

Massimo Quargnolo

Opera aperta fra estetica razionale e simbolo: indagini di filosofia dell'arte a partire da Magritte

1. Un'introduzione: forme d'arte e declinazioni della rappresentazione fra autore, esecutore e fruitore

È veramente possibile discutere di un brano musicale senza averlo mai ascoltato prima? La risposta più intuitiva sembrerebbe di no; oppure: sì, ma con inutili limitazioni, tali da privare probabilmente di senso il curioso esercizio, tanto che poi alla fine, per capire pienamente di che cosa si stesse parlando, ci si affrettarebbe ad ascoltarlo, a sentirne, cioè, l'esecuzione (o anzi: una possibile esecuzione)¹.

E se invece volessimo riferirci a una rappresentazione teatrale? Avrebbe senso pensare di *fruirne* appieno sentendocela semplicemente raccontare, o di cercare di comprendere un discorso critico sulla medesima senza, per così dire, vederla in atto, almeno una volta? Senza vederne quindi almeno una (di nuovo: una, non la) rappresentazione? Saremmo portati intuitivamente a rispondere di no.

Se infine stessimo invece scorrendo di un affresco del '400, o di un De Chirico del periodo "metafisico", saremmo verosimilmente rassicurati di entrare nel discorso, a colpo d'occhio, semplicemente guardandone l'immagine sul libro che avessimo a disposizione, o cercandola sul *web* utilizzando rapidamente una funzione di ricerca del nostro *smartphone*... e probabilmente ci convinceremmo di avere individuato *la* rappresen-

¹ Uno statuto ontologico dell'opera musicale, a seconda che si collochi l'accento metafisico sull'*opera in sé*, ovvero piuttosto sull'*opera come esecuzione*, si può declinare sotto varie prospettive, tutte invero storicamente sviluppatasi nel dibattito filosofico. Esse si prestano, comunque, a coagularsi infine in una terna, che è stata limpidamente riassunta in quella comprendente (i) un'accezione di matrice spiccatamente platonica detta, anzi, "estrema" (Kivy: opera d'arte musicale come preesistente alla sua composizione, la quale ultima ne sarebbe una sorta di prima esemplificazione), (ii) un'accezione invece nominalistica (Goodman: musica come arte *allografica*, ma non *autografica*, in quanto non avrebbe senso distinguere il falso dall'originale), e infine (iii) un'altra orientata a definire l'opera come l'unicità puntuale del proprio riferimento storico (Levinson): Cfr. R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, Il Mulino, Bologna, 2012, pp. 186 ss.

zione, e non semplicemente *una possibile* rappresentazione, di quel quadro. Tutt'al più, residuerebbe il dubbio sulla resa cromatica utilizzata nella digitalizzazione dell'immagine, volendo supporla abbastanza fedele all'effetto originale, ovvero interrogandoci su di una possibile coerenza fra una lieve modifica delle tonalità e una supposta scelta poetica originaria dell'artista.

Tuttavia, se ci trovassimo di fronte al quadro originale, appeso nella sala di un museo, saremmo certi di incontrare *la* rappresentazione, e non semplicemente una rappresentazione dell'opera; anzi, diremmo ovviamente di essere di fronte *all'opera* stessa.

In parte è sicuramente così. Vi sono forme d'arte in cui l'opera rive, oppure *evolve*, nella *performance* di chi la rappresenta, come sotto certi punti di vista avviene con l'opera musicale, verso la quale la valutazione critica può oscillare naturalmente fra le due polarità di un agognato rigore filologico e di un più o meno audace, o altrimenti sobrio, contributo personalistico dell'interprete².

L'ipotesi di un'essenza dell'opera d'arte sempre più connaturata nella *performance* dell'esecutore, e abbastanza intuitivamente verificabile nella musica, si può forse individuare a un grado ancora più elevato nella rappresentazione teatrale, ove di volta in volta mutano molti fattori, fra i quali la voce, la maschera, quando presente, l'essenziale contributo della corporeità dall'attore e l'evoluzione scenografica³. Inoltre, l'essenza di

² Tale polarità, invero, è stata pure ritenuta risolversi, intendendo che l'opera musicale, pur negando per essa una coincidenza volta per volta con le proprie esecuzioni, nemmeno possa liquidarsi come un oggetto ideale (come invece si direbbe con Alois Höfler, *Tongestalten und lebende Gestalten*, in "Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse", Wien, 1921, pp. 3 ss, specie p. 59): cfr. R. Ingarden, *L'Opera d'arte musicale e il problema della sua identità*, a cura di A. Fiorenza, Flaccovio, Palermo, 1989, pp. 91 ss.

³ Non si può tacere la celebre collocazione di una differente prospettiva, che in questo specifico ambito potremmo, per certi versi, dire oggettivistica, già in Aristotele, *Poetica* (1450a 16-24), solo ad enfatizzare la sua definizione della tragedia come imitazione non *di uomini* bensì *di azioni*, fino all'ammissibilità di una tragedia senza caratteri dei personaggi, ma mai senza l'azione (il fatto obiettivo che si vuole comunicare), anche se poi – pur ribadendo il medesimo passo che la potenzialità della tragedia si darebbe addirittura in assenza di scena e attori – del resto, per la riuscita dello spettacolo (quale fattore di fascino ma intrinsecamente estraneo ad arte e poetica), il lavoro dello scenografo acquisterebbe, sempre nell'elaborazione dello Stagirita, addirittura maggiore importanza di quello del poeta (ivi, 1450b 16-20). Tuttavia, nel senso di un ridimensionamento di questo apparente "testocentrismo" aristotelico, riferendo l'extratestualità degli elementi scenici non alla tragedia in sé, quale anzi vera e propria "art *synthétique*", bensì semplicemente e naturalmente al testo scritto letterario, cfr. G. Paduano, *Introduzione*, in Aristotele, *Poetica*, Laterza, Bari, 2019, p. XXVIII. Con più specifico riguardo al contributo della scena nella teoria del teatro e per il ruolo svolto storicamente in drammaturgia dalla più o meno "inadente" presenza della didascalia scenica nel testo da parte dell'Autore, dai toni descrittivi e impositivi quasi maniacali

