- 2) L'arte messa in rapporto all'uomo porta alla definizione: **a.** Arte come *attività conoscitiva* (Aristotele nell'opera "Etica a Nicomaco", pone l'arte, *téchne*, tra le virtù intellettuali dell'uomo, *sapienza* e *saggezza*¹⁰). Egli considera l'arte un'attività produttiva fondata su un sapere atto al raggiungimento di determinati scopi; Croce descrive la *vita dello spirito* come una *serie circolare e ricorrente di momenti teorici e pratici*, e l'arte è appunto uno di questi momenti. Ad una prima visione idealistica dell'arte come "*intuizione pura*" fa seguire una concezione dell'arte come "*espressione*", che si traduce in una Estetica storicistica). **b.** Arte come *attività pratica* (Aristotele ha scritto: "*Ogni arte [téchne] riguarda la produzione, e il cercare con l'abilità e la teoria come possa prodursi qualcosa [...] il cui principio è in chi produce e non in ciò che è prodotto*"¹¹). **c.** Arte come *sensibilità* (per Vico la *sensibilità*, la *fantasia*, la *poesia*, il *mito* e il *linguaggio*, sono le *condizioni costitutive dell'esperienza umana*; per Baumgarten la *rappresentazione sensibile* costituisce la dimensione "*preintellettuale*" dell'esperienza, ed è la *condizione essenziale della conoscenza stessa*.)
- 3) L'arte posta in rapporto alla sua finalità conduce alla definizione: **a.** Arte come strumento educativo (nel Medioevo l'arte contribuisce ad indottrinare il popolo analfabeta; l'illuminista Lessing, 1729-1781, rivendica un'arte basata sulla libera espressione del sentimento; Hegel, 1770-1831, riconosce all'arte la funzione di educare alla verità; tutte le estetiche che prevedono un impegno sociale, intellettuale, politico, dell'artista, riconoscono all'arte una funzione pedagogica; Léger ha detto: "*Ho voluto puntare su un'arte diretta, comprensibile a tutti, senza sottigliezze.*"¹²). **b.** Arte per l'arte, l'arte come espressione dalle finalità sue proprie, interne (i poeti Flaubert; Gautier; Baudelaire; il pittore Kandinskij; ecc.). **c.** L'arte ha una funzione critica nell'ambito di un certo sistema, sociale, economico, artistico ecc. (Espressionismo; Dadaismo; ecc.).

⁹ Dal manifesto "Ricostruzione Futurista dell'Universo" di Balla e Depero, Milano 11 marzo 1915

¹⁰ "Che cos'è l'estetica" di Massimo Modica, pag. 24. Editori Riuniti.

¹¹ Ivi, pag. 23.

¹² Léger, da "Il fabbro della pittura" di Duilio Morosini, pag. 63. Editori Riuniti.

Dopo tutte queste riflessioni potrebbe sembrare che l'analisi operativa dell'*atteggiamento estetico*, descritto come *costitutivo di ritmi*, sia troppo povera e non tenga conto di molte cose.

Anche la definizione del concetto di "*ritmo*" dopo tutto non è univoca, Edgar Willems¹³ ha contato per esempio più di 400 diverse definizioni di questa parola, dagli antichi greci ad oggi, tipo: *numero, movimento, ordine, organizzazione, proporzione, vita, forma, intelligenza, istinto, forza, ripetizione, alternanza, simmetria, durata, intensità, misura, riposo, volontà...* ecc.; è importante notare però che i tentativi compiuti per definire il concetto di "*ritmo*" si sono risolti in molti casi nell'istituzione di vere e proprie *metafore irriducibili*. Infatti, affermare che il *ritmo* è *vita*, oppure che il *ritmo* è *intelligenza*, o ancora che il *ritmo* è *movimento*, ecc., non è altro che porre un'equazione tra due termini che solitamente hanno significati diversi, ovvero usi in giochi linguistici ben distinti. La tendenza a definire i concetti con il ricorso a *metafore irriducibili*, ma anche ad *aporie* o *definizioni negative*, è la più tipica caratteristica dei discorsi filosoficamente impostati, i quali iniziano sempre dalla faticosa domanda: "*che cos'è...?*" e procedono poi alla ricerca di *essenze*, inseguendo un utopico *adaequatio rei et intellectus* che giustifica l'esistenza stessa del filosofo, "*philosophia perennis*".

L'*analisi operativa* della *bellezza*, e della *bruttezza*, proposta da Ceccato, partendo invece dalla domanda: "*Che cosa fai quando usi questa parola...?*", si conclude indicando la *bellezza* come il valore positivo ricavato da un rapporto posto e soddisfatto in chiave estetica, e la *bruttezza* come il valore negativo ricavato da un rapporto posto ma non soddisfatto sempre in chiave estetica. Questi valori si ricavano appunto solo quando operiamo nell'ambito dell'*atteggiamento estetico*, a sua volta analizzato operativamente come *costitutivo di ritmi*. Tutte queste definizioni non sono né povere né metaforiche, esse indicano piuttosto le operazioni che facciamo quando utilizziamo le parole correlate alle operazioni stesse.

