

**Michele Dantini**

*Storia dell'arte e scienze cognitive.*

*Come incoraggiare il dialogo tra discipline*

*Ciò che appartiene a un gioco linguistico  
è un'intera cultura*

Ludwig Wittgenstein, *Lezioni di estetica*, 1938

La voga dei “creativity studies” sembrerebbe assicurare stimolo e conforto agli storici dell'arte, che vedono riconosciuta l'importanza del loro oggetto disciplinare. Tuttavia non è così. La domanda sulle origini dell'impulso artistico è stata gradualmente abbandonata da chi ne studia i periodi di massima fioritura per essere riproposta in altri termini da neuroscienziati e scienziati sociali interessati a cogliere il segreto della prosperità o declino delle nazioni.

Qual è il rapporto tra discipline storiche e “scienze dure”? Tra storia dell'arte e indagine psico- e neurobiologica sulla creatività? È una domanda che mi sta particolarmente a cuore in un momento cui l'utilità sociale degli studi umanistici (o degli studi “teorici” *tout court*) appare duramente contestata in nome della tecnologia, della matematica e delle scienze applicate, discipline raccolte nel fortunato acronimo “STEM”.

Poiché ritengo che la tesi delle “due culture” sia largamente superata, non farò grande attenzione alle barriere disciplinari. A mio avviso un'identico sforzo di elaborazione è all'origine dell'innovazione culturale e scientifica. In entrambi i casi cerchiamo di elaborare un'intuizione potente sul piano dei processi argomentativi autorizzati e condivisi. “Le autorità accoglierebbero con entusiasmo ogni invenzione e scoperta in ambito tecnologico”, osserva acutamente Isaiah Berlin. “Sembrano tuttavia non rendersi conto dell'indivisibilità della libertà d'indagine, che non può essere chiusa entro frontiere stabilite”. Proprio l'asprezza dell'attuale dibattito pro e contro le Humanities mi spinge a interrogarmi sulla natura

del processo intuitivo e a incrociare le mie competenze di storico dell'arte con le ricerche in corso provenienti dal campo delle scienze cognitive.

Considererò per prima la ricerca psicologica. A mio avviso, questa la tesi, gli studiosi del settore – Gardner o Csikszentmihalyi ad esempio, per portare esempi illustri – tendono a ricostruire in modi brillanti il processo intuitivo e di scoperta (o “momento Eureka”); e contribuiscono così a promuovere il più diffuso riconoscimento sociale dell'importanza della “creatività”.<sup>1</sup> Indulgono tuttavia a semplificazioni didattiche e meccaniche, quasi fosse davvero possibile estrarre il processo dell'innovazione cognitiva, o quantomeno un suo modello attendibile e esaustivo, dalla congerie di contingenze biografiche, economiche, ideologiche e storico-sociali che la storia dell'arte (ma non meno la storia della scienza, a considerarne le interpretazioni più autorevoli) sembra contemplare.

Malgrado premesse tutt'altro che formalistiche, sia Gardner che Csikszentmihalyi finiscono per privilegiare modelli continuistici o incrementali di “innovazione”. Siamo certi che siano sempre “logiche interne” a guidare il processo di innovazione stilistica? O che, in arte o nelle scienze, esista qualcosa come una “predeterminazione evolutiva” (la citazione è da Csikszentmihaly, *Creativity*, 1996)? I due psicologi cognitivi dipendono da autorità storico-artistiche esauste e tutt'altro che indiscusse. Come valutare la circostanza? Non è un semplice dettaglio.