performance si rivelerebbe sicuramente massima in talune correnti artistiche apparse già fra gli anni '60 e '70 del Novecento fra Europa e Stati Uniti e sviluppatesi pretendendo di rivendicare proprio la *messa in scena*, talora anche estrema, dell'esperienza gestuale e della corporeità dell'artista, molto spesso assieme alla partecipazione diretta degli spettatori medesimi, come nel caso della famiglia delle varie espressioni di cosiddetta *Performance Art*⁴.

Al contrario, invece, tale essenza di *performance* come natura dell'opera risulterebbe generalmente minima, in prima approssimazione, nelle restanti arti figurative, come la pittura (ma anche nella fotografia) relativamente alle quali, almeno trovandoci davanti all'opera, dovremmo, sulla serena scia degli esempi sopra offerti, arrenderci all'evidenza che una rappresentazione in sé compiuta si trova già davanti a noi, senza esecuzione o *performances* ulteriori (supponendo per scrupolo una condizione ideale, benché facilmente approssimabile, di fattori ambientali resi costanti, come ad esempio l'illuminazione) che possano modificarla, o rimetterla "in atto", mancando peraltro per definizione un esecutore che debba farla rivivere e mancando quindi spazi perlomeno per un'apertura che sembri addirittura "intrinseca" all'opera stessa.

La lettura critica dell'opera d'arte pittorica avrebbe quindi davanti a sé l'opera come *data*; quindi, una *performance* sulla medesima, non potrebbe che risolversi, a voler indulgere in apparente gioco di parole, nella ... *performance* della propria descrizione critica, per esempio nella polarità, similmente a quella del musicista, istaurabile fra rigore storico-filologico e carisma o suggestione espositivi di chi la illustrasse. Ecco allora una sorta di meta-rappresentazione, a fronte della *datità* incontestabile della rappresentazione pittorica come opera d'arte compiuta, inerente a un'opera che appunto è già rappresentata dall'oggetto in sé, perfettamente e direttamente percepibile, e che aspetterebbe solo di essere più o meno variamente "interpretato".

nell'esempio dell'*Hernani* (1830) di Victor Hugo sulla data precisa (1519) della "moda castigliana" a cui riferirsi per il costume di Don Carlos, o più recentemente, nelle opere a didascalia totale di Samuel Beckett (*Atto senza parole*, 1956), fino all'estremo opposto di un ritorno ad un "teatro di parola" con Pier Paolo Pasolini sul finire degli anni '60 del Novecento, sia consentito di limitare il rinvio a L. Allegri, *Prima lezione sul teatro*, Laterza, Bari, 2019, pp. 117 ss.

⁴ Passando ad esempio per gli *happening* di Allan Kaprow già sul finire degli anni '50, oltre all'evoluzione della cosiddetta *arte concettuale* nelle sue declinazioni più prossime ad enfatizzare l'evento, anziché il pensiero in sé, fino poi alle esperienze della *body art* americana ed europea in anni anche molto più vicini. Sul punto, per un recente studio che coinvolge opere "concettuali" e altresì talune composizioni musicali, sviluppando dal punto di vista estetico l'affermazione della *performance* come talora opera d'arte in sé, cfr. D. Davies, *Philosophy of the performing arts*, The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 18 ss. e pp. 201 ss.

Tuttavia, questa concezione estetica, che forse riconduce, a mo' d'introduzione a una sorta di auto-evidenza del senso comune, nasconde potenziali confutabilità, ma anche sviluppi, dal punto di vista teoretico, sotto prospettive realiste, differenti, se non antitetico a quelle di matrice ermeneutica del postmoderno, che sarebbero verosimilmente più congeniali a esaltare il ruolo dell'attività interpretativa, addirittura fino a una dimensione precipuamente ontologica.

2. Ipotesi oltre la prospettiva ermeneutica: opera aperta, arte figurativa e realismo

Nulla di nuovo sotto il sole, dunque, se, eludendo invero le premesse sulla *datità* dell'opera d'arte figurativa, si insistesse, con un'opzione teoretica di matrice ermeneutica, a dire che, in fondo, quella *datità* non è affatto *reale*, e che è essa stessa da confutare, perché nello stesso momento in cui il fruitore vedesse, egli pure interpreterebbe⁵, sul portato o, meglio, sulla pre-comprensione del proprio universo storico-culturale in cui immergere l'opera, caratteristico della sua persona e/o del suo tempo. Si realizzerebbe così un circolo ermeneutico in cui la soluzione attesa o comunque l'orizzonte culturale del fruitore o del critico imbeve di sé l'oggetto, realizzando una lettura che lo fa dipendere in ultima analisi sempre dal soggetto medesimo ed elimina quindi la stessa *datità* dell'opera, per ridurla a interpretazione in sé. L'opera diverrebbe quindi costitutivamente "interpretativa" e comunque strutturalmente rivolta all'interprete per poter esistere⁶.

In questo orizzonte, *nulla quaestio* allora sulla disponibilità a uno sviluppo estremo del concetto di opera (*sempre*) aperta come opera addirittura perennemente permeabile al contributo dell'interprete, con la semplice accortezza di distinguere una variopinta declinazione di casi in cui tale contributo divenga più o meno immediato, profondo o evidente.