La nostra difficoltà ad analizzarci nell'assumere l'*atteggiamento estetico*, quindi nell'isolare il *modulo sommativo* con cui costituiamo i *ritmi*, deriva dal fatto che in genere assumiamo ogni atteggiamento con una certa *spontaneità*, ovvero senza stare attenti a quello che facciamo. Non bisogna poi dimenticare che nell'assunzione dell'*atteggiamento estetico* siamo condizionati, orientati, facilitati oppure ostacolati, impediti, dal *già-fatto*, dal bagaglio mnemonico sviluppato in base all'*educazione*, alle *esperienze*. Si può infatti avere molta difficoltà ad atteggiarsi esteticamente davanti alla *svastica* della bandiera nazista, segno delle atrocità della seconda guerra mondiale, mentre è più facile farlo vedendola nella decorazione di un tempio orientale, sapendo che è un antichissimo simbolo di vita e di pace.

Le tante sviste avute dai filosofi nell'affrontare anche le questioni estetiche si comprendono meglio proprio considerando il fatto che ci atteggiamento esteticamente senza una piena consapevolezza delle *operazioni mentali* svolte e sui *condizionamenti* che ci inducono o trattengono dal farlo. I filosofi in genere tendono a ricondurre l'*artisticità* sempre e soltanto a questo o a quello tra gli elementi *osservativi*, o a questa o a quella *categoria*, sempre e comunque pensati come colti nella cosa giudicata *bella*, non volendo (né potendo) riconoscere un'*attività costitutiva* della mente.

Di fronte a stimoli sensoriali presi come *ripetitivi*, grazie all'aggiunta della categoria dell'*eguale*, l'attenzione è in genere facilitata ad assumere il *modulo sommativo*, ma il *ritmo* non è *già fatto* in quegli stimoli bensì è *costituito* dall'*attività estetizzante*.

Come si è già visto con le 400 e più definizioni di *ritmo* i filosofi prima ed i teorici della didattica musicale poi hanno cercato di collocarlo in qualcosa di osservativo o in qualche altra categoria, senza prendere in considerazione che esso non è in ciò che può stimolarne la costituzione, siano esse categorie (come il *tempo*) o stimoli fisici (come le *vibrazioni acustiche*), quanto piuttosto il risultato di una frammentazione attenzionale ottenuta con il modulo sommativo.

¹³ Cfr. Edgar Willems, "Il ritmo musicale" del 1966, Torino, SEI.

Scacco Matto!

Chi se non Duchamp poteva fare la mossa decisiva?

Duchamp è stato campione di scacchi e nel gioco dell'arte ha vinto e stravinto, grazie ad una serie di bluff, di trabocchetti¹⁴, che hanno condotto ad un punto di non ritorno le possibilità di gioco.

Se a livello della scelta dei pezzi le mosse di Duchamp sono state imprevedibili, estreme, ed ancora oggi risultano così a molti, sul piano dei valori messi in gioco non vi è altrettanta spregiudicatezza.

Intanto Duchamp non rinuncia al valore conoscitivo dell'arte, non lo può perché, analogamente a Leonardo da Vinci, ne ha una concezione tutta filosofica¹⁵.

Il problema della *rappresentazione del movimento*, quindi della *quarta dimensione*, del *tempo*, in pittura porta Duchamp, inizialmente, a risultati affini a quelli dei futuristi. Va detto che alla mostra cubista "*Section d'Or*", del 1912 a Parigi, l'opera "*Nudo che scende le scale*" (1912), stigmatizzante i limiti insiti nei principi del "*cubismo analitico*", non suscitò particolare interesse e reazioni. D'altra parte nello stesso periodo anche Picasso e Braque sono impegnati nel superamento dei limiti della fase analitica del cubismo, elaborando il cosiddetto "*cubismo sintetico*", nel quale l'oggetto viene scomposto e ricomposto in base al principio della "*visione simultanea*"¹⁶. Essi realizzano allora anche i primi *collage*, tecnica che apre il varco alle sperimentazioni duchampiane dei cosiddetti "*ready-made*".

All'*Armory Show*, la mostra del 1913 a New York, diversamente che a Parigi, il nudo di Duchamp suscitò invece molte critiche e l'eccezionale clamore rese l'artista famosissimo.

Ormai insoddisfatto della pittura Duchamp ha continuato a lavorare al problema del movimento pensando di risolverlo con la sostituzione del "*moto reale*" in loco di una qualche sua rappresentazione.

L'assemblaggio "*Ruota di bicicletta*", del 1913, una delle sue opere più famose, è costituito da una ruota di bicicletta posta su un comune sgabello: se facciamo girare la ruota il suo moto è reale, non è rappresentato! Lo sgabello è fisicamente presente, non per procura attraverso un'immagine! Per finire, anche lo spazio è quello reale, fisico, in cui ci muoviamo, viviamo! Sembra la fine dell'arte come rappresentazione, ma dico io "sembra"!

Perché le mosse di Duchamp appaiano accettabili è necessario ignorare, o mettere a tacere, alcune consapevolezze sull'attività *costitutiva della mente*, per la quale attività ciò di cui parliamo è il *prodotto di nostre operazioni* e non delle *mere datità*.

Il gioco dell'arte è supportato dai due principi dell'atteggiamento conoscitivo e funziona perfettamente anche con le mosse di Duchamp, solo *apparentemente demistificatorie*.

