



Che cosa spiega una teoria dell'arte? (What is a theory of art about?)

Roberto Casati

► **To cite this version:**

Roberto Casati. Che cosa spiega una teoria dell'arte? (What is a theory of art about?). Mimma Bresciani Califano. Paradossi, Olschki, Firenze, 2007. <ijn_00150431>

HAL Id: ijn_00150431

http://jeannicod.ccsd.cnrs.fr/ijn_00150431

Submitted on 30 May 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Che cosa spiega una teoria dell'arte?

Roberto Casati

Institut Jean Nicod EHESS-ENS CNRS, Paris, e Università IUAV, Venice

(versione Maggio 2007)

I fenomeni artistici e gli oggetti artistici sfidano l'analisi intellettuale. Non c'è a tutt'oggi una teoria consensuale che renda conto della natura degli oggetti d'arte: ma non esiste nemmeno un'idea chiara di che cosa dovrebbe spiegare tale teoria. Si registrano invece dei tentativi teorici che sembrano rivolgersi ad aspetti certo importanti ma chiaramente parziali dei fenomeni artistici, e che spaziano dalla filosofia alla psicologia cognitiva alla sociologia all'economia alle neuroscienze; fino ad includere discipline come la critica d'arte o la storia dell'arte. Gli approcci che fanno dell'arte il proprio oggetto di studio sono dunque variegati metodologicamente. Il livello importante e diffuso di interesse è certamente commisurato all'importanza dell'arte nella vita degli individui e nei rapporti sociali, inclusi i rapporti economici.

Non è detto che un approccio unitario sia da preferirsi a questa varietà di sguardi sull'arte, e nemmeno è detto che un approccio unitario possa definirsi scientifico o metodologicamente rigoroso; dopotutto sono i fenomeni artistici stessi ad essere variegati, così come sono variegata le risposte a tali fenomeni. Ed è probabilmente discutibile pensare di procedere, almeno in questo stadio della ricerca, per via discendente, andando in cerca di una definizione dell'opera d'arte che soddisfi tutti i tratti parziali che via via emergono da questi approcci. Se di scienza dell'arte si deve poter parlare, si deve accettare che delle ipotesi anche apparentemente irrilevanti possano alla lunga rivelarsi vincenti e permettere di inquadrare il fenomeno artistico in termini per il momento inediti, o comunque controintuitivi. A questo proposito va subito segnalato (ma scenderemo nei dettagli in quel che segue) che i termini del dibattito sono *spesso* condizionati da un uso non sempre controllato di intuizioni su che cos'è un prodotto artistico, la cui giustificazione non è da darsi per scontata.

In questo articolo propongo un'ipotesi "corposa" sulla natura dei fenomeni e degli artefatti artistici. L'analisi e la proposta hanno carattere esplorativo. Anche se i punti deboli della proposta possono suggerire un suo

rapido abbandono, il percorso per enunciare e difenderla mi pare possa permettere di acquisire al dibattito su come studiare le opere d'arte alcuni parametri con cui ogni teoria futura dell'opera d'arte parrebbe dover fare i conti. Lo scopo dell'articolo è dunque eminentemente metodologico.

Procederò come segue. In primo luogo disegnerò a sommi tratti lo spazio delle teorie dell'arte esistenti; certamente non tutte, ma un numero auspicabilmente sufficiente a mostrare la varietà e le pretese descrittive ed esplicative dei diversi approcci. Darò poi conto dei principali vantaggi esplicativi delle varie teorie, e contestualmente di quelli che sembrano i loro svantaggi relativi. Da questo esercizio emerge subito il disegno di una strategia che allarghi l'orizzonte dei problemi. Elencherò alcuni degli elementi principali che una teoria "allargata" delle opere d'arte deve spiegare, che includono, tra gli altri, l'unità del genere *opera d'arte* attraverso le differenze anche macroscopiche di tipi di oggetti artistici, il carattere diffuso delle opere d'arte, in contrasto con una nozione ristretta alle 'belle arti', l'esistenza di un ampio spettro di comportamenti individuali e sociali che coinvolgono le opere d'arte, al di là dei comportamenti contemplativi e di apprezzamento estetico, e la permeabilità del genere, che permette di considerare come 'artistiche' in senso lato entità o azioni che non sono tipicamente giudicate artistiche.

Seguo in questo testo una via diversa e complementare (la via dell'allargamento del problema) da quella indicata in un articolo (Casati 2004) in cui proponevo di imporre un certo numero di vincoli per lo studio dei rapporti tra arte e scienze cognitive (la via di un restringimento del problema). Nell'articolo in questione il mio obiettivo era di indicare una prospettiva fruttuosa per lo studio *cognitivo* dell'arte (cf. Cavanagh 2005); qui si tratta invece di trattare dello studio dell'arte *tout court*; anche se ovviamente gli aspetti cognitivi faranno la parte del leone.

La strada da percorrere è stretta, ed è tracciata in vista di uno scopo: al termine del percorso dovremmo aver in pugno alcune buone domande che si prestino a una ricerca *empirica*. Per arrivarci dobbiamo evitare pronunciamenti che riguardano temi più generali, come per esempio lo studio del contenuto delle immagini, che riguarda un tema non soltanto artistico (*contra* il lavoro di Wollheim 1990, e Gombrich 1960). Dobbiamo evitare le "diete unilaterali di esempi", o la tendenza a trovare conferme affrettate della propria ipotesi. Dobbiamo infine evitare le scorciatoie metodologiche, sempre pericolose nello studio di fenomeni complessi come il fenomeno artistico. Percorrere tale strada significherà sviluppare un'operazionalizzazione della nozione di opera d'arte attraverso il tipo di pratiche che implicano le opere d'arte.

Lo spazio del problema

Disegniamo dapprima lo spazio logico delle teorie dell'arte, mettendo l'accento su quelle che danno un qualche peso alla spiegazione cognitiva delle opere d'arte¹. Le teorie dell'arte sono teorie che dicono, implicitamente o esplicitamente, che cos'è un'opera d'arte, o che danno indicazioni su come affrontare la domanda sulla natura dell'opera d'arte. Il nostro spazio è suddiviso in modo netto in due campi opposti. Su un polo si raccolgono le teorie oggettivistiche dell'arte (o di "indipendenza dalla risposta"), e sull'altro le teorie soggettivistiche (o di "dipendenza dalla risposta"). Le teorie oggettivistiche considerano i fenomeni artistici alla stregua dei fenomeni naturali come le fasi della luna o le reazioni chimiche. Certi oggetti sarebbero artistici anche a prescindere dalla presenza di esseri in grado di fornire risposte soggettive adeguate (in un senso da precisare: risposte cognitive o emotive, per esempio), nell'interazione con tali oggetti. Le teorie oggettive non sono necessariamente noncognitive. Possono in effetti richiedere la presenza di un qualche tipo di facoltà che sia sintonizzata sui fenomeni artistici, al limite una facoltà che non è normalmente disponibile nella vita cognitiva normale ed è attivata soltanto in particolari circostanze (cf. Huxley 1954 sulle "porte della percezione").