La prospettiva gardneriana delle intelligenze multiple riconosce grande importanza alla “creatività”, al punto che le sacrifica una nozione unica di “intelligenza”. Esistono differenti tipi di intelligenza, per Gardner, e a ogni tipo corrispondono modi specifici di innovazione. La storia dell'arte racchiude insegnamenti di rilievo per la prospettiva “psicobiologica”, e Gardner, che le dedica ampie e preziose riflessioni, ne è un assiduo frequentatore. L'autore di *Frames of Mind* tende tuttavia a guardare ad essa, quantomeno al segmento che va dagli impressionisti a Cézanne e Picasso, che sembra conoscere meglio, come a un processo evolutivo lineare retto dal principio interno dell'autocorrezione, alimentato esclusivamente da impulsi omogenei e da motivazioni endogene “pure”. Questa sua opzione storiografica presta il fianco a innumerevoli obiezioni tratte, oltretutto dallo studio ravvicinato delle opere e delle serie di opere, dalla ricostruzione dei rapporti umani e professionali degli artisti, dei contesti di esposizione e mercato, della storia politica, militare, sociale e istituzionale della Francia nei decenni che vanno dal secondo Impero alla prima guerra mondiale. Il punto di vista di Gardner, tutt'altro che ovvio o neutro, non è peraltro inedito. Rimanda a modelli interpretativi da lungo tempo invalsi

<sup>1</sup> M. Dantini, *Il momento Eureka*, a cura di cheFare, Doppiozero, Milano 2015, in part. pp. 13-22; 33-44.

nella storia dell'arte modernista angloamericana; e perpetua la convinzione che l'arte sia pura autoevoluzione, avulsa dal mondo circostante, immune alla catastrofe e alla trivialità. Ma non è questo il caso.

La dipendenza da punti di vista restrittivamente formalistici appare particolarmente evidente nella ricostruzione dei rapporti tra Picasso e Cézanne, contenuta in *Creating Minds* (1993). Nell'interpretare le *Demoiselles d'Avignon* picassiane Gardner dedica scarsa o nessuna considerazione al tratto istrionico e grottesco della composizione, ricorre alla dubbia categoria del "capolavoro" (siamo certi che Picasso guardasse così al suo teatrino infero?) e insiste sugli elementi affermativi della ricerca di "stile", quasi l'immagine, nutrita in profondità da sulfurei sarcasmi, scaturisse per vie interne dal disciplinato "superamento" di Cézanne o mirasse a quella compostezza e seriosità che si impegna invece a rifiutare. "Il messaggio estetico è chiaro", afferma Gardner. "Picasso ribadisce il primato della dimensione formale, già asserito da Cézanne. Ma mentre i temi di Cézanne sono neutri (nature morte) o idiliaci (bagnanti, giocatori di carte), i motivi picassiani sono corrosivi". Da circa tre decenni l'immagine di Cézanne si è molto modificata sotto ai nostri occhi. Abbiamo imparato a cogliere le attitudini più elusive del pittore e a gustarne il veemente *parti pris* polemico, ne conosciamo la profonda cultura letteraria, la relativa prossimità ai movimenti autonomistici, la spinosa religiosità ultima e le stupefacenti novità introdotte nella tecnica, nei modi, nei repertori. Lungi dall'apparirci un pleinairista di nessuna complessità simbolica, Cézanne si è rivelato all'origine del ritorno al museo e alla pittura di composizione caratterizzante in vari modi la *fin de siècle*. È davvero difficile riconoscere il pittore di pastorali descritto da Gardner nell'autore delle tarde *Bagnanti*. Certo Picasso non ha mai guardato a Cézanne come Gardner ce lo rappresenta, in modi "formali".

*Inner vision* (1999), fortunato saggio che il neurobiologo inglese Semir Zeki ha dedicato all'arte e alla storia dell'arte, nasce con un ambizioso proposito di riduzione: decifrare le ragioni del nostro apprezzamento di determinate opere d'arte cercando queste stesse ragioni sul piano neurologico. Le immagini più famose, in base all'ipotesi di Zeki, saranno immediatamente e universalmente attraenti – a qualsiasi osservatore, dunque, in qualsiasi momento, entro qualsiasi cultura – perché tali da corrispondere a una qualche attività, funzione o configurazione del "cervello". Ne deriviamo che nelle questioni di "gusto", agli occhi di Zeki, non sono in gioco "condizionamenti" o convenzioni storiche e sociali.