Con Duchamp, anzi, il gioco ha raggiunto addirittura un livello di raffinatezza assoluto.

Ma vediamo dove Duchamp ignora, o finge d'ignorare (il bluff è parte del gioco), le consapevolezze cui accennavo prima.

Ci si può chiedere per esempio se il movimento sia effettivamente un semplice osservato, se quindi ne constatiamo l'esistenza semplicemente guardando.

Pensiamo un attimo ai fatti seguenti: la ruota si muove rispetto allo sgabello ma solo nel senso che vi ruota sopra, non che si allontana da esso. Anche in rapporto alle pareti la ruota non si muove. I raggi della ruota sono fissi l'uno rispetto all'altro ed in rapporto al mozzo ed al cerchione, ma si

¹⁴ "Trébuchet", "Trabocchetto", è un ready-made del 1917, un attaccapanni formato da un asse di legno (cm 11,7 x 100) e da 4 ganci di metallo, fissato al pavimento.

¹⁵ Per Leonardo la pittura, come "suprema delle scienze", è "...cosa mentale"; per Duchamp la pittura deve "interessare anche la materia grigia, il nostro appetito di comprensione", ma essa non è più il mezzo privilegiato dell'espressione artistica. L'arte ha valore nella misura in cui riesce a rinnovare continuamente il nostro modo di pensare agli oggetti.

¹⁶ Il concetto di "*simultaneità*" è fondamentale nella teoria della *Relatività Ristretta* di Einstein, pubblicata nel 1905. Einstein nota infatti che qualsiasi *misura del tempo* implica il concetto di *eventi simultanei*. Basandosi sulla semplice considerazione che dire: "*Il treno parte alle 7*" significa porre la *simultaneità* tra la partenza del treno e una certa posizione delle lancette dell'orologio, Einstein ha elaborato una definizione operativa del *tempo*. Sempre lavorando sul concetto di *simultaneità* egli è riuscito a dimostrare che questa è *relativa al sistema di riferimento*. Per approfondimenti consiglio la lettura del libretto "Che cosa è la relatività" di L. D. Landau e G. B. Rumer. Editori Riuniti 1973.

spostano rispetto allo sgabello o al muro. Il mozzo della ruota e la forcella sono fisse rispetto allo sgabello, ecc.. Le categorie di “*movimento*” ed affini, non risultano dalla semplice osservazione, esse necessitano infatti, per essere costituite, l’elaborazione di tutta una serie di parametri. Se questo può sembrare ovvio in relazione alle immagini pittoriche o fotografiche, per principio definite “*statiche*”, meno plausibile può sembrare affermarlo in relazione alle immagini filmiche o in rapporto ai fatti che accadono in ogni momento. La questione importante è che le *operazioni mentali*, con cui costituiamo sia le *categorie* che le *cose osservative*, sono tanto frequenti quando indispensabili ma così *poco avvertite*.

Per quanto riguarda il problema di ciò che è o non è una *rappresentazione* il problema si risolve analogamente, ovvero, non con sostituzioni di cose con cose, bensì individuando le operazioni mentali necessarie per rendere qualcosa, appunto, una “*rappresentazione*” e basta interrompere tali operazioni perché qualcosa non lo sia più.

Per considerare la “*Ruota di bicicletta*” una “*rappresentazione*” basta sapere che, come è stato notato, essa ha una certa analogia con la ruota di un “*martinetto*”. Nell’arte medioevale la ruota compare come simbolo della *vita* o della *fortuna*, con i loro alti e bassi. È utile anche ricordare che le parole “*roue*” (*ruota*) e “*sellette*” (*sgabello*), lette foneticamente “*ru-selet*” evocano indubbiamente il nome di Roussel, l’autore francese che costruiva i suoi romanzi e testi teatrali con complesse sciarade. Che la ruota di Duchamp sia una sorta di omaggio a questo autore da lui tanto ammirato? Nessuno può escluderlo, anzi è molto probabile.

Questo *ready-made* si può giudicare una sorta di *parodia* della scultura tradizionale. Il piedistallo è stato sostituito da un comune sgabello, l’opera da una ruota con la quale il fruitore può interagire fisicamente. L’opera d’arte non è più intesa in modo romantico, come *oggetto di mera contemplazione*.

Va sottolineato però che il ricorso ad “*oggetti con parti mobili*” costituisce solo in modo surrettizio il superamento della “*rappresentazione del movimento*”, non elimina infatti la necessità di costituire mentalmente la categoria di “*movimento*”, che *non si può ricavare dalla mera osservazione*. Analogo discorso vale per la “*rappresentazione dello spazio*” che viene superata surrettiziamente sostituendo le “*raffigurazioni prospettiche*” con lo “*spazio in cui ci muoviamo*”, di fatto tale mossa non elimina la necessità di operare mentalmente per ottenere la categoria di “*spazio*”, anch’essa *non ricavabile dalla semplice osservazione*.

Sia il “*movimento*” che lo “*spazio*” e il “*tempo*” non sono meri osservati, oggetti di conoscenza, bensì sono costrutti mentali, risultanti da operazioni fatte con l’attenzione e la memoria, che si possono applicare alle più svariate situazioni fisiche.