Al di sopra della linea dell'oggettivismo tutte le teorie dell'opera d'arte difendono un qualche tipo di soggettivismo nella caratterizzazione della nozione di opera d'arte. Questo significa accettare che se non vi fossero esseri in grado di produrre, o di valutare, o di comportarsi in determinati modi, individualmente o collettivamente, nei confronti di certi oggetti, non si potrebbero considerare questi oggetti come opere d'arte. La dipendenza dalla risposta di tali esseri diventa cruciale.

Le teorie della dipendenza dalla risposta si presentano in un'ampia varietà. Le si può classificare in base ad alcuni parametri. Ad un estremo, che per comodità potremmo considerare del tutto opposto a quello delle teorie dell'indipendenza dalla risposta, si situano le teorie radicalmente *convenzionaliste*. Un'opera d'arte è tutto ciò che si voglia considerare come opera d'arte dato un contesto appropriato, o data la decisione di considerarla tale (Formaggio 1990). Il convenzionalismo capeggia uno spettro di teorie non "corpose", che negano la validità di qualsiasi intuizione essenzialista riguardo all'unità del genere *opera d'arte*, o la possibilità di dare una qualsivoglia definizione di 'opera d'arte'. All'interno delle teorie non essenzialiste, appena al di sotto del convenzionalismo, troviamo teorie del *paradigma* e teorie della *somiglianza di famiglia*. Le teorie del paradigma sostengono che il nostro *concetto* di opera d'arte dipende da qualche caso centrale, paradigmatico (p. es., un famoso affresco di Giotto) a partire dal quale proiettiamo il predicato 'artistico' verso casi certamente meno

¹ In quanto segue presenterò delle teorie *possibili* che in alcuni casi corrispondono a teorie effettive. Non è detto che la corrispondenza sia lineare; mi interessa qui soprattutto il quadro teorico generale e lo spazio dei problemi che esso definisce.

paradigmatici (come una performance di 4'33" di John Cage). Le teorie della somiglianza di famiglia immaginano una catena di somiglianze nontransitive che legano tra di loro dei casi che di fatto non sono simili sotto praticamente alcun rispetto (per esempio, esisterebbero dei casi intermedi tra il dipinto di Giotto e la performance del pezzo di Cage che sono simili a ciascuno dei due, o a ulteriori casi intermedi).

Al di sotto di queste tre teorie tutte le teorie sono "corpose". Postulano una caratteristica comune che può venir ascritta a tutte le opere d'arte, e che le rende opere d'arte. Possiamo suddividere per comodità il campo in teorie *intenzionali* e in teorie *nonintenzionali*. Le teorie intenzionali fanno dipendere l'essenza dell'opera d'arte da un'intenzione di supporto, tipicamente propria del creatore dell'opera d'arte. Se il creatore non avesse avuto l'intenzione appropriata, l'oggetto o la performance cui ha dato vita non sarebbero stati delle opere d'arte. Le teorie nonintenzionali negano invece la dipendenza essenziale da un'intenzione.

Ci sono diverse varietà di teoria nonintenzionali. Mantenendoci in prossimità del confine inferiore (teorie essenzialistiche e nonintenzionali della dipendenza dalla risposta) troviamo proposte che collegano in modo piuttosto diretto le caratteristiche di dipendenza della risposta delle opere d'arte a caratteristiche del cervello che viene esposto (tramite una stimolazione adeguata) alle opere d'arte. Qui le teorie sembrano dividersi a partire dal livello di profondità della spiegazione ricercata. Le teorie *neuroestetiche* cercano – quantomeno idealmente – di localizzare le aree cerebrali specifiche che verrebbero attivate in modo differenziale e specifico dalla presentazione di opere d'arte. Delle teorie più strutturali e meno localiste postulano un qualche *modulo artistico* specifico (l'erede contemporaneo di una facoltà dell'intuizione artistica, presumibilmente) che risponda in modo coercitivo e selettivo su presentazione di opere d'arte, e solo di quelle. Queste teorie potrebbero fare interessanti predizioni sull'incapacità di effettuare giudizi artistici da parte di soggetti che hanno lesioni cerebrali selettive.

Appena al di sopra di queste possono venire collocate altre teorie della dipendenza della risposta. Le teorie dello *pseudo modulo* artistico (Bullot, Casati, Dokic e Ludwig 2005; vedi Ramachandran 2002) suggeriscono che le risposte cerebrali pertinenti per la considerazione delle opere d'arte sono parassitiche rispetto ad altri tipi di risposta percettiva o emotiva. Non postulano un modulo specifico dedicato alla registrazione delle opere d'arte, per ragioni che hanno a che vedere con la plausibilità evolutivista: le opere d'arte accompagnano l'umanità da un tempo inferiore a quello necessario all'emergenza di un vero e proprio modulo biologicamente definito. Si può pensare qui a un'analogia con la capacità di leggere. Quando si legge si ha l'impressione di una risposta automatica e obbligatoria che costituisce il tratto caratteristico dell'attività modulare.

Tuttavia la lettura, per ragioni evolucionistiche, non può considerarsi una capacità innata, e difatti è ontogeneticamente il risultato di un processo lungo e faticoso di apprendimento, in cui si coordinano capacità visuo-motrici e semantiche.

Le teorie *comportamentali* si limitano a registrare risposte di un certo tipo di fronte alle opere d'arte, al limite semplici risposte classificatorie, che testimonierebbero per esempio la capacità di considerare alcune caratteristiche come associate in modo affidabile alle opere d'arte, tali dunque da permettere al cervello di “estrarle”².

In una regione teorica diversa si situano le teorie della *sostituzione* (Gibson 1978; Smith 1986; Walton 1990) e le teorie della *simulazione*, che considerano le esperienze fatte di fronte ad opere d'arte come sostituti di esperienze percettive ordinarie che hanno un contenuto simile, quale che sia il tipo di caratteristica che permette di stabilire questa somiglianza di contenuto: riproduzione dello stimolo prossimale, riproduzione dello stimolo distale (come nelle sculture), mediale (come nei quadri e nella realtà virtuale: Gibson 1978), attivazione di capacità di riconoscimento (Schier 1986), attivazione di risposte motorie simili a quelle attivate dal soggetto che corrisponde al contenuto dell'opera (Freedberg e Gallese 2007); attivazione di risposte emotive simili; al limite è oggi concepibile un'attivazione magnetica transcraniale che crei illusioni di vario tipo. Il risultato è che quando per esempio si guarda un quadro che rappresenta una mela, è come se si guardasse la mela stessa, ma in modo ‘attenuato’ o ‘protetto’ – dato che non tutti i comportamenti e le inferenze appropriati nel caso della mela sono appropriati nel caso della mela dipinta – e si induce la simulazione di quelle attività cognitive, motorie o emotive che sono giudicate pertinenti.