⁵ Cfr., fra gli altri, Arnheim, che pure partendo da prospettive gestaltiste conclude poi in senso cognitivista, laddove afferma una totale interconnessione tra vedere e pensare nell'attività artistica (R. Arnheim, *Visual thinking*, Regents of the University of California, Berkeley-Los Angeles, 1969, trad. it. di R. Pedio, *Il Pensiero Visivo*, Einaudi, Torino, 1974, p. IX, pp. 18 ss, p. 37.), prospettiva che subito richiama a *contrario* la celebre obiezione teorica di Gaetano Kanizsa a sostegno della separazione ineludibile fra percolato e concetto relativamente (anzi, appunto, anteriormente) all'attività cognitiva, tradotta limpidamente dal Kanizsa medesimo altresì in forma di quasi divertita provocazione, ripresa infine da Paolo Bozzi: "se proprio vogliamo che l'occhio pensi... almeno lasciamolo pensare a modo suo" (come ricorda L. Taddio, *La svolta realista della filosofia. Da Via del Lazzaretto Vecchio verso un nuovo realismo*, in Aa. Vv., *In dialogo con Maurizio Ferraris*, a cura di L. Taddio, Mimesis, Milano-Udine, 2016, p. 14).

⁶ Cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1990, p. 117.

Sarebbe come affermare che ogni opera d'arte è *ontologicamente* aperta, benché ciascuna possa presentare differenti manifestazioni di tali aperture, tecnicamente modulabili all'incontro fra la singola poetica dell'autore e la sensibilità dell'interprete e del proprio tempo.

Allora, per converso, una sfida potrebbe essere di proseguire a indagare se la poetica dell'opera aperta trovi terreno fertile altresì in una prospettiva teoretica per certi aspetti differente o contraria all'ermeneutica. Indagare, cioè, se, ri-assunta in un'ottica fenomenologica la *datità* fenomenica dell'opera prima e/o comunque a prescindere dall'interpretazione critica, e ricollocata quindi l'opera d'arte in un universo di ispirazione invece realista, vi siano forme di apertura dell'opera non in contraddizione con questo ambito, ma sviluppate proprio da spunti fenomenologici, incidenti sugli interrogativi sull'essenza dell'opera o su di un ancora attuale concetto del bello, pur sempre in riferimento, magari anche alla tematizzazione infine *concettuale* che tali spunti suscitano, ma riconoscendo in essi e nella loro *datità* una peculiare origine scaturente, per così dire, del discorso critico⁷.

Ciò, crediamo, offrirebbe tracce interessanti da percorrere per abbozzare spazi per una filosofia dell'arte deputata a discutere *anche* del concetto del bello in una prospettiva teoretica realista, a partire da spunti di estetica razionale che pur parevano più adatti a orientarsi al di fuori di tale ambito di studio. Di certo, infatti, il punto di vista dell'estetica razionale appare più affine al campo d'indagine di gnoseologia e metafisica, in quanto disciplina che recupererebbe razionalmente, e in un progetto unitario, vari approcci un tempo concentrati singolarmente nella percettologia, nella fenomenologia, nella psicologia e nella filosofia della mente, anziché disperderli in domini isolati⁸. Tuttavia, proprio tali approcci peculiari all'estetica razionale potrebbero offrire nuovi orizzonti di senso a fenomeni artistici per certi versi più familiari a prospettive teoretiche opposte (quelle del postmoderno, o di matrice ermeneutica), ossia le poetiche dell'opera aperta⁹ e magari aprirne il contesto a possibili valenze generali nell'ambito della stessa filosofia dell'arte.

⁷ Ciò, a riprendere come prospettiva filosofica sull'opera d'arte con cui (ri)confrontarsi quella che spiega la dimensione dell'esteticità nella realtà di un "*apprendimento sensibile dell'oggetto bello da parte dello spettatore*" (enfasi nostra; l'espressione corsiva è di G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 1994, pp. 10 ss., ove vi si contrappone l'opposto paradigma nietzschiano di purificazione del concetto di bellezza dall'*aisthesis* e di ridefinizione dell'arte dal punto di vista dell'artista-creatore).

⁸ La contrapposizione teorica fra estetica razionale ed estetica intesa come filosofia dell'arte, argomentata pure nel suo sviluppo storico, emerge limpidamente in M. Ferraris, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997, pp. 3 ss. e, *amplius*, ivi, p. 120 ss.

⁹ Intendiamo qui, per chiarezza del campo d'indagine, la locuzione di "*poetica*" non come il mero studio delle strutture formali o linguistiche di un'opera letteraria o *lato sensu*

Crediamo, infatti, che la tematica dell'opera aperta, ossia l'opera strutturalmente destinata ad essere per più versi e con varie intensità integrata dal contributo del fruitore (come nell'esempio estremo di Eco della *Sequenza per flauto solo* di Luciano Berio in cui l'interprete dispone a spartito di un tessuto musicale in cui vengono *dati* solo altezza e intensità dei suoni ma non la loro lunghezza)¹⁰, pur se facilmente orientabile verso orizzonti teoretici più familiari all'ermeneutica, presenti spunti di rilettura a partire dall'utilizzo della lente della fenomenologia sperimentale e/o dell'estetica razionale. È vero che tradizionalmente queste posizioni sono più lontane che contigue al recupero di categorie o tematiche della filosofia dell'arte in sé¹¹. Tuttavia, crediamo che proprio tali spunti si riveleranno idonei a tratteggiare percorsi di riemersione di una domanda metafisica sul bello e sull'arte, sempre a partire da tematiche scaturenti da una prospettiva di matrice realista anziché ermeneutica.