I pezzi usati da Duchamp sono: le macchine (macinatrice di cioccolata, martinetto, mulino ad acqua, ecc.); oggetti di vario tipo (asciuga bottiglie, riproduzioni di opere d’arte, orinatoio, ecc.); il proprio corpo e le azioni più o meno ordinarie (l’atto dello scegliere, insaponarsi, radersi, travestirsi, firmare, giocare a scacchi, ecc.), ecc.. Egli cerca di avvalorarli perché si rende conto benissimo che presi da soli tali pezzi non possono avere valore alcuno.

Duchamp è certo consapevole che ogni *valore* scaturisce dal *porre le cose in un certo rapporto, nell’ambito di uno dei nostri atteggiamenti*, egli crea infatti contesti e quindi rapporti avvaloranti, ma lo fa sempre restando fedele all’*atteggiamento conoscitivo*: i suoi temi sono espliciti richiami alla *filosofia platonica* e *neoplatonica*, all’idea del mondo come unità in cui convivono elementi contrari, la cui conoscenza è nel riconoscere l’unità dietro le apparenze. I riferimenti sono alla concezione mistico-filosofica dell’*ermetismo* e dell’*alchimia*.

Un’opera molto significativa al riguardo, che indica come l’*atteggiamento filosofico* abbia segnato l’attività artistica di Duchamp è il ritratto fotografico fattogli dall’artista ed amico Man Ray: “*Tonsura*”, del 1921. Duchamp vi è immortalato di spalle con i capelli rasati in modo da formare il disegno di una stella a cinque punte. Per cercare di comprendere questa operazione è opportuno sapere che alla cerimonia di tonsura, oggi abolita, veniva sottoposto chi entrava nello stato ecclesiastico, ed era segno di *rinuncia del mondo*, di *desiderio di conoscenza*; che secondo certe teorie mistiche la *conoscenza* è un dono del cielo e giunge dall’alto attraverso *raggi di luce*; ed

infine che la stella a cinque punte è il cosiddetto “*pentacolo di Salomone*”, basato sulla *sezione aurea (section d’or)*.

Si potrebbe concludere allora che Man Ray, con questa celebre fotografia, abbia inteso testimoniare la *consacrazione* di Duchamp alla *ricerca della conoscenza*. Se qualche dubbio su tale interpretazione può venire, considerando soprattutto l’ironia di fondo dell’atteggiamento intellettuale di Duchamp e di Man Ray, ciò non deve né turbare né stupire, bisogna ricordare che le incertezze interpretative sono connaturate al gioco del CONEDON, che in esso si raccomanda sempre di restare nell’ambiguità.

Nelle partite del CONEDON molti giocatori continuano ad usare le geniali mosse di Duchamp, ed anche chi ha deciso di rifiutarle non può tuttavia ignorarle. Bisogna pure ammettere che molte di queste mosse sono facilmente accessibili.

Le risposte che Duchamp ha dato ai problemi emersi nel gioco dell’arte hanno persuaso molti personaggi a lui contemporanei e ancora oggi il gioco del CONEDON ne risulta profondamente determinato e condizionato.

Va senza dubbio riconosciuto che l’atteggiamento da intellettuale ironico, distaccato e disinteressato, tipico di Duchamp, ha esercitato una forte influenza sugli artisti del 900 e la sua lezione rivela ancora oggi intatta la sua vitalità. Tutto ciò lo ha reso una figura mitica, un vero fuoriclasse.

Conclusioni

L'Arte manifesta per molti versi una necessità umana, quella di fare per il piacere di fare e non per altri fini, come accade anche nel gioco, da qui l'idea di realizzare il "Gioco dell'Arte".

Questo gioco è contraddistinto, sia nella fase produttiva che in quella della fruizione, da operazioni costitutive di ritmi.

Nel corso della storia, tuttavia, l'Arte è stata spesso trasformata in un'attività lavorativa, ovvero finalizzata al raggiungimento di obiettivi esterni all'Arte stessa: conoscitivo/rappresentativo in primis, sia in relazione ad una realtà immanente che ad una realtà trascendente. L'Arte è stata considerata "mezzo per...", utilizzata quindi in modo strumentale, spesso dal potere.

Una veste esteticamente accettabile rende anche il peggiore regime, in qualche modo, apprezzabile. Chi accetta acriticamente un qualsiasi regime e i suoi valori sociali, etici ed estetici, è schiavo anche senza catene entro tale regime.

L'idea che l'arte sia legata in modo inscindibile alla libertà è certamente edificante, piacevole, ma è soprattutto conseguenza e fonte di equivoci. Tra arte e libertà non vi è un legame né necessario né privilegiato. Se inseriamo qualsiasi azione in un'alternativa, se quindi la scegliamo ma immaginandola come fattibile (se non fosse tale parleremmo di "onnipotenza"), qualsiasi azione può essere sempre categorizzata come "libera". Questo vale però in rapporto ad ogni azione, non solo per quelle artistiche.

Quella in cui viviamo è una società borghese e capitalistica in cui si è venuta affermando la seguente equazione: **Arte = Merce**.

Nel passato il valore commerciale di un'opera d'arte era calcolato su parametri diversi da quelli odierni, comunque l'arte è stata considerata spesso una vera forma d'investimento.