Tutte le teorie fin qui sono silenziose riguardo alle intenzioni di chi crea le opere d'arte. Da questo punto di vista, falliscono tutte tre test duplicativi correlati tra loro, il test della *riproduzione*, il test del *falso*, e il più generico *test del caso*. Una riproduzione perfetta di una scultura di Rodin, o una riproduzione generata con l'intenzione di spacciarla per una statua di Rodin, non sono opere d'arte. Se il gioco del vento scolpisse una scogliera in fogge simili a quelle di una statua di Rodin, posto che ci siano degli spettatori in grado di rispondere in modo appropriato (con risposte neurologiche, funzionali, comportamentali), non si potrebbe ancora considerare tale oggetto un'opera d'arte. Si noti che le teorie oggettivistiche non provano particolare imbarazzo nell'accettare questo caso, che anzi generalizzano a esempi molto più lontani dal senso comune.

² Uno studio sperimentale pilota di Simon Thorpe ha mostrato che i soggetti sanno distinguere un'opera d'arte (scelta in una biblioteca di immagini di opere tratte da musei di tutto il mondo) da un'immagine di controllo in tempi molto brevi.

Al problema posto dal fallimento dei test duplicativi risponde una teoria di tipo intenzionalistico. Perché si abbia a che fare con un'opera d'arte non è sufficiente aver a che fare con un oggetto dotato di tali e talaltre caratteristiche intrinseche di forma e colore ecc., tali da suscitare risposte di un certo tipo negli spettatori; si deve avere a che fare con oggetti che hanno caratteristiche estrinseche che legano la loro produzione all'intenzione di farne, precisamente, degli oggetti artistici. Per questa ragione la riproduzione, il falso e la forma scolpita dal vento non sono opere d'arte d'arte, anche se sono indistinguibili da un'opera d'arte. (Il caso dei falsi merita un trattamento a parte.)

Va ancora notato che le teorie di dipendenza della risposta citate fin qui sono tutte impiegate su un'assunzione *individualistica*. È l'intenzione del singolo individuo, l'individuo che crea l'opera, a conferire a certi oggetti lo statuto di oggetti d'arte; oppure è la risposta di quello che ne fruisce a conferire tale statuto. In ogni caso non si esce dai limiti della mente individuale. In contrapposizione, le teorie *sociali* dell'opera d'arte considerano inadeguato spiegare il fenomeno artistico in termini soltanto individualistici, o quantomeno, se restano compatibili con l'individualismo, prevedono che l'intenzione individuale abbia come contenuto una struttura sociale. L'arte sarebbe dunque di un fenomeno che è o intrinsecamente sociale e relazionale, oppure che presuppone un'intenzione individuale con un contenuto sociale.

Le teorie sociali dell'opera d'arte occupano una regione intermedia tra le teorie "corporee". Due esempi di teorie sociali sono le teorie comunicative o espressive, e le teorie funzionali, per esempio una teoria che assegni alle opere d'arte una funzione di segnale di uno status.

Secondo le teorie *comunicative*, le opere d'arte sono usate come veicoli di contenuti (pensieri, emozioni, intuizioni, manifesti ideologici) che originano in un artista e terminano in chi le osserva o in generale ne fruisce. Il compito del "ricevente" sarebbe pertanto quello di "decodificare" un "messaggio" che l'"emittente" avrebbe consegnato al "veicolo" artistico. L'assunzione delle teorie di questo tipo è che lo stato mentale di chi si trova di fronte a un'opera d'arte è quello di chi interpreta, tipicamente facendo ipotesi o traendo inferenze sulla base di conoscenze pregresse (per esempio riguardo allo stile dell'artista, o alla sua biografia). Al tempo stesso lo stato mentale di chi produce l'opera d'arte è quello di chi intende comunicare attraverso l'opera. Una teoria comunicativa può essere intenzionale se ipotizza che qualora mancasse l'intenzione alla base della creazione dell'opera, questa non risulterebbe essere un'opera d'arte; si tratta di una teoria sociale in quanto l'intenzione è un'intenzione sociale, di comunicare. Secondo le teorie *espressive*, non c'è un'intenzione comunicativa, ma l'arte esprime comunque il contenuto di un pensiero (p.es. esprime un'ideologia dominante)

Le teorie funzionali come una teoria dello status (Pinker 2002) sono teorie sociali in quanto attribuiscono all'arte una funzione sociale, nella fattispecie di segnale dello status del loro proprietario. Si consideri un fenomeno apparentato: il poter vestire in modo ricco ed elaborato segnala il fatto che non si devono fare lavori pesanti, che per l'appunto rovinerebbero abiti troppo delicati. Le teorie dello status spiegano in modo soddisfacente l'apprezzamento per l'elaborazione tecnica e il virtuosismo, segnali della possibilità di acquisire un bene che ha richiesto molte ore di lavoro.

	Teorie sociali			Teorie individualistiche			
Teorie non corpose				Teoria convenzionalista	Teoria delle somiglianze di famiglia	Teoria del paradigma	Dipendenza dalla risposta
Teorie corpose	Teoria dello status	Teoria comunicativa	Teorie espressive				
				Teoria dello pseudo modulo artistico			
				Teoria del modulo artistico			
					Teoria della sostituzione		
				Neuroestetica			
					Arte come fenomeno naturale		Indipendenza dalla risposta
	Teorie intenzionalistiche				Teorie non intenzionalistiche		

Tavola 1. Uno spazio delle teorie artistiche. Le coordinate vanno intese in senso indicativo.

Una valutazione dei meriti e dei demeriti

Le teorie presentate qui sopra, prese singolarmente, si rivelano adeguate a rendere conto di certi aspetti che sono comunemente associati alle opere d'arte. Tuttavia risultano insoddisfacenti sotto altri profili. Abbiamo già visto come alcune teorie possono esser viste come risposte alle inadeguatezze di altre (per esempio, la teoria intenzionale come risposta al problema delle duplicazioni non artistiche che affligge altre teorie). Vedremo ora di approfondire meriti e demeriti delle singole teorie. Emergeranno una serie di problemi che solo in apparenza sono specifici, ma che presi nel loro insieme costituiscono un banco di prova complesso per ogni candidato a teoria dell'arte. Sulla base di questo insieme di problemi suggerirò una diagnosi sulla quale basare una proposta alternativa.

Possiamo tralasciare per il momento le teorie non corpose, per ragioni legate al desiderio di commisurare l'ambizione esplicativa all'importanza dell'arte nella vita e nella società. Al di là di questa decisione generale, è chiaro comunque che le teorie non corpose non vanno esenti da problemi specifici. Per esempio, le teorie della somiglianza di famiglia o le teorie paradigmatiche sono vincolate alla nozione di somiglianza che comporta sempre una metrica ("il primo oggetto è più simile al secondo di quanto non sia al terzo"), per quanto approssimativa. E questa metrica apparenza troppo facilmente agli oggetti artistici oggetti che non vorremmo considerare come tali; per esempio, il canto di un usignolo è più simile a una Ballata di Chopin di quanto non lo siano molti altri oggetti artistici, come una statua ellenistica, ma non per questo è "più artistico" della statua ellenistica – a avremmo buone ragioni per non considerarlo affatto artistico.