3. Magritte: surrealismo, realismo magico e opera aperta

Dal punto di vista filosofico della fenomenologia sperimentale, è stato studiato il ricorso in taluni ambiti dell'arte figurativa contemporanea del '900 allo straniamento suscitato dal consapevole gioco percettologico dello stimolo visivo, secondo i vari modelli dei cosiddetti "fattori di unificazione" percettiva, o leggi di formazione delle unità fenomeniche, consueti alla fenomenologia sperimentale e alla psicologia della percezione e sviluppati storicamente in ambito psicologico a partire dalla teoria della *Gestalt*¹². Ambito privilegiato di questi studi è sicuramente l'opera

tecnico-artistiche nelle arti figurative, ma più ampiamente, nella sua accezione classica di programma operativo che di volta in volta l'artista si propone, comprendente il progetto di formazione e strutturazione che l'autore rende esplicito o implicito. Cfr. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 2006, p. 18.

¹⁰ Ivi, p. 31.

¹¹ Cfr. *supra*, nota 8

¹² Tale teoria rivendica, come noto, l'evidenza sperimentale di una serie di vere e proprie leggi invariabili della percezione, organizzando i fattori percettivi in un rapporto per il quale, in estrema sintesi, (i) il *tutto* è ulteriore e diverso dalla semplice somma delle *singole* parti e (ii) il percepito non è mai negoziabile o emendabile dal percipiente, ma *si dà* immediatamente al medesimo soggetto che vede. Dal punto di vista teoretico, allora, ciò si presta, a partire dalla fenomenologia sperimentale, a esemplificare e sostenere, dal punto di vista metafisico, l'indipendenza del *dato incontrato di realtà* dal processo interpretativo, in una perfetta similitudine per la quale, differentemente dalla prospettiva del postmoderno, "il piano interpretativo dell'esperienza non elimina i fatti per ridurli ad un'unica dimensione interpretativa" (Cfr. L. Taddio, *Verso un nuovo realismo. Osservazioni sulla stabilità tra estetica e metafisica*. Jouvence, Milano, 2013, p. 105). Sullo sviluppo storico delle scuole gestaltiste, fra *Gestalttheorie* e *Gestaltpsychologie*, e con particolare riguardo a

di René Magritte¹³, troppo spesso invece ricondotta e risolta dalla tradizione ufficiale della storia dell'arte come tutta intrisa di surrealismo e di richiami all'inconscio freudiano, nonostante le prese di posizione del medesimo artista e le sue esplicite prese di distanza infine dalla poetica del teorico-ispiratore e "caposcuola", il medico e poeta André Breton¹⁴.

Gli esempi dal punto di vista fenomenologico su Magritte sono importanti e numerosi, ma sicuramente paradigmatico è l'olio su tela "*La firma in bianco*" (1965). Il dipinto ritrae una donna tranquillamente a cavallo fra gli alberi, ove quella che *dovrebbe* essere la vegetazione sullo sfondo balza in primo piano secondo uno schema a pettine che si direbbe impossibile. Questo scarto spezza la continuità cognitiva della figura che ci attenderemmo e sovrappone i piani tra sfondo e figura medesima come a singhiozzo: la mente direbbe impossibile ad osservarsi tale *realtà* rispetto a ciò che ci si attende, eppure, dal punto di vista fenomenologico, una realtà nel quadro già *c'è*. Percettologicamente, ciò che vediamo *si dà* come figura immediata, reale e (prima di indugiare nella difficile osservazione) coerente, poiché grazie al fattore unificativo percettivo cosiddetto del completamento amodale¹⁵ nel *rapporto figura/sfondo* – rapporto fondamentale a determinare l'unità fenomenica di qualsiasi immagine¹⁶ – emerge qui la *datità* immediata della figura. Noi riconosciamo a colpo

questi specifici temi, a partire dalla Scuola tedesca con Wolfgang Metzger e Karl Dunker, passando anche per il belga Albert Michotte e l'americano James Jerome Gibson, fino alla Scuola italiana di Padova e di Trieste con la teorica di Gaetano Kanizsa sulla separazione fra vedere e pensare e infine con Paolo Bozzi, cfr. L. Taddio, *Fenomenologia eretica. Saggio sull'esperienza immediata della cosa*, Mimesis, Milano-Udine, 2011, pp. 17 ss.

¹³ L. Taddio, *I due misteri. Da Magritte alla natura della rappresentazione pittorica*, Mimesis, Milano-Udine, 2012.

¹⁴ Fino ad autentiche rotture ed esplicite prese di distanza, come testimoniato dallo stesso R. Magritte, *Manifesto dell'extramentalismo*, in *Scritti*, I, a cura di A. Blavier, trad. it. di L. Sosio, Abscondita, Milano, 2003, p. 209.

¹⁵ Il quale, come fattore di unificazione percettiva della figura in insiemi che potremmo dire, in qualche modo intuitivamente e in termini semplici, "spezzati", "interrotti", possiede un carattere di "presenza", per quanto privo delle condizioni di visibilità che potremmo definire normali, che restituisce l'unità fenomenica della figura a partire sia da osservabili presenti percettivamente, sia da osservabili assenti, e che si unisce a forme di completamento e integrazione mentale nella lettura dell'arte figurativa, declinandosi a seconda del gioco del risultato artistico cercato, fino a poter prevalere anche sul fattore della *esperienza passata*. Cfr. sul punto L. Taddio, cit., p. 99.

¹⁶ Una figura si relaziona ed emerge come immagine rispetto allo sfondo in base a diversi fattori, quali la *grandezza relativa* (a parità di condizioni spicca come figura l'elemento più piccolo); l'*orientamento* (l'occhio privilegia elementi disposti lungo assi orizzontali o verticali); l'*inclusione* e la *convessità* (ciò che è incluso o convesso diviene per l'occhio figura e ciò che lo circonda o ne rimane fuori diviene sfondo) e la *simmetria* (le zone simmetriche rispetto a un asse sono viste dall'occhio come figura, mentre le parti non simmetriche divengono sfondo, che si vede invece "passar dietro". Cfr. G. Kanizsa, *Grammatica del vedere*, Il Mulino, Bologna, 1980, pp. 40 ss.

d'occhio una donna a cavallo, rispetto allo sfondo, anche se lo sfondo ne divora il ruolo logico nel ragionamento dell'insieme e lascia la mente dello spettatore danzare in una dinamica irrequieta, incapace di abbandonarsi a una comoda contemplazione, suscitando – diremmo – solitamente un certo velo di inquietudine (o magari di ironico, grazioso scherzo?).