Nei primi anni del '900 alcuni artisti, i Dadaisti per esempio, hanno cominciato a riflettere su questa strana equazione **Arte = Merce**, ed hanno pensato che se era vera allora poteva valere anche capovolta in: **Merce = Arte**.

Sulla base di questa inversione logica gli artisti hanno cominciato a considerare "artistica" ogni sorta di cosa: materiale pubblicitario, prodotti di largo consumo, oggetti di uso quotidiano, scarti industriali, ecc.

Se la *merce* è *arte*, poiché tutto è mercificato e mercificabile, tutto può essere trasformato in opera d'arte: basta che un artista formuli un giudizio su qualcosa e vi apponga la sua firma perché la cosa stessa acquisti un valore estetico positivo.

Il sistema della moda, basato sulla personalità e la fama degli stilisti, ha applicato il medesimo ragionamento alla produzione artigianale/industriale di oggetti di uso più o meno massificato (abiti, accessori per abbigliamento, gioielli, profumi, ecc.), ambito estremamente redditizio.

Io ritengo, tuttavia, che questa equazione, letta sia in un verso che nell'altro, non può e non deve essere assunta come una verità oggettiva, assoluta.

La provocazione nichilista dei Dadaisti è tagliente, ma anche contraddittoria: l'artista aggredisce l'Arte, la spoglia, la violenta, sia nel corpo che nei suoi valori (l'idea dello stupro è dominante nell'opera di Duchamp), ma egli resta pur sempre un artista che fa dell'Arte e la commercializza (deve pur vivere!).

Inventando i *ready-made* Duchamp ha compiuto un'operazione geniale, ha creato per così dire un nuovo genere artistico, ma sarebbe errato attribuire a questa trovata un valore assoluto, come se in essa si nascondesse un nuovo concetto di Arte.

Duchamp ha sostituito la rappresentazione pittorica di un oggetto con la presentazione dell'oggetto stesso, ma questa operazione (la negazione della rappresentazione?) è fittizia e ingannevole: con la semplice attribuzione all'oggetto di particolari significati, infatti, si finisce per operare mentalmente nei confronti dell'oggetto in modo tale che anch'esso si traduce in una forma di rappresentazione.

Secondo una comune interpretazione il significato logico del *ready-made* metterebbe in crisi sia il *principio d'identità* che il *principio di non contraddizione*.

Il ragionamento che porta a tale conclusione si può esprimere in questi termini: l'orinatorio di Duchamp è e non-è un orinatoio, perché ha perso la sua funzione. Si oscilla tra le due soluzioni, tra l'essere e il non-essere, e proprio la percezione della stessa contraddizione mette a disagio lo spettatore, poiché rende sfocata la sua percezione del reale.

Questa riflessione si sviluppa con modalità tipicamente filosofiche e la sua critica mi sembra piuttosto facile: poiché una contraddizione non è un osservato non si può neppure affermare propriamente che essa viene "percepita". In questo caso, poi, non siamo neppure in presenza di una contraddizione logica, perché, a) non è impossibile cambiare la funzione di un oggetto, b) le varie categorizzazioni cui esso è sottoposto sono risultato di operazioni mentali diverse, svolte in momenti differenti, per svariati motivi.

Si legge spesso che le operazioni di Duchamp hanno evidenziato che il valore estetico è determinato da un puro atto mentale. Se anche sono d'accordo con l'ultima parte dell'affermazione perché i valori risultano sempre dalla ripetizione di un preciso schema operativo¹⁷, credo che tale giudizio corretto sia conseguito grazie ad una interpretazione equivoca delle mosse operate dall'artista.

Che l'opera d'arte non nasca soltanto da un puro atto di volontà, che cioè non possa risultare da un mero atto autoreferenziale, Duchamp lo sapeva bene, ha scritto infatti:

*"... i due poli di ogni creazione di ordine artistico [sono]: da un lato l'artista, dall'altro lo spettatore che, col tempo diventa la posterità."*¹⁸

Nello stesso testo Duchamp mostra d'ispirarsi all'antica tradizione che avvalorava il fare dell'artista rendendolo un agire non del tutto consapevole, rifiutando la *tékhnè* per la *poiesis*:

"... Secondo ogni apparenza, l'artista agisce alla maniera di un essere medianico che, dal labirinto al di là del tempo, cerca il suo percorso verso la radura.

*Se dunque accordiamo all'artista gli attributi del medium, dobbiamo allora rifiutargli la facoltà di essere pienamente cosciente, sul piano estetico, di ciò che fa o perché lo fa. (...)"*¹⁹

Su questo presupposto dell'artista come "essere medianico", Duchamp cerca di fornire una spiegazione al fenomeno della comunicazione estetica, con le seguenti parole:

"Come possiamo descrivere il fenomeno che conduce lo spettatore a reagire davanti all'opera d'arte? In altri termini, come si produce questa reazione?"

*Tale fenomeno può essere paragonato a un transfert dall'artista allo spettatore sotto forma di un'osmosi estetica che ha luogo attraverso la materia inerte: colore, piano, marmo ecc."*²⁰

Questa spiegazione è suggestiva e perciò in maggior misura fuorviante. Si nota benissimo, per esempio, la sua impronta tipicamente filosofica, basata sull'uso di metafore irriducibili.