Per limitarci dunque alle teorie corpose, prendiamo l'avvio dalle teorie dello status. Queste spiegano perché si attribuisca molta importanza alla maestria, che viene vista come indice del tempo (di ore lavorate) che è stato possibile acquisire a chi ha commissionato l'opera d'arte. Quanto più un oggetto è sofisticato e soprattutto quanto più rende visibile o permette di inferire l'elaborazione e la sofisticazione, tanto più se ne può dedurre che la sua fabbricazione ha richiesto un lavoro specializzato e costoso, che è a sua volta un indice dello status dell'acquirente. Inoltre le teorie dello status spiegano perché le opere d'arte tipicamente vengono mostrate e condivise (i quadri appesi alle pareti di casa o nei musei), e più di rado, al limite dell'aneddoto patologico, fruite individualmente. Spiegano anche l'*orgoglio* per il possesso, un fenomeno che può manifestarsi a livello del singolo acquirente o di chi ordina un'opera; ma che può democraticamente trasferirsi a intere collettività, che provano orgoglio per le collezioni dei musei locali o nazionali. Naturalmente il fattore *pregio* è correlato all'orgoglio provato.

Il caso del fruitore singolo merita una discussione a sé. Nonostante sia una figura interessante che a prima vista sembri del tutto concepibile (commissiona un'opera d'arte, e poi la rinchiude in una segreta cui nega l'accesso a chiunque, recandosi di tanto in tanto a contemplare il suo acquisto), l'aura da fantasia letteraria sembra evidente, quasi si riconosca subito aver a che fare con un caso limite. Le teorie dello status escludono a priori la plausibilità di tale figura (che costituisce un caso problematico per altre teorie non sociali).

Le teorie dello status non spiegano invece altri aspetti delle opere d'arte, o lo fanno solo parzialmente. Per esempio non riceve una spiegazione chiara la *cura* con cui le opere d'arte vengono conservate e tramandate. In effetti, un modo ancora più eclatante di manifestare il proprio status sociale sarebbe quello di comprare opere d'arte e subito *distruggerle* in modo plateale, un comportamento che troveremmo certamente aberrante.

Non spiegano nemmeno l'interesse che portano alle opere d'arte le persone che non ricavano alcuno status da esse in quanto non le posseggono. Non viene neppure spiegata l'esportabilità del predicato 'artistico' a cose che non danno status o che lo conferiscono in modo del tutto marginale (un mazzo di fiori).

Le teorie *communicative* propongono una spiegazione immediata dell'interesse di chi guarda un'opera d'arte per tutti gli aspetti di contorno (biografia dell'artista, ecc.). La conoscenza di questi aspetti permette infatti al fruitore di fare delle ipotesi più ricche e dettagliate sul contenuto dell'opera di quelle che si farebbero in una situazione di ignoranza. Spiegano anche il perché dell'ufficializzazione del lavoro degli interpreti (critici d'arte, curatori, storici) che servono come intermediari, facilitatori, negoziatori tra chi produce e chi fruisce.

Gli svantaggi esplicativi delle teorie comunicative sono però molteplici. Cominciamo col notare che la teoria comunicativa sembra razionalizzare o forse soltanto mettere in bella copia alcune intuizioni del senso comune su come funziona la cognizione, in particolare sul fatto che l'arte sarebbe un tipo di *espressione di contenuti mentali*³. Si presenta alla mente un organigramma: in un riquadro compare la mente dell'artista con una scritta che costituisce il messaggio da trasmettere, in un altro la mente del fruitore, collegati da una freccia che al centro si allarga per far posto a un riquadro dedicato all'opera. Attraverso l'opera, l'artista si esprimerebbe, e manderebbe un "messaggio" allo spettatore o all'ascoltatore. Un artista avrebbe qualcosa da "dire". E lo spettatore o l'ascoltatore dovrebbe "ricostruire" quello che l'artista "voleva dire": il suo compito cognitivo sarebbe quello di un interprete che a partire dall'osservazione o dall'ascolto dell'opera e sulla base di sue conoscenze personali e di altri fattori di sfondo è in grado di "leggere" il messaggio dell'artista. (Un compito a volte improbo, che secondo taluni è possibile solo previa una conoscenza accurata del contesto storico in cui l'opera è stata prodotta. Tant'è che alcuni grandi conoscitori, come lo storico dell'arte Federico Zeri, hanno dichiarato inutile se non dannosa la visita di musei da parte di scolaresche certamente insufficientemente preparate: sottintendendo, aggiungiamo noi, che forse la visita di chiunque non avesse le competenze di Zeri era votata all'insuccesso, alla contemplazione cieca di opera mute.)

Una disamina della teoria comunicativa fa subito emergere un vasto complesso di fatti riguardo all'opera d'arte che sono completamente al di fuori della portata esplicativa – e a volte anche solo descrittiva – della teoria. Il problema principale della teoria comunicativa è che non spiega l'unità del genere "opera d'arte" pur nella diversità delle sue manifestazioni, a meno di attribuire alle opere architettoniche e alla danza il compito di veicolare messaggi (in realtà si è anche tentato di farlo: Renier 1982). In

³ La discussione sulla teoria comunicativa riprende e amplifica Casati 2002.

modo collegato al primo problema, non spiega perché le opere d'arte sono amate anche da persone con poca conoscenza della storia dell'arte, e quindi per definizione incapaci di estrarre il messaggio originario. Non spiega perché sopravvivono al test del tempo (come è possibile amare opere di culture inaccessibili, il cui messaggio non è ricostruibile?), non spiega perché gli artisti amino parlare delle loro opere e vi appongono delle etichette (a che cosa servirebbero, dato che l'opera esprime già quello che vogliono dire, e dato che il *compito* del "fruitore" verrebbe così vanificato?). Inoltre, dato che il mittente poteva non aver in mente nessun destinatario, o non si sa più quale fosse, si finisce con il perdere di vista il destinatario stesso. Le intenzioni della maggior parte dei mittenti sono inaccessibili: vuoi perché gli artisti sono oggi defunti, vuoi perché nessuno è trasparente a se stesso e non è detto che gli artisti sapessero veramente che cosa volessero dire. Questo fa sì che l'opera, più che trasmettere le intenzioni inafferrabili di un artista, finisce a volte con il trovarsi incaricata di esprimere lo "spirito di un'epoca" (qui la teoria comunicativa migra in modo del tutto naturale verso i lidi della teoria espressiva). La teoria del messaggio non spiega, infine, perché l'artista abbia scelto questo modo del tutto opaco di inviare "messaggi" (un po' come non si spiegano gli strani messaggi di Dio a Giobbe). Perché *nascondere* i messaggi in un veicolo che richiede un *lavoro* da parte del destinatario del messaggio?