Magritte cavalca spesso il disorientamento percettivo tra figura e sfondo provocato dal mancato raccordo tra l'inferenza mentale e il completamento amodale. A nostro avviso, questa scelta riconduce a una poetica che vuole sussurrare con eleganza l'unità del *reale* (e non *sur-reale*)¹⁷, cogliendola però paradossalmente nell'atto eclatante e "magico" del suo stesso apparente dividersi¹⁸.

Emerge allora una forte contiguità al realismo magico, la corrente tutta trasversale all'arte figurativa del Novecento, che coniuga contesti realistici (o talora, in recenti esperienze, anche iper-realistici) con un senso generale di lucido straniamento nella situazione, nel volto e nelle psicologie degli eventuali personaggi, o comunque in un sottile *nonsense* degli accostamenti¹⁹. Di più: Magritte si spinge a giocare con precisi principi percettologici, consueti alla fenomenologia sperimentale e affini quindi ad un'estetica razionale capace di disegnare un nesso in chiave realista tra percezione e ontologia a partire dalla datità fenomenica dell'opera d'arte.

Possiamo concludere che tutto ciò accoglie quasi *ex post* una doppia ispirazione da Merleau-Ponty sul ruolo del pittore che, "*chiunque egli sia*" (...) "*pratica una teoria magica della visione*" e su come infine "*ogni teoria*

¹⁷ Cfr. le parole dello stesso Magritte ove, riferendosi ad una propria ipotetica riconduzione al *surrealismo*, dichiara di preferire piuttosto il riferimento ad un concetto invece di *realismo*, purché emendato dal consueto riferimento "*alla vita quotidiana*", e orientato al "*reale, unitamente al mistero che è nel reale*", in R. Magritte, *Intervista rilasciata a «Life»*, in *Scritti*, II, a cura di A. Blavier, trad. it. di L. Sosio, Abscondita, Milano, 2005, p. 241.

¹⁸ Così, da una parte, anche M. Donà, *Il mistero dell'esistere. Arte, verità e insignificanza nella riflessione teorica di René Magritte*, Mimesis, Milano-Udine, 2006, p. 139, che pone tuttavia l'accento, al contrario, sulla paradossale divisibilità – anziché unità – del reale, sul mistero della *divisione dell'unità*, riprendendo fra l'altro l'espressione magrittiana di "*paradosso prodigioso*".

¹⁹ Sono celebri in questo senso le parole che il pittore nonché compositore Alberto Savinio, tradizionalmente ritenuto il primo ad offrirne una dichiarazione esplicita di poetica già agli inizi del '900, associa in questo senso al ruolo dell'artista, riferendosi all'arte del proprio fratello, Giorgio De Chirico: "*Egli giunge al di là dell'oggetto stesso. Egli mette a nudo l'anatomia metafisica del dramma. È il pittore moderno, ma più precisamente il mago moderno*" (A. Savinio, *Arte=idee moderne, in Valori Plastici*, I, 1, Roma, 15 novembre 1918, p. 4). Cfr. M. Bontempelli, *Realismo Magico e altri scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano, 2006, p. 130, per il quale il concetto di realtà venata di magia si forma appunto già nell'ambito della pittura metafisica.

della pittura sia una metafisica”²⁰ e fondi quindi anche un’estetica in senso “tradizionale”, ossia una vera e propria *filosofia dell’arte*?

Rispondere di sì, come crediamo, e ribadendo magari anche un possibile ruolo per le poetiche dell’opera aperta, significherebbe accogliere la sfida illustrata in precedenza, posto l’universo eminentemente realista in cui queste opere si offrono dal punto di vista metafisico. A maggior ragione, dato che proprio in esse, all’ennesima potenza, l’attività interpretativa non può prescindere dal *prius* della *datità* fenomenica insita nel gioco percettologico che l’artista esalta e svolge con le modalità di apparenza della cosa (l’artista che *fa cose con i fenomeni*)²¹ e dai problemi o dalle opportunità di tematizzazione che si offrono all’interprete.

A rispondere affermativamente, ci viene in aiuto lo stesso Magritte, il quale più volte ha inteso sottolineare che i titoli delle sue opere conservano spesso solo talune caratteristiche degli oggetti cui si riferiscono, quantunque abitualmente ignorate dalla coscienza, anche se poeticamente, talvolta, “*presentite in occasione di eventi che la ragione non è ancora pervenuta a chiarire*”²²: delle provocazioni poetiche, dunque, spesso non necessariamente e integralmente contestualizzate²³. Ma allora, il valore della provocazione, incontrata già a livello del gioco percettivo – che necessariamente è *dato* nel momento t_0 del *percepto* e che incontrerà magari l’interpretazione nel momento t_1 del *concetto* lungo il successivo percorso argomentativo della lettura critica – è anche già un’*apertura* dell’opera, allorché la si tematizzi, di fronte alla inemendabile *datità* del reale, rispetto alla semplice ma talora sfidante indicazione offerta da Magritte con un titolo magicamente misterioso.