Il criterio "neurologico" per riconoscere la "grande arte", afferma Zeki, è l'"ambiguità" narrativa. Esemplichiamo attraverso un esempio secentesco richiamato da Zeki stesso, la *Donna alla spinetta con gentiluomo* di Vermeer, conservata a Londra, a Buckingham Palace. L'osservatore, sostiene Zeki, è libero di interpretare il quadro in molti modi: non

sembra esistere un significato univoco. Proprio la molteplicità di svolgimenti potenziali suggeriti dall'immagine procura un'esperienza estetica di irripetibile pienezza.

Non è chiaro se Zeki intenda affermare che la “grande arte” è tutta e solo quella caratterizzata da “ambiguità” narrativa o semplicemente annoverare tale “ambiguità” tra i caratteri possibili di (grandi) quadri e sculture. Certo le conseguenze variano di molto. Nel primo caso avremmo infatti stabilito una corrispondenza biunivoca, e troveremmo innalzati al rango della “grande arte” tutti i rompicapi visuali ben noti alla psicologia della percezione, perché ambigui. Non sarebbero invece “grande arte” l'*Hermes* di Prassitele, la *Cacciata di Adamo ed Eva* di Masaccio o la *Conversione di San Paolo* di Caravaggio. Nel secondo caso l'imbarazzante sequenza di esclusioni verrebbe meno, ma a costo di rendere del tutto inefficace il criterio proposto.

“A cosa sta pensando la *Donna che tiene una bilancia?*”, si chiede ancora Zeki, riferendosi adesso a un secondo quadro di Vermeer. “A qualcosa di banale o di inquietante? Resta un mistero... Uno storico dell'arte, dopo un approfondito studio, riconoscerà forse nell'opera una lezione morale, poiché alle spalle della donna compare un *Giudizio universale*. Ma questo è un dettaglio per l'esperto, non per l'uomo comune che vede il quadro per la prima volta”<sup>2</sup>. L'argomento è anacronistico e dovrebbe spingere a dubitare dell'efficacia dell'approccio neuroestetico nella versione di Zeki: la distinzione tra “storico dell'arte” e “uomo comune” è del tutto ingannevole se riferita al tempo in cui il quadro è stato eseguito. Nel dipingere, Vermeer sapeva di rivolgersi a osservatori cui le allusioni del dipinto risultavano familiari.

Le cose non vanno meglio quando Zeki si appoggia all'autorità di *Du “Cubisme”* di Gleizes e Metzinger per invocare analogie “profonde” tra Vermeer e il cubismo “tardo”. Si potrebbe obiettare che alla data del 1912, quando il libro è pubblicato, il cubismo è tutt'altro che “tardo” persino per la cronologia accelerata delle avanguardie del primo Novecento, che le affermazioni verbali dei pittori devono essere sempre considerate con cautela e che soprattutto la posizione dei due pittori e teorici non è per niente pacifica. Picasso e Braque rifiutano sdegnosamente di riconoscersi nelle tesi di *Du “Cubisme”* e lo stesso vale per Duchamp – opposizioni non da poco. Questi potrebbero tuttavia sembrare dettagli. L'analogia stabilita da Zeki non è convincente né sul piano storico né su quello tecnico-stilistico. L'“ambiguità” che Gleizes e Metzinger rivendicano è infatti di tipo morfologico, non narrativo; rimanda cioè alla raffigurazione di semplici indizi, frammenti o parti dell'intero anziché

<sup>2</sup> S. Zeki, *La visione dall'interno*, op. cit., p. 46.

dell'intero stesso – vediamo cioè le froge del cavallo o la collana di perle dell'amazzone ma né il corpo dell'animale né il volto della cavallerizza (è il caso di *Ragazza con cavallo* di Metzinger, quadro datato 1911-1912). Una simile ambiguità, conforme a procedimenti che si propongono di celebrare la magia del processo sollecitando l'osservatore all'integrazione, è molto diversa da quella che possiamo attribuire a Vermeer, e che inerisce invece alla vocazione allegorica delle sue immagini.