Come abbiamo visto, le teorie intenzionaliste raccolgono consensi tra chi pensa che gli oggetti artistici non abbiano solo una forma o una funzione, ma anche una storia di cause appropriate; in particolare devono essere state causate da un'intenzione di produrre un'opera d'arte (piuttosto che di produrre un oggetto puramente funzionale, poniamo). Certamente questo aspetto definisce una condizione irrinunciabile, a meno di accettare come opere d'arte dei prodotti del tutto casuali delle forze naturali. Tuttavia non è specificato il contenuto di questa intenzione (e incombe il rischio della circolarità: che cosa si intende per 'intendere creare *un'opera d'arte*?'). Ma il problema principale è che se l'intenzione di creare un'opera d'arte è pur necessaria, di certo non è sufficiente. L'oggetto così creato potrebbe non essere riuscito. Posso aver l'intenzione di creare un'opera d'arte, e ritrovarmi con un pezzo di legno scolpito male e che comunque non riesce a farsi considerare come opera d'arte. Dove ho sbagliato? Una teoria dell'opera d'arte dovrebbe fornire elementi *normativi* per permettere a chi crea e a chi valuta di agire in modo consono.

Le teorie simulazioniste sembrano in grado di spiegare i fenomeni innegabili di esperienza vicaria che in alcuni casi – in particolare, nel caso dell'arte rappresentativa – si manifestano nella contemplazione e nel godimento degli artefatti artistici. Nature morte, *trompe-l'oeil*, ritratti, rappresentazioni di spazi anche non esistenti ma resi in modo verosimile; statue e modelli; sono esempi di generi artistici che si prestano all'interpretazione simulazionista. Guardare un paesaggio dipinto sarebbe come essere di fronte a un paesaggio vero (che esso esista o meno); in

particolare la contemplazione del paesaggio dipinto attiverrebbe in chi osserva un certo numero di risposte comportamentali o fisiologiche che sarebbero attivate di fronte ad una scena reale che avesse lo stesso aspetto. Godremmo nel vedere un melograno dipinto come godremmo di fronte ad un melograno vero. Le nature morte e i ritratti di persone care sono ovvi candidati a esempi chiave per le teorie della sostituzione. In assenza dell'amato o dell'amata, o nella stagione in cui un certo tipo di frutta non è disponibile, possiamo pur sempre consolarci guardandone una riproduzione. Tuttavia anche i modelli architettonici, le *fotografie* di parenti e amici, i filmati di paesaggi che ci piacciono e persino di cene che si siamo apprestati a consumare sono buoni esempi di oggetti che ci offrono esperienze vicarie: che non per questo intendiamo considerare *oggetti artistici*. In definitiva, se le teorie della simulazione e della sostituzione rendono conto della componente emotiva e di alcune componenti cognitive che vengono attivate di fronte a un'opera d'arte, non chiariscono il perché delle differenze tra l'interazione con un'opera d'arte e quella con una scena reale il cui contenuto si sovrappone a quello della sua rappresentazione artistica. Perché ci piace una storia strappalacrime, mentre tendiamo ad evitare le situazioni tristi nella vita?

Le teorie del modulo artistico cercano di rendere conto di una certa *unitarietà* del genere dell'opera d'arte che attraversa le differenze estreme tra gli artefatti artistici, dall'opera letteraria alla performance di *body art* al quadro astratto al Lied romantico. Se in tutti i casi che riconosciamo intuitivamente come esempi d'opera d'arte si può mostrare l'attivazione di un modulo mentale artistico dedicato, l'unità del genere viene spiegata in modo relativamente semplice. Si tratterebbe quasi certamente di un'illusione di unità. La nostra impressione che una Ballata di Chopin sia da categorizzare insieme a una scultura ellenistica piuttosto che insieme al canto di un usignolo non sarebbe fondata su una qualche proprietà distale condivisa dalla Ballata e dalla scultura e non condivisa dalla Ballata e dal gorgheggio, ma sarebbe il risultato dell'attivazione di un modulo che ha proprietà del tutto idiosincratiche (a loro volta in lista di attesa per una spiegazione: per quale ragione il modulo si attiva soltanto di fronte a certi stimoli e non ad altri? Ma questa è una domanda il cui lato empirico è ancora totalmente da sceverare). Le teorie neuroestetiche, naturalmente, offrono una versione estrema di questa spiegazione dell'unità, indicando quale potrebbe esserne la radice (l'ipotetica attivazione di un'area cerebrale dedicata, o di aree che si attivano sinergicamente). Secondo Ramachandran, per esempio, il piacere estetico che si prova nel notare un buon abbinamento di colori tra alcuni capi di vestiario sarebbe legato all'attivazione dei processi di unificazione gestaltica che conferiscono un vantaggio selettivo agli animali in grado di interpretare questa somiglianza a distanza come un indice di unità. Un corollario esplicativo è che a volte siamo mossi ad apprezzare esteticamente delle cose di cui abbiamo ragione di pensare che non sono artistiche, come paesaggi non antropizzati o animali, in quanto il modulo artistico verrebbe attivato per errore in

presenza di questi stimoli. Tuttavia è proprio su questo punto che le teorie in questione rischiano di fare il passo più lungo della gamba.

Sembra infatti che molte teorie nel cluster del modulo artistico o della neuroestetica siano più interessate a spiegare un fenomeno diverso da quello dell'artisticità: l'apprezzamento estetico (Cf. Ramachandran 2002), o le componenti percettive e cognitive dell'apprezzamento estetico (Zeki 1999). Ci sono però molti oggetti artistici che non intendono essere esteticamente validi, e molte entità che consideriamo "belle" non sono oggetti d'arte (alcuni volti, certi animali). Inoltre le componenti percettive e cognitive dell'apprezzamento estetico soggiacciono anche a comportamenti del tutto privi di connotazione estetica; per esempio, lo studio della cognizione del colore fornisce spiegazioni di comportamenti di classificazione degli oggetti e riconoscimento degli oggetti al di là di ogni valutazione estetica.

Le teorie che si situano sotto la linea della dipendenza dalla risposta sembrano particolarmente attrezzate a spiegare ciò che a volte proviamo di fronte a fenomeni naturali che ci impressionano per la loro bellezza o maestosità. Ma anche qui la questione dell'eventuale *bellezza* della natura si scontra con intuizioni relativamente robuste sul fatto che gli oggetti artistici richiedono qualcosa di diverso, un intervento umano.