Quest’ultimo può supporre completamente slegato dal contesto delle immagini, o può celare un invito a una sorta di meta-lettura del proprio medesimo utilizzo (in cui opera e analisi critica del riferimento di *quel* titolo all’opera sembrano quasi fondersi). Ne sono casi paradigmatici le celebri rappresentazioni aventi ad oggetto una pipa, in sé negata nell’intitolazione, quasi a scherzare sul rapporto rappresentazione-realtà²⁴. Un’ipotesi interessante sarebbe potuta essere anche quella del dipinto “*Il dominio di Arnheim*” (1962). In quest’opera, sullo sfondo è raffigurata una montagna sulla quale gli agenti atmosferici hanno scolpito la forma di una testa d’aquila, osservabile da un davanzale su cui sono provocatoriamente

²⁰ M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, p. 26 e p. 32.

²¹ Cfr. L. Taddio, *I due Misteri*, cit., p. 182.

²² R. Magritte, *Nota sui titoli*, in *La combinazione della mia arte* a cura di G. Cacciavillani, Amadeus, Montebelluna, 1991, p. 63.

²³ Si veda la finzione letteraria in forma di conversazione immaginaria fra Magritte e il giornalista sul (non)senso del titolo dell’opera magrittiana “*Le vacanze di Hegel*”, ricostruita invero anche su affermazioni del medesimo pittore, in L. Taddio, *op. ult. cit.*, p. 28.

²⁴ Vedi *infra* nel testo e in nota 28.

te collocate delle uova in un cestino. Lo spunto emergerebbe allorché si potesse intendere provocatoriamente il riferimento del titolo – posto che l'opera si presta, dal punto di vista della fenomenologia sperimentale, a essere studiata in relazione al fattore di unificazione percettiva della somiglianza²⁵ – proprio al Rudolf Arnheim di *Arte e percezione visiva* (prima edizione 1954), autore fra i capiscuola, potremmo dire, dell'applicazione dei principi della psicologia sperimentale e della teoria della *Gestalt* al discorso artistico²⁶. Un'apertura forse assai indebita, e benché Magritte notoriamente leggesse di filosofia, visto che il titolo dell'opera è altresì quello di un omonimo racconto di Edgar Allan Poe pubblicato sul *Columbian Lady's and Gentleman's Magazine* nel 1847, e tuttavia ecco allora di nuovo il gioco della meta-lettura del rinvio, *per relationem*, al contenuto di quanto verosimilmente richiamato in intitolazione. Nel racconto di Poe, infatti, il personaggio Ellison *fa estetica*, decantando proprio l'arte e il modo di rappresentare, ovvero di plasmare la natura, con l'esempio dell'architetto dei giardini, paragonato a un poeta. Egli discute del bello naturale (la perfezione della natura) e del bello come intervento su quel che è bellezza essa stessa: ecco nuovamente l'ispirazione a una meta-lettura, qui sul bello come e in quanto discorso (poesia) o addirittura intervento (architettura del paesaggio) *sul* bello medesimo (la natura)²⁷. Probabilmente, delle due l'una: o il titolo lascia parlare Arnheim (esistono del resto più versioni del quadro nel corso degli anni e almeno non può escludersi che una involontaria coincidenza postuma avrebbe potuto divertire lo stesso Magritte, inducendolo a mantenerne la denominazione) o verosimilmente lascia parlare Poe, in un gioco parzialmente aperto di rimandi di senso fra opera pittorica e opera richiamata nell'intitolazione, che proprio un cenno di riflessione sull'arte e sul bello, come lettura e intervento sul bello medesimo contiene.

Un'apertura dell'opera magrittiana al fruitore si offre quindi attraverso giochi di meta-lettura, nel rapporto di senso fra il reale del dato fenomenologico (ineludibile e ininterpretabile *in sé*) immanente all'immagine del quadro e l'immediato balzo nella sua poetica, individuabile ad esempio già dalla parziale acontestualità tematica dell'intitolazione, anche laddove sembri quasi lambire, talvolta, una circolarità in tutto il percorso percezione/realtà/rappresentazione. Esempi ne sono la celebre opera giovanile del 1929, intitolata significativamente *Il tradimento delle immagini*, con

²⁵ Cfr. sul punto, L. Taddio, cit., p. 174 ss. anche per le considerazioni critiche sui limiti del valore soggettivo dell'intenzionalità rispetto all'emersione dell'apparire fenomenico della figura in rapporto a tale fattore di unificazione percettiva.

²⁶ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 2008.

²⁷ Cfr. E. A. Poe, *The Domain of Arnheim*, (Independently published, printed by Amazon Logistica S.r.l.), senza data ma 2017, senza numeri di pag., ma pp. 12 ss.

l'immagine di una pipa e addirittura la grafia sovrainpressa "questa non è una pipa", o l'opera del 1966 *I due misteri*, che rappresenta accostate una pipa *in sé*, sospesa in una stanza, e un'altra pipa dipinta in un *quadro-nel-quadro* sostenuto da un cavalletto²⁸. In questi casi, anzi, vi sarebbe già apertura, per così dire, dilatata al massimo grado: da un'ipotetica, per quanto difficile, intrusione di *poetiche* dell'opera aperta in un quadro, ad *apertura* poetica dell'opera con l'irrompere della meta-lettura critica del gioco dell'intitolazione magrittiana.