Anche se in maniera non esplicita il ragionamento di Duchamp rispecchia lo *schema causale*, ed utilizza in modo figurato fenomeni tratti da ambiti scientifici che paiono avvalorare l'argomentazione proposta.

Possiamo esplicitare tale ragionamento in questi termini: considerando gli oggetti comuni, in genere, non abbiamo reazioni estetiche, quando ciò accade il fatto si può spiegare supponendo una sorta di *transfert*,²¹ che si verificherebbe, per *osmosi*, tra l'artista (che ha investito la cosa del ruolo di pezzo d'arte, con la sua firma e/o attraverso l'attribuzione di un significato) e lo spettatore (che accetta tale investitura). Il termine "*osmosi*" indica propriamente un fenomeno di diffusione tra due liquidi miscibili attraverso membrane semipermeabili, ma l'artista ne fa un uso chiaramente metaforico, come quando si parla in senso figurato di "osmosi culturale" indicando lo scambio

¹⁷ Posto qualcosa in un qualche rapporto nell'ambito di un certo atteggiamento quel qualcosa si può trovare tale da soddisfare (valore positivo) o no (valore negativo) il rapporto stesso.

¹⁸ Duchamp, citato da Ugo Nespole in "ARTE & VITA", pag. 73. SanZanobi.

¹⁹ Ivi pag. 73

²⁰ Ivi pag. 73

²¹ Termine usato nella psicoanalisi di Freud per indicare una sorta d'innamoramento (transfert positivo), o di odio (transfert negativo), che durante l'analisi il paziente sviluppa nei confronti dello psicoanalista.

reciproco, il passaggio di notizie, informazioni e simili. Duchamp ipotizza che un analogo passaggio, uno scambio reciproco di elementi, possa spiegare la reazione estetica dello spettatore davanti all'opera d'arte. Le metafore del *trasferimento*, del *passaggio*, dello *scambio*, sono le immagini più usate, sin dall'antichità, per spiegare il fenomeno della *comunicazione*.

Basti ricordare come esempio il geroglifico egizio di "leggere":



SHED

Il geroglifico è composto dal disegno di un otre di pelle pieno d'acqua seguito dalla figura di un uomo che porta la mano alla bocca. Il senso è questo: per leggere bisogna fare silenzio; la lettura è un vero nutrimento, il rimedio all'aridità del cuore e della mente.

La parola "comunicare" ha la sua origine etimologica nel latino ecclesiastico "communicare" nell'accezione di "partecipare alla mensa eucaristica", oppure dal latino "communis" da "cum" e "munis" ovvero "che compie il suo incarico (munis) insieme con (cum) altri"²² o "che subisce un'autorità insieme"²³. Come si vede il significato della parola "comunicare" si costituisce con tutta una serie di richiami ad operazioni quali il mangiare o il fare qualcosa insieme agli altri; l'essere tutti soggetti a leggi, ecc.. L'atteggiamento filosofico ci porta a confondere naturalmente l'uso del termine "comunicazione" inteso come fatto fisico e come fatto mentale. Il non tener conto delle differenze porta a ritenere valide descrizioni filosofiche che ad un'attenta analisi risultano solo metafore irriducibili, se non proprio contraddizioni o definizioni negative, quindi soluzioni che servono soprattutto ad alimentare il discorso filosofico stesso.

Quando diciamo che due stanze "comunicano" tra loro, in quanto una porta consente di passare dall'una all'altra, l'uso del termine virgolettato concerne fenomeni osservativi. Analogo discorso si può fare relativamente all'uso proprio del termine "osmosi", per venire all'esempio usato da Duchamp, infatti, come già detto, nell'osmosi si ha un passaggio fisico dei liquidi miscibili attraverso una membrana, da un luogo all'altro per raggiungere un certo equilibrio. Diversamente accade con la comunicazione come fatto mentale, riguardante pensieri, emozioni, sentimenti, ecc., questi infatti non sono cose fisiche e non passano quindi da un soggetto all'altro fisicamente.

Sia chi emette un segnale (es. un suono) sia chi lo riceve deve poi eseguire autonomamente analoghe operazioni mentali, solo allora possiamo parlare di "comprensione"²⁴. La comunicazione fallisce quando non si opera mentalmente nello stesso modo sulla base degli stessi segnali fisici. Perché sia possibile la comunicazione interpersonale all'accordo sull'uso di certi segnali piuttosto che altri deve pure corrispondere un insieme d'operazioni mentali, con alcune precise analogie.

Un esempio può chiarire la questione: il modo in cui si comunicano informazioni si differenzia profondamente dal modo in cui si trasferisce fisicamente il denaro. Chi paga s'impoverisce, chi riscuote si arricchisce, mentre nella comunicazione chi offre un'informazione non la perde, non c'è un passaggio fisico delle idee (lo stesso dicasi dei pensieri, delle emozioni e dei sentimenti), e alla fine tutti sono più ricchi.

A giudicare dalle sue affermazioni Duchamp resta imbrigliato nell'equivoco del conoscitivismo e non mi sembra supporre nessuna attività mentale costitutiva. Anche l'attribuzione del valore estetico in Duchamp si riduce ad una sorta di etichettatura, come se apporre alla cosa fisica la semplice firma dell'artista, contestualizzando poi la cosa simbolicamente, (col ricorso ad antiche teorie magiche/alchemiche/negromantiche, a giochi di parole, ecc.) fosse sufficiente a conferire valore estetico alla cosa stessa.