Problemi di metodo

Un rischio che viene corso da tutte le teorie qui presentate è il rischio della non generalizzabilità; il rischio opposto è quello dell'irrelevanza. Si tratta infatti spesso di teorie che, pur usando esempi canonici di opere d'arte per esemplificare i loro punti chiave, potrebbero benissimo applicarsi a oggetti che non sono artefatti artistici. Un caso paradigmatico viene offerto da testi come (Solso 1994), che potrebbero venir descritti come introduzioni alle scienze cognitive tramite l'uso di esempi tratti dall'arte – un progetto di per sé molto interessante, che però non riguarda specificamente i fenomeni artistici. Ma su quali basi decidiamo se una qualsiasi delle teorie proposte è una teoria dell'arte?

C'è qui un problema metodologico di fondo. Il senso comune, che genera le intuizioni riguardo ai vari aspetti da spiegare dell'opera d'arte, oscilla molto di fronte agli artefatti artistici. Le intuizioni sono incerte sulla questione dell'esistenza di una categoria a sé di artefatti artistici (si può ritenere che alcuni fenomeni naturali abbiano una natura artistica, o negarlo risolutamente); sulle caratteristiche più generali da attribuire a tale categoria, al punto da abbassare le braccia e arrendersi al convenzionalismo; su caratteristiche più fini riguardo alla natura individuale o sociale dei fenomeni artistici, al punto da considerare lecite teorie che riducono l'arte all'espletamento di una funzione sociale. Non è detto che il senso comune sia in genere una buona guida, ma sembra difficile rinunciare ai suoi dettami

in un campo normativamente così ricco come quello delle strutture artistiche. Mi sembra invece che il problema che affligge le diverse teorie proposte sia quello di assolutizzare aspetti parziali riconosciuti dal senso comune. Si può ovviare a questo fatto chiedendo l'esplicito riconoscimento di altri aspetti. Se una teoria dell'arte assolutizza le intuizioni estetiche a discapito di quelle sulla natura sociale, possiamo richiedere di tenere in debito conto entrambe. Ma mi sembra anche utile cercare di fare qualcosa di più, ovvero cercare di *stabilizzare* le intuizioni del senso comune con un intervento esterno, per così dire in terza persona, che riguarda i tipo di comportamenti tipicamente associati all'interazione con le opere d'arte.

La strategia che propongo di adottare consiste dunque nell'allargare l'orizzonte del problema e nell'includere nel novero degli *explananda* in primo luogo il fatto che gli artefatti che suscitano una risposta che ci permette di classificarli artistici sono straordinariamente variati, e in secondo luogo che sono estremamente variate le risposte. Si tratterà soprattutto di insistere su questo secondo punto, che non mi pare sufficientemente esplorato. Quindi ci interessa il numero più ampio possibile non tanto o non solo di intuizioni sulle opere d'arte, quanto di comportamenti attestati legati alle opere d'arte: dal loro commercio ai modi del possesso, al tipo di uso che se ne fa in spazi privati e pubblici, al tipo di cose che si scrivono sulle opere d'arte; dalle pratiche legate alla loro creazione ai tempi di contemplazione in un museo, ecc.; comportamenti che in parte sono stati adombrati poc'anzi, nella discussione degli aspetti critici delle varie teorie, e di cui possiamo cominciare a redigere una prima lista, che dovrebbe includere almeno gli elementi seguenti.

- Si *valutano* le opere d'arte.
- Si prova *orgoglio* per le opere d'arte che si posseggono, o per quelle che possiede la comunità di cui si fa parte (il Museo Regionale o Nazionale)
- Si prova *ammirazione* per certe opere e per il loro *autore*, nonché per chi le *possiede*, al di là del fatto che le si trovi o meno *belle* o *comprensibili*.
- Si comprano e si vendono opere d'arte; le si colleziona; le si espone. Le opere d'arte hanno fluttuazioni di valore che sono legati a fenomeni di moda.
- Gli artisti acquisiscono *reputazione* e *fama* dalla loro attività.
- Vi sono cose che pur *non* essendo opere d'arte e non essendo nemmeno simili ai casi paradigmatici di opere d'arte ci sembrano *prossime* agli attributi di artisticità: performances sportive (come un dribbling

‘cesellato’), composizioni floreali, la ristrutturazione di un appartamento, un comportamento elegante.

- Vi sono di converso cose che assomigliano ai casi paradigmatici di opere d’arte, cose che pur non venendo collezionate come opere di arte importante da istituzioni e grandi collezionisti vengono acquistate da persone con mezzi più limitati, o prodotte da persone che non sono professionisti (i “pittori della domenica”; si veda Lopes 1996 sull’arte “demotica”).
- Le opere d’arte possono avere una funzione utilitaria che va al di là del loro aspetto artistico e ne è indipendente.
- Si apprezza un *investimento nell’esecuzione* che oltrepassa la finalità del prodotto, la sua funzione primaria, e testimonia di un’intenzione diversa da quella di far semplicemente esistere un certo prodotto: l’intenzione di creare cose che siano riconosciute come cose che segnalano di essere state create con un certo scopo proprio in virtù di certe loro proprietà fisiche.
- Le opere d’arte devono avere una *marca riconoscibile* dell’intenzione che le sorregge (per questo una teoria intenzionale à la Bloom non è sufficiente: l’intenzione è più complessa, e deve contenere clausole sul fatto che c’è un aspetto sensibile o conoscibile dell’opera che emana dall’intenzione stessa; un elemento indicale, che dice che *questa* intenzione deve essere riconoscibile.).
- Il genere ‘opera d’arte’ è unitario al di là di differenze apparenti anche macroscopiche (la Ballata di Chopin e la scultura ellenistica), ed è in grado di escludere normativamente cose che sembrano avere somiglianze interessanti con alcuni dei suoi membri (la Ballata di Chopin assomiglia di più al gorgheggio dell’usignolo che non alla scultura).
- Si *parla* in modo specifico di opere d’arte, e spesso se ne parla in loro presenza, descrivendone il contenuto. C’è un’attività sociale legata alla descrizione delle opere. Ci sono generi letterari (come l’ekphrasis) dedicati alla descrizione di opere d’arte, a volte di opere d’arte immaginarie.
- I fenomeni di reputazione coinvolgono anche il discorso sulle opere: c’è chi ha più titoli di altri per parlare di opere d’arte. Saper parlare di opere d’arte conferisce status. Come spesso avviene nei casi di rinforzo dell’autorità lo status di chi parla *sulle* opere d’arte si riflette sullo status delle opere e degli autori *di cui* parla, e viceversa.