Ogni apertura poetica, invero, è una via che porta non soltanto al confronto e/o alla negoziazione con le poetiche possibili dell'autore-pittore (come ipotetico quanto necessario termine di riferimento) e del fruitore in determinati casi, ma che conduce altresì, in ultima analisi, verso spunti di interrogativi di significato o comunque inerenti alla natura stessa dell'arte²⁹. Infatti, il gioco col dato percettologico può benissimo *dar*si a diverse emozioni conseguenti, proprio sul piano estetico. Può più facilmente comunicare ambiguità, leggera inquietudine, ma altresì divertimento, gioco, sogno (possiamo chiamarle anche forme di declinazione del bello, per usare un'espressione tanto classica quanto talvolta ormai abusata?)³⁰ e questa variabilità emozionale bene può mettersi in relazione con il tentativo di svelare una dichiarazione di poetica che si volesse

²⁸ Tali soggetti si prestano a tematizzare il problema estetico del rapporto fra la cosa e la sua rappresentazione pittorica, che nel dibattito contemporaneo tende tradizionalmente a suddividersi in due orientamenti antitetici: una teoretica della "somiglianza", per la quale le immagini devono *somigliare* alla realtà che rappresentano; un'altra, cosiddetta della "convenzione arbitraria", secondo la quale la rappresentazione pittorica degrada a una rappresentazione semantica di simboli artificiali. Per l'esposizione dell'antinomia e della sua soluzione nella teoria secondo cui la rappresentazione pittorica invero *sostituisce la cosa*, legandosi necessariamente ogni indagine sulla rappresentazione pittorica alla percezione visiva e alla considerazione per cui l'artista in ultima analisi *fa cose con i fenomeni*, giocando con le modalità intrinseche dell'apparire fenomenico della cosa, cfr. L. Taddio, *I due misteri*, cit., pp. 50 ss.

²⁹ Il problema della ricostruzione storica del rapporto fra arte e verità agli albori della stagione ermeneutica trascende ora i limiti del presente lavoro; sia comunque consentito di rinviare, con particolare riferimento all'incisivo ruolo della relazione fra il pensiero di Nietzsche ed Heidegger nella filosofia del novecento sul tema, all'ampio studio di A. Giacomelli, "L'arte vale più della verità", *Riflessioni estetiche sulla volontà di potenza*, in questa *Rivista*, 8, 2/2018, pp. 93 ss. Argomenta paralleli fra una dichiarata insofferenza di Magritte a concezioni per così dire "religiose" dell'arte come redenzione dell'umanità e richiami di De Chirico all'estetica nietzschiana in tema di perdita delle istanze di senso per l'arte medesima, M. Donà, cit., p. 48 e pp. 51 ss., *specie* p. 54.

³⁰ Nella sterminata letteratura sull'evoluzione del concetto del bello nella storia della filosofia occidentale, sia consentito di limitare il rinvio a E. De Caro, *Bellezza*, in R. Diodato, E. De Caro, G. Boffi, *Percorsi di estetica. Arte, Bellezza, Immaginazione*, Morcelliana, Brescia, 2009, pp. 151 ss.; E. Franzini, *Bello*, in E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 164 ss.; W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, a cura di K. Javorska, Aesthetica, Palermo, 2011, pp. 131 ss., pp. 163 ss., pp. 201 ss.

espressa o nascosta (nel caso di Magritte, ribadiamo, ad esempio, anche nel gioco delle ricercate ambiguità delle intitolazioni dei quadri).

Crediamo che già tutto ciò si presti a tratteggiare un possibile particolare orizzonte di senso per aspetti dell'estetica razionale capaci di orientare sull'opera d'arte il cannocchiale della fenomenologia sperimentale, e tuttavia immersi, nuovamente e necessariamente, fra interrogativi di origine filosofica sull'arte e sulle forme di declinazione del bello.

Questa possibilità non implica che il discorso sulla natura dell'arte e/o del bello dipenda da un'apertura totale dell'opera attraverso un'invasione dell'attività interpretativa nella realtà delle cose, che pretenda di scavalcare la datità del fenomeno attraverso circoli o cortocircuiti ermeneutici che alla realtà vogliano sostituirsi. Consente, al contrario, di preservare la *cosalità* dell'immagine per come *si dà*, nella consapevolezza – più o meno abile in ciascuna lettura critica e differentemente declinata a seconda del contesto culturale e dell'epoca in cui interviene – che, così come diverse esecuzioni possono coesistere in un'opera “eseguibile” (come nell'esempio sopra riportato del brano musicale), così, diverse letture di uno straniamento cognitivo, assunto a categoria estetica, possono anche differentemente contestualizzarsi secondo le molteplici concezioni in cui la critica d'arte lo immerge o viene da esso magicamente trasportata.

4. Percezione, contesto dello straniamento cognitivo, simbolo e filosofia dell'arte

Abbiamo fatto riferimento a un contesto novecentesco in cui Magritte – prima forse surrealista, poi più affine alla categoria del realismo magico – ci ha mostrato la valenza poetica del gioco fra dato percettivo e straniamento cognitivo al massimo e più evidente livello. Tuttavia, casi di questo genere potrebbero moltiplicarsi e farci arretrare anche di molto nella storia dell'arte occidentale, per ritrovare esempi storici paradossalmente risalenti in cui un gioco percettivo consapevole assurge dal punto di vista teorico addirittura a canone nella definizione del bello, quale accorgimento tecnico necessario. Si pensi agli esempi dell'architettura greca classica e, fra molti, a quello della rastremazione delle colonne o della piegatura della linea inferiore del frontone e dell'architrave a contrastare l'effetto ottico di deviazione lineare dovuto alla lontananza, per lasciare apparire da lontano il tempio come maestosamente e perfettamente “a squadra”. L'osservatore che, per esperimento, indugiasse ad avvicinarsi e allontanarsi dalla figura, non resterebbe forse, in qualche modo, anche pur lievemente, *straniato* dall'effetto? E tale effetto, che sospende l'attività cognitiva fra la realtà *data* del mondo percettivo e la realtà attesa – benché, per così dire, fenomenologicamente evitata, dei prospetti

curvati – non fonda forse già una forma simbolica che racchiude tutta la contrapposizione fra una realtà imperfetta (comunque affine alla cognizione) e una perfetta cui tendere (perseguita nell'immediato percettivo attraverso la ricerca della correzione ottica), che assurge a sua volta a simbolo di perfezione apollinea nell'estetica di tutto il pensiero greco classico sull'arte³¹?