²² Lo Zingarelli minore. 2001.

²³ Giacomo Devoto "Dizionario etimologico".

²⁴ Ceccato, a tal proposito, ricorda che Kant si lamentava di come anche il filosofo che lo aveva capito di più lo avesse poi interpretato in modo molto differente dalle sue attese: "Uno solo mi ha capito, Fichte, ma ha detto tutt'altre cose".

Duchamp riconosceva allo spettatore un ruolo fondamentale²⁵, ma, viste le premesse, tale ruolo rimane sempre nell'ambito del presupposto conoscitivo: l'artista è in buona parte all'oscuro dei significati delle sue opere, ne può essere solo in parte consapevole, lo spettatore pone in contatto "l'opera col mondo esterno decifrandone e interpretandone le qualificazioni profonde". Resta il fatto che tutte le differenti letture, purché contestualizzate, possono risultare accettabili.

Considerando che Duchamp non ha mai avvallato le ingegnose interpretazioni date alle sue opere, che ha sempre mantenuto un sovrano distacco, un'indifferenza serafica, rispetto all'immane lavoro dei molti prestigiosi esegeti della sua opera, si può affermare che il pensiero di Duchamp in relazione ai significati delle opere d'arte resta astutamente nell'ambiguità (è questo non a caso uno dei principali consigli dati nelle regole del CONEDON).

Duchamp è rimasto fondamentalmente un simbolista, nonostante si sia proposto come un ironico demistificatore si è rivelato di fatto il più astuto dei mistificatori.

Il CONEDON per esistere ha bisogno necessariamente di significati conoscitivi, immanenti o trascendenti poco importa, esso si fonda sempre sul presupposto del dato e quindi sulla dipendenza dell'atto creativo da questo.

Il Gioco dell'Arte ha bisogno di essere liberato, finalmente, dall'ambiziosa e spesso ottusa pretesa degli artisti di aver "scoperto" a qualche problema di per sé essenziale soluzioni definitive di valore assoluto.

²⁵ Nel 1957 alla conferenza di Houston, Duchamp ha detto: "...lo spettatore stabilisce il contatto dell'opera con il mondo esterno decifrandone e interpretandone le qualificazioni profonde, aggiungendo così il proprio contributo al processo creativo."

G. Vaccarino

Scienza e semantica

di Fabio Tumazzo

Autore: Giuseppe Vaccarino

Titolo: Scienza e semantica

Editore: Melquiades

Collana: Meccanismi

Prezzo: € 15,00

Dati: pag. 400

"Le idee sono un sistema completo dentro di noi, come ogni altro regno della natura: una specie di flora la cui iconografia sarà un giorno tracciata da un uomo di genio, che il mondo chiamerà pazzo" (Honoré De Balzac)

Scienza e semantica di Giuseppe Vaccarino, recentemente pubblicato dalle Edizioni Melquiades è il rifacimento e, al contempo, l'arricchimento di un libro pubblicato nel 1988 dalla Clup di Milano: *Scienza e semantica costruttivista*. Nel tempo, dunque, l'aggettivo è andato perso, guadagnando in chiarezza, visto l'uso – e l'abuso – cui è stato sottoposto in più ambiti di studio.

Nella relazione quotidiana e, a maggior ragione, nella ricerca e nella comunicazione scientifica si dovrebbe tendere al massimo di univocità possibile o, almeno, alla disambiguazione. E Vaccarino per tutta la vita si è occupato di scienza e semantica.



Il programma del libro consiste proprio nel definire il metodo scientifico partendo dall'analisi e definizione dei significati basata su un modello dell'attività mentale che renda conto dei rapporti tra linguaggio e pensiero. Tale linguistica, proposta nel secolo scorso dalla Scuola Operativa Italiana (SOI) ossia da Silvio Ceccato, Vittorio Somenzi e Vaccarino stesso, fa risalire sia la parola sia la cosa designata ad una attività del parlante.

Tra le opere più utili ed importanti dell'ultimo illuminista vivente, *Scienza e semantica* va incontro alle esigenze di molti. Costituirà di certo un valido aiuto a chiunque sia interessato alla filosofia della scienza, ma non solo. Tutti gli amanti della *sophia* potranno trarne beneficio, imparando innanzitutto che l'atteggiamento operativo proposto dalla SOI, quello "costruttivista", consiste nel considerare una cosa, qualsiasi cosa, come il risultato di operazioni e non come la copia presente di un originale assente.

La peculiarità di Vaccarino all'interno di questo orientamento consiste nella sistematicità con cui rende conto delle diverse soluzioni linguistiche adottate nella grande varietà delle lingue. Infatti, in opere precedenti, non solo ha ricondotto le più comuni categorie ad operazioni costitutive, con una formalistica avente per modello quella della chimica, ma ha

Direttore resp
Direzione sc

la collana



studi



recension



scienze e



persino tentato di fondare una "logica dei contenuti" che studiasse le "relazioni consecutive" tra di esse. Tutto ciò diventa in questa ultima opera un criterio per validare o invalidare – più invalidare che validare – la teoria semantica esplicita o implicita sottesa alle principali teorie epistemologiche della filosofia contemporanea – dall'empirismo al cognitivismo.