- Le opere d'arte tendono a venir riconosciute (e apprezzate) come tali al di là di distanze spaziali e temporali che separano chi le valuta dal luogo e dal tempo della loro origine. C'è un test del tempo e un test dello spazio cui le opere d'arte vengono sottoposte (in quanto appartengono al genere, non in quanto più impegnativamente incontrano i *favori* del pubblico). I grandi musei generalisti (come il Metropolitan di New York) testimoniano dell'unità nella dispersione delle provenienze di artefatti molto diversi (ma non moltissimo) che sono tutti considerati come artistici.
- Si interagisce con le opere d'arte (le si osserva, o le si legge, o le si ascolta, ecc.) con *attenzione* e ricorrendo alla memoria. L'attenzione e la memoria svolgono un ruolo nell'apprensione delle opere.
- Si danno titoli alle composizioni e si appongono etichette ai quadri.
- La conoscenza della biografia dell'artista contribuisce alla conoscenza dell'opera d'arte.
- Una riproduzione di un'opera d'arte non è ipso facto un'opera d'arte.
- Le opere d'arte hanno avuto un'origine come tipo di artefatto umano.

Una teoria metacognitiva che include un'intenzione sociale

Se queste (o almeno queste) sono le intuizioni e i comportamenti che si affastellano intorno alle opere d'arte o comandano il concetto di opera d'arte, quale aspetto può avere una teoria corposa che ne renda conto?

La teoria 'corposa' che intendo presentare si trova al confine tra le teorie sociali e le teorie intenzionalistiche. Si tratta di una teoria "corposa": dice che cosa è e che cosa non è un'opera d'arte, in un modo che dovrebbe potersi applicare a tutto ciò che viene considerato come opera d'arte ed escludere tutto ciò che non viene considerato tale. È certamente una teoria soggettivistica, della dipendenza dalla risposta, nel senso che non permette di vedere opere d'arte in assenza di esseri in grado di crearle e/o di apprezzarle. Ma non si limita a definire le risposte di fronte alle opere d'arte: accetta l'idea che un'intenzione appropriata sia una condizione necessaria. Si tratta di un'intenzione del tutto individuale; il cui contenuto, tuttavia, è di tipo sociale.

La teoria che propongo potrebbe chiamarsi *teoria metacognitiva dello spunto per la conversazione* (ma 'conversazione' è qui un segnaposto per candidati alternativi; Casati 2002). La teoria sostiene che gli artefatti artistici

sono oggetti prodotti con lo *scopo* precipuo essere *riconosciuti* come creati in base all'intenzione di creare un oggetto che... – dove si possono immaginare vari modi di riempire lo spazio lasciato vuoto dai puntini di sospensione. Un modo di riempire lo spazio vuoto è il seguente. Gli artefatti artistici sono oggetti con lo scopo precipuo di essere riconosciuti come creati in base all'intenzione di creare un oggetto che servisse a *suscitare* una *qualche conversazione* sulla loro produzione.

Cominciamo con lo sgombrare il campo da possibili equivoci. Un'obiezione semplice è che “molte cose vengono create con lo scopo di suscitare una conversazione, e queste non sono opere d'arte, come per esempio la produzione di gesti che conducono alla disseminazione di pettegolezzi, o affermazioni roboanti sulla stampa”. L'obiezione non coglie nel segno in quanto la teoria metacognitiva dello spunto conversazionale *non* dice che le opere d'arte vengono create con l'intenzione di suscitare una conversazione. Di fatto la teoria è compatibile con l'ipotesi che le opere d'arte non vengano create con l'intenzione di suscitare una conversazione. L'intenzione pertinente è un'altra: è l'intenzione di creare oggetti che vengano *riconosciuti* (per esempio, in virtù di certe caratteristiche fisiche) come creati allo scopo di suscitare una conversazione. *È irrilevante per la soddisfazione di questa intenzione se vi sia un'intenzione di suscitare una conversazione, o se una conversazione venga poi effettivamente suscitata*⁴.

Vediamo subito anche alcune conseguenze immediate, tenendo presente il fatto che i due competitori diretti della teoria sono la teoria della comunicazione e quella dell'intenzione artistica, laddove la prima compete sull'aspetto sociale, e la seconda in quanto teoria intenzionale. Secondo la teoria metacognitiva dello spunto conversazionale i prodotti artistici non servono per una “comunicazione” semplice tra l'artista e il pubblico – non sono latori di “messaggi” nel senso della teoria della comunicazione. Sono piuttosto oggetti che hanno un legame preciso con l'attenzione, che devono attrarre (quindi, anche se sono oggetti utilitari, devono far coesistere questo fatto con una sovrapposizione di altri elementi che vanno al di là dell'uso), il tutto all'interno di un contesto sociale in cui potrebbero venir usati come oggetto di discussione in quanto sono riconosciuti come tali. Questa ipotesi permette di inquadrare alcuni dei fatti poc'anzi elencati. Va notato che la teoria non dice che l'artista debba creare l'opera sulla base della formulazione di un'intenzione di inserirsi in una conversazione specifica (che è molto probabilmente quella comune nella sua epoca), ma dice piuttosto che l'opera deve essere in grado di esser vista come creata allo scopo di inserirsi in una conversazione qualsiasi. Questo fatto impone dei vincoli importanti sulla struttura delle opere d'arte. Si tratta di oggetti che devono portare dei segni chiari dell'intenzione che li ha animati.

⁴ La teoria metacognitiva sembra tagliata su misura per performances artistiche come le opere di Duchamp. In realtà se la teoria è vera certe opere d'arte sono particolarmente interessanti proprio perché rendono espliciti gli aspetti impliciti di tutte le opere d'arte.

La teoria spiega perché i prodotti artistici riescono a sopravvivere al tempo (se ci si pensa bene, questa sopravvivenza è un fatto molto strano, e comunque poco compatibile con l'idea che i prodotti artistici contengano un messaggio.)⁵ Passano il *test del tempo* perché la capacità di essere riconosciuti come creati allo scopo di suscitare una conversazione non dipende dalle contingenze specifiche di questa o quella conversazione, ma dai parametri generici che regolano la nostra capacità di inserirci in una conversazione, di generarla, di mantenerla. Anche quando non è più possibile conoscere i termini della conversazione in cui il prodotto avrebbe inizialmente dovuto inserirsi come stimolo, resta comunque la possibilità di recuperare il prodotto all'interno di una nuova conversazione. In modo simile, la teoria spiega perché le opere d'arte passano il *test dello spazio*, ovvero possono venir apprezzate da comunità che sono distanti dalla comunità originale del creatore.

La teoria spiega perché i prodotti artistici hanno l'aspetto che hanno. I prodotti artistici devono risolvere svariati problemi

- massimizzare la novità
- attrarre l'attenzione (essere sufficientemente differenti da artefatti utilitari)
- essere sufficientemente complessi (per via della loro forma apparente, o per via della storia della loro origine) da massimizzare la possibilità di venir utilizzati come spunti di conversazione in quanto li si è riconosciuti come tali.

La teoria spiega le fluttuazioni di valore estetico ed economico dei prodotti artistici. Non basta avere delle buone qualità per essere un buono spunto di conversazione: deve anche esserci una conversazione per cui tale qualità può venir rilevata. La teoria spiega perché i prodotti artistici sopravvivono, sono soggetti a effetti di moda, e muoiono (laddove la maggior parte delle altre teorie impone cesure irrinconciliabili tra grande arte e arte demotica).