Nelle pagine dedicate a Picasso e Braque l'incongruità della riduzione diviene sconcertante. “In un'ottica neurobiologica”, stabilisce Zeki, “il tentativo compiuto dal cubismo di imitare ciò che fa il cervello è stato un fallimento – forse un fallimento eroico, ma pur sempre un fallimento”. È irrispettoso osservare che non è esistito alcun “tentativo ‘cubista’ di imitare ciò che fa il cervello”? E che Picasso o Braque non si sono mai proposti di repertoriare le “invarianti della percezione”? Zeki sembra ignorare deliberatamente l'*intentio* degli artisti. Tende a separare arbitrariamente – è l'obiezione forse più radicale che possiamo muovergli – le attitudini critiche dal libero gioco della creatività, le emozioni “positive” dalla trasformazione delle “negative”. Conferisce inoltre validità letterale alle maldestre rivendicazioni di scientificità che troviamo attestate nella pubblicistica postimpressionista. Punti di vista tanto creduli e unilaterali potrebbero finire per intralciare la nostra capacità di comprendere le immagini, attribuendo importanza prioritaria a fenomeni derivati. Il fallimento, in tal caso, sarebbe interamente nostro.<sup>3</sup>

Il contributo di Vilayanur Ramachandran, neurologo indiano oggi docente all'università della California, echeggia in buona parte le tesi di Zeki ma ne attenua la sommarietà. Etologia e paleoantropologia sono chiamate in soccorso dell'ipotesi neuroestetica in *The Emerging Mind* (2003). L'arguzia semplificatoria dell'autore è accattivante, ma principi teorici e scelte idiosincratiche di “gusto” non sono sufficientemente distinti neppure nel suo caso. Cos'è ad esempio che giustifica l'esuberante sensualismo di Ramachandran, per cui “l'arte visiva si può considerare il preliminare visivo dell'orgasmo”? Messa così, la questione è sin troppo cruda. Che dire infatti dei misteriosi grafiti non figurativi delle grotte paleolitiche, dell'arte alto-medievale o della tradizione concettuale novecentesca? Esistono momenti ricorrenti nella storia dell'arte, solo impropriamente definibili in termini di “iconoclastia”, in cui gli artisti non si rivolgono prioritariamente all'“occhio” né si propongono di procurare “sensazioni piacevoli”. Scegliamo di ignorarli? Possiamo farlo, ma andiamo incontro a una duplice aporia. Formatesi sulla pittura modernista e le gioie del *plein air* – è Ramachandran

<sup>3</sup> Cfr. A. Ione in *Innovation in art and science. Reply to Semir Zeki*, in: *Trends in Cognitive Science*, 5, 4, aprile 2001, p. 140.

stesso a tessere l'elogio dei paesaggi di Monet – le nostre preferenze appariranno dettare dispotiche esclusioni all'indagine scientifica, che non sarà per niente neutrale. Centrata sul “piacevole”, dunque sulla riconoscibilità “universale” di forme elementari, la neuroestetica rischia di rivelarsi restaurativamente normativa, indistinguibile sotto profili logici da una qualsiasi estetica premoderna (o prekantiana).

Ramachandran ha buon gioco a dimostrare che l'arte astratta del ventesimo secolo si avvale spesso di una sorta di ideografia, cioè riconduce le forme del mondo a un alfabeto di segni, un codice tanto inventivo quanto economico. È tuttavia probabile che l'enfasi posta sulle “grammatiche percettive” sia in parte fuorviante, e distolga dal considerare in modo adeguato l'importanza della “sintassi”. Tutti in definitiva abbiamo fatto esperienza di una semplice circostanza: per quanto dispieghi contorni semplificati di brocche, mandolini e calici, una composizione cubista di Picasso ci coinvolge in modo esteticamente assai più intenso delle istruzioni pittografiche che troviamo a bordo dell'aereo o in metropolitana. La direzione di ricerca su “iperboli” visive e “superstimoli” promette di essere feconda. Tuttavia i risultati che oggi ne ricaviamo, se comparati al miglior testo di critica o storia dell'arte o a un'accurata descrizione psicologica, possono sembrare incerti o prematuri, se non deludenti<sup>4</sup>.