In questo processo, Vaccarino non assolve nessuno con formula piena. D'altronde ciò è apertamente dichiarato nella *pars destruens* che ha caratterizzato l'intero percorso della SOI fin dalla fine degli anni Quaranta. L'errore denunciato da Silvio Ceccato consiste nel duplicare il conosciuto in 'conosciuto-conosciuto' e 'conosciuto-in-attesa-di-essere-conosciuto' cioè una metaforica Realtà, un *prius* esistente di per sé. E invece conoscente, conosciuto e conoscere nascono insieme. In linea con Ceccato, Vaccarino, con Scienza e semantica, ci invita a tener conto dell'impatto negativo che l'errore "conoscitivista" può avere nel tessuto sociale di una collettività (Cfr. *Accame, La funzione ideologica delle teorie della conoscenza*, Spirali, Milano 2002) e come quei "deprogrammatori" che si occupano di far uscire da una setta esoterica i suoi adepti, così si rivolge al seguace del culto essoterico della filosofia evidenziando quattro elementi:

1) Gli dimostra che è caduto nella trappola del "raddoppio conoscitivo". Questa consiste nel credere erroneamente che il conosciuto sia la copia o l'indizio di una realtà già data, sia essa fisica (fiscalismo), psichica (spiritualismo) o mentale (ontologismo). Gli scettici hanno ritenuto che la realtà originale sia inconoscibile perché a disposizione si avrebbe solo la copia: - altra trappola, dice Vaccarino, visto che l'errore viene ancora prima, col raddoppio dell'esperienza in cognita ed incognita e con l'utilizzo metaforico della parola "conoscere". Quando invece si considera reale solo quanto proviene dal soggetto, la trappola, precisa il nostro, si chiama solipsismo.

2) Fa notare che nessuno ha mai scelto volontariamente di cadere in quel tranello. Una definizione operativa di un fatto fisico o psichico descrive/prescrive in termini di operazioni fisiche o psichiche quanto è stato fatto. Anche i fatti mentali possono essere visti come risultato di operazioni mentali, come "costituiti". Ma tutta la filosofia, a detta di Vaccarino, è caratterizzata dalla costante assenza di consapevolezza dell'attività costitutiva dei significati, sia quelli di tipo osservativo che categoriale. Spesso manca la nozione del carattere categoriale di termini come *legge/* e *fenomeno/*, *materia/* ed *energia/*, *vero/* e *falso/*, *parte/* e *tutto/*, dei numeri, ecc... Alcune categorie concettuali, considerate idee essenziali, sono state assunte come caratterizzanti la realtà, e dall'errore di considerare prioritaria una delle tre sfere (fisica, psichica e mentale) segue quello della distorsione delle altre per renderle derivate. Di qui tutti i tentativi di ricondurre il mentale ora allo psichico (psicologismo) e ora al fisico (materialismo); lo psichico ora al fisico (behaviorismo) e ora al mentale (fenomenologia); e il fisico ora allo psichico (antropomorfismo), ora al mentale (idealismo). Dalla somma di materialismo e psicologismo, a suo avviso, provengono infine l'empirismo e il positivismo.

3) Lo informa, inoltre, che altre persone, di altre comunità e culture, sono cadute in quella stessa trappola, compresi gli scienziati "moderni" così arditamente anti-metafisici. Le parole i cui significati non sono riconducibili ad operazioni costitutive vanno considerate "metafore irriducibili" e in quanto tali concetti metafisici da essere banditi dalla scienza.

4) Lo rassicura, infine, che si può uscire da quella trappola attraverso la semantica operativa, una sorta di "scienza della filosofia". E a tale scopo definisce cosa debba intendersi per scienza in disaccordo più o meno radicale con tutte le vedute che oggi vanno per la maggiore.

Così parlò William Blake, il poeta: *"Sta a me creare un sistema, altrimenti diventerò schiavo di quello di qualcun altro"*.



Notizie

- * L'Assemblea Ordinaria della Società di Cultura Metodologico-Operativa è convocata venerdì 9 marzo 2007, alle ore 21.15, presso la libreria "Odradek", via Principe Eugenio 28, Milano, con il seguente o.d.g.: 1) relazione del Tesoriere e del Presidente; 2) rinnovo delle cariche sociali; 3) varie ed eventuali. Per partecipare all'assemblea è necessario essere in regola con la quota del 2006/2007.
L'importo di €150 va pagato preferibilmente mediante bonifico bancario sul C.C. 12467.50 presso il Monte dei Paschi di Siena ag. 4 di Milano, Via Canova 35, (CAB 16048 - ABI 1030) intestato a Società di Cultura Metodologico-Operativa, oppure mediante assegno bancario non trasferibile (intestato alla SCM-O) da inviare direttamente al tesoriere Carlo Oliva - Via Melzi d'Eril, 25 - 20154 Milano.

- * Si ricorda a chi non ha ancora rinnovato l'abbonamento ai Working Papers per l'anno 2007, che la quota di €20 va inviata o in francobolli (da €1,50) o tramite assegno non trasferibile a Nello Costanzo Via Lazzaro Palazzi, 19 - 20124 Milano.

- * Pubblicato da Raffaello Cortina, Milano, **Riconoscersi** di Fabio Quassoli.

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