La teoria conversazionale spiega l'origine dell'arte e degli artefatti artistici. L'arte non è stata inventata. Le opere d'arte sono state *scoperte*, nel senso che si è visto che certi artefatti erano produttori di interazioni sociali e davano al loro autore un credito che questi poteva riutilizzare in altre produzioni. Solo in seguito si è cristallizzata l'intenzione di produrre oggetti che soddisfassero certi requisiti.

La teoria spiega perché gli oggetti utilitari possano essere opere d'arte (come nel caso dell'architettura, che alcune estetiche puriste cercano di espungere dal novero dell'arte.)

⁵ Riprendo nel seguito ed espando alcuni elementi da Casati 2002.

Spiega l'esistenza di gradi di artisticità, e del perché certe cose siano considerate arte da alcuni, non arte da altri (sono predicati estrinseci con un fondamento nel lavoro che l'artista ha profuso per rendere un certo oggetto massimalmente "conversazionabile"). La teoria spiega perché gli artisti amano parlare del loro lavoro e corredarlo di spiegazioni (questo è particolarmente arduo da spiegare in una teoria della comunicazione o dell'espressione).

La teoria spiega perché i quadri hanno le etichette e i pezzi di musica dei titoli. La teoria spiega perché le opere d'arte vengono acquistate senza alcun riguardo per l'autore, come inviti alla conversazione scollegati dalla persona dell'autore. La teoria è compatibile con svariate strategie che possono venir messe in atto dagli artisti perché l'intenzione che è alla base dell'opera vada a buon fine: sospensione delle routines (Bulot 2002), esposizione in spazi privilegiati, ecc.

Per finire, dato che la teoria *ipotizza* che gli artisti producano con un occhio di riguardo alle possibili conversazioni sulla loro opera, questo permette di risolvere, in modo del tutto immediato, il problema dell'unità del genere *opera d'arte*. Le opere d'arte sono oggetti creati con lo scopo precipuo di rendere possibile una conversazione. La clausola principale è metarappresentazionale: l'autore deve avere un'intenzione appropriata di creare un'opera che sia riconoscibile come... La clausola esclude casi in cui certi artefatti siano di fatto moneta per lo scambio conversazionale, come le teorie matematiche, senza essere opere d'arte.

Dove interviene lo studio della cognizione nella teoria conversazionale? Nel fatto che non tutti i soggetti sono riconoscibili come creati allo scopo di fornire spunti per la conversazione. Studiare i vincoli normativi sul successo dell'intenzione meta-conversazionale permetterà di fare interessanti predizioni empiriche sul contenuto e la forma degli artefatti artistici. Un progetto di ricerca, una antropologia della visita museale, potrebbe essere un primo passo in questa direzione. Che cosa *dice* chi passa davanti a un quadro in un museo?

Conclusion

La teoria metacognitiva dello spunto conversazionale rappresenta un'ipotesi che cerca di rendere giustizia dell'unità delle nostre intuizioni su che cosa è un oggetto artistico di fronte all'estrema varietà degli oggetti artistici e all'estrema varietà delle risposte che tali oggetti suscitano. Anche se è una teoria che si situa nella regione della dipendenza della risposta, non è una teoria della risposta estetica – le risposte estetiche sono un *tipo* di risposte agli oggetti artistici, e si applicano anche a oggetti non artistici. Non è quindi una teoria del *bello*, come del resto ci si dovrebbe aspettare di fronte al fatto che i giudizi estetici possono variare a fronte del

riconoscimento che quello che alcuni giudicano bello e altri brutto resta un'opera d'arte. Un altro fattore importante di questa teoria è che considera le opere d'arte come oggetti creati con una funzione specifica, e la cui forma dipende da questa funzione; una funzione che richiede un'intuizione di controllo il cui contenuto è sociale e metacognitivo.

Anche se la teoria metacognitiva non non è certamente l'ultima parola su che cosa fa di un certo oggetto un'opera d'arte, si tratta di un'ipotesi che mi sembra sufficientemente articolata per fare predizioni empiriche precise (per esempio, riconoscere un oggetto come opera d'arte attiverebbe aree cerebrali deputate alla cognizione sociale). Queste predizioni non sono però al momento inquadrare in un'ipotesi comprensiva dei meccanismi soggiacenti: si potrebbe certo sostenere che esiste uno pseudo-modulo per le intuizioni artistiche che recluta componenti sociali e componenti percettive. Tuttavia la struttura e la natura degli pseudo-moduli richiede una considerazione metodologica a sé stante.

Riferimenti

Bullot, N., 2002 "L'attention esthétique et les objetse". <http://www.interdisciplines.org/artcog/papers/5>.

Bullot, N., Casati, R., Dokic, J., Ludwig, P., 2005 "Art et cognition: deux theories", in M. Borillo (dir.), *Approches cognitives de la création artistique*, Liège, Mardaga, 2005, 45-48.

Casati, R., 2004 "Methodological Issues in The Study of the Depiction of Cast Shadows", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62, 2, 163-174.

Casati, R., 2002 "L'unità del genere opera d'arte." <http://www.interdisciplines.org/artcog/papers/4>. Ripubblicato, con discussione, su la *Rivista di Estetica*, 23, 43, 3-31.

Cavanagh, P., 2005 "The artist as neuroscientist", *Nature* 434, 301-307.

Formaggio, D. 1990 *L'arte come idea e come esperienza*. Milano: Mondadori.

Freedberg D., Gallese V., 2007 "Motion, emotion and empathy in esthetic experience". *Trends in Cognitive Sciences*, 11: 197-203

Gibson, James, 1978 'The ecological approach to visual perception of pictures'. *Leonardo*, 4:2: 227-235.

Goldman, A.I. 1989 "Metaphysics, mind, and mental science". *Philosophical Topics* 17: 131—145.

Gombrich, E.H, 1960 *Art and Illusion*. London.

Huxley, A., 1954 *The doors of perception*. London: Chatto & Windus.

Lopes, D., 2005 *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures*. Oxford: Oxford University Press.

Pinker, S., 2002 *The blank slate*. London: Penguin.

Ramachandran, V.S.S., 2002 "The neurological basis of artistic universals". <http://www.interdisciplines.org/artcog/papers/9>

Renier, A., 1982 "L'espace e la représentation comme objets sémiotiques" in *Espace e architecture*, Paris, La Villette.

Schier, F., 1986 *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Smith, B., 1986 "The Substitution theory of Art", *Grazer Philosophische Studien*, 25/26, 533-57.

Solso, R., 1994 *Cognition and the visual arts*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Walton, K., 1990 *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Cambridge: Harvard University Press.

Wollheim, R. 1990, *Painting as an Art*. Princeton: Princeton University Press.

Zeki, S., 1999, *Inner vision*. Oxford: Oxford University Press.

Zeri, F., intervistato su *La repubblica*, 23 Gennaio 1998.