La fama di spocchiosa categoricità associata alla venerabile figura del *connoisseur* contribuisce non poco all'attuale emarginazione della storia dell'arte dalle scienze della cognizione, e le assegna ruoli poco più che voluttuari. È possibile raccogliere indizi di un'avversione condivisa. Se Gardner insorge contro gli angusti limiti della disciplina, colpevole a suo avviso di consolidare i recinti esclusivi dell'“alta cultura”, neuroscienziati come Zeki o Ramachandran muovono guerra tra le righe a un ambito di studi che appare ai loro occhi eccessivamente radicato nella cultura occidentale e che, a differenza delle scienze della mente, costituisce un formidabile intralcio all'universale circolazione del sapere. È vero che la polemica sembra colpire l'estetismo vittoriano ben più che non la ricerca storico-artistica recente, e risulta dunque in parte anacronistica. Permette tuttavia di considerare la

<sup>4</sup> Una seconda generazione di neuroscienziati indaga oggi le correlazioni neurali del nostro apprezzamento delle opere d'arte in modi che sono più attenti alle dimensioni contestuali. Cfr. E. A. Vessel, G. Gabrielle Starr and N. Rubin, *Art reaches within: aesthetic experience, the self and the default mode network*, in: *Frontiers of Neuroscience*, 30.12.2011. La “neurologia del significato” riconosce il carattere individuale dell'esperienza estetica. Aree cerebrali deputate all'elaborazione del senso del Sé, solitamente inattive in presenza di stimoli esterni, si attivano invece al cospetto di opere d'arte considerate piacevoli o interessanti. A sostegno dell'ipotesi contestualistica cfr. anche V. Cuccio, M. Ambrosecchia, F. Ferri, M. Carapezza, F. Lo Piparo, L. Fogassi, V. Gallese, *How the context matters. Literal and figurative meaning in the embodied language paradigm*, in: *PLOS ONE*, 9, 12, december 2014.

neuroestetica, così vivacemente caratterizzata da un partito preso riduzionistico, anche da punti di vista inattesi.

Nella letteratura postcoloniale in lingua inglese, ad esempio nel poema epico *Omeros* di Derek Walcott (1990), l'arte e la storia dell'arte occidentali sono spesso rifiutate come sottodiscorsi imperialisti. Nella letteratura antropologica contemporanea troviamo un analogo atteggiamento di contestazione: possiamo indicarne l'origine nel fortunato *Primitive Art in Civilized Places* di Sally Price, apparso in italiano nel 1992 con l'importante prefazione di Federico Zeri. Nell'ostinata rivendicazione neuroestetica di punti di vista "universali" è forse lecito riconoscere un'opzione storica e politica determinata.

Infine. Il saggio *The Age of Insight* (2012) di Eric Kandel, psichiatra e neurobiologo di origini viennesi, docente di biochimica e biofisica alla Columbia University di New York, ha meriti indiscutibili di cognizione specifica e tatto interpretativo. Presenta inoltre un'affascinante teoria unificante del processo creativo. Innalza tuttavia episodi circoscritti della storia dell'arte occidentale a un prestigio unilaterale, per più versi teleologico: in Klimt, Kokoschka o Schiele l'"inconscio cognitivo" collegato alla visione si sarebbe manifestato con trasparenza inedita, tanto da offrire un varco storico-artistico all'indagine neurobiologica – una sorta di *neuroimaging* "naturale". Ha senso considerare la tradizione modernista viennese al di fuori della storia dell'arte europea del secondo Ottocento e delle convenzioni che si sviluppano entro determinate tradizioni figurative a seguito di mode o ideologie? O supporre che attraverso i tre artisti citati si disveli qualcosa come un linguaggio artistico universale? L'eroica pretesa di "immediatezza" avanzata dalla generazione *fin de siècle* o dalla generazione successiva è essa stessa una finzione modernista: pare avventato accoglierla in modo acritico, se non altro perché dimentica quanto gli avvincenti disegni di nudo klimtiani debbano agli acquerelli contemporanei di Auguste Rodin e a un'intera tradizione nordeuropea di malizioso botticellismo *fin de siècle*. Questo ovviamente non toglie che lo studio di secessionisti e espressionisti danubiani si riveli utile, al pari di ogni altro momento della storia dell'arte, alla comprensione di particolari processi neurali implicati nell'elaborazione dello stimolo visivo