Allora anche il *simbolo*, nell'ambito di una filosofia dell'arte che raccoglie gli spunti che qui abbiamo cercato di tratteggiare, è un'ulteriore strada indagabile, che trascorre parallela alla linea che nella teoria dell'immagine congiunge, come punti ben distinti, percelto e concetto. Forse il simbolo³², che prepotentemente riemerge, fra corsi e ricorsi lungo tutta la storia dell'arte figurativa occidentale, consegna un ruolo metafisico al gioco percettivo, specialmente ove si consideri il fattore di unificazione cosiddetto della “esperienza passata”, probabilmente quello più critico nel rapporto tra fattori autoctoni e fattore empirico nell'organizzazione percettiva³³. E sempre il simbolo potrebbe talvolta bussare, nell'analisi

³¹ I canonici accorgimenti ottico-geometrici dell'architettura greca sacra cominciano peraltro a svilupparsi in età ancora anteriore. Si consideri l'esempio dell'*entasis* delle colonne del tempio, ossia il loro apposito rigonfiamento a circa un terzo dell'altezza, volto ad attenuarne la percezione di rigidità e assottigliamento altrimenti nascente con la distanza, e a preservare quindi un'immagine assieme regolare e imponente: esso è tipico già dell'ordine architettonico dorico avanzato, all'epoca (anteriore a Pericle) dello stile cosiddetto “severo”, come in quello che fu il *Tempio di Zeus* a Olimpia (costruito fra il 470 e il 456 a.C.). Sempre con riguardo all'architettura sacra, la correzione a curvatura convessa dello stilobate alla base delle colonne, per contrastarne l'effetto altrimenti di lieve rigonfiamento, si ritrova ancora prima, fin dai resti dell'*Apollonion* di Corinto (VI sec. a.C.). Sia consentito di limitare il rinvio a G. Bejor, M. Castoldi, C. Lambrugo, *Arte greca*, Mondadori, Milano, 2013, pp. 87 ss. e pp. 212 ss.

³² Il riferimento qui ipotizzato al *simbolo*, quasi allegoria effimera e più o meno evidente di un segreto fondamentale, sarebbe invero risultato probabilmente antipatico allo stesso Magritte, se orientato alla scelta delle immagini in sé, coincidendo le medesime per il pittore, invece, con l'*assolutamente irriducibile* in uno *straordinario legame* che le unisce, come ritiene anche dall'esame degli scritti del medesimo Magritte, M. Donà, cit., p. 145, pp. 149 ss. Eppure, sempre il medesimo Magritte espressamente ammette che (corsivo nostro) nei suoi quadri le cose “si rivelano private di tutti i sensi pratici che” (...) “*le nascondono* allo spirito” e che (sempre corsivi nostri) far vedere le cose equivarrebbe a dimostrare “l'esistenza dell'Universo” e cioè a “*conoscere un segreto supremo*”, come osserva L. Taddio, *I due misteri*, cit., pp. 48 ss.

³³ Sebbene varie evidenze sperimentali contribuiscano ad affievolire la *vis attractiva* dell'esperienza del dato empirico, del senso di familiarità e finanche della valenza “affettiva” degli oggetti del quotidiano nel mondo privato dell'individuo rispetto a più potenti fattori autoctoni della percezione. Sul tema, cfr. da ultimo la ripubblicazione di un classico, con l'esposizione di W. Gerbino, *Percezione attuale, esperienza passata e l'“Esperimento impossibile” di Gaetano Kanizsa: cinquant'anni dopo*, in *Giornale Italiano di Psicologia*, Il Mulino, Bologna, 2019, pp. 289 ss. È altresì vero che la presenza simultanea di fattori di completamento quali l'esperienza passata e il completamento amodale e la loro reciproca articolazione e tensione possono fondare significativi interrogativi dal punto di vista

del rapporto figura-sfondo, ampliandolo e quasi rideclinandolo in un più generale rapporto *figura-contesto*, anche laddove si ritenga un maggiore ruolo per il contesto esperienziale pure all'interno dell'esperienza fenomenologica, come contesto non del tutto immune al divenire storico e ancor più permeabile, quindi, non già all'interpretazione in sé – che non può *togliere né sostituirsi* al *dato* fenomenico – bensì proprio al riferimento cognitivo immerso nella sensazione di straniamento che contribuisce a fondare la poetica dell'opera.

Tale straniamento, infatti, se immerso in un proprio contesto storico culturale, non può che variare, più o meno lievemente, da contesto a contesto – finanche acquistando dal punto di vista poetologico, valore descrittivo, anzi di *simbolo*, appunto, addirittura di uno statuto ontologico, come ad esempio in quelle culture figurative che hanno storicamente assegnato all'immagine un ruolo estetico di squisita tecnica di raffigurazione (e affermazione poetica) di una realtà identificata in continuo divenire, come nel caso delle celebri stampe giapponesi del XIX secolo: gli *Ukiyoe* di *Hokusai*, *Hiroshige*, *Utamaro*³⁴ – magari assurgendo proprio a valenza simbolica di *un* determinato contesto storico e delle sue immanenti contraddizioni culturali e sociali³⁵ e infine

teorico, anche se invero poi cedevoli dal punto di vista della medesima fenomenologia sperimentale. Infatti – benché nell'incontro con la datità fenomenica tenda a prevalere il fattore unificativo del completamento amodale rispetto a quello della familiarità del vissuto e/o dell'esperienza passata, magari idoneo di per sé ad offrire conclusioni contrarie – se si volesse ritenere la stessa percezione come un processo bifasico o comunque composito, sviluppatosi in una prima fase di organizzazione dei dati sensibili, per sfociare poi in conseguenti attività cognitive di giudizio, riconoscimento e interpretazione, una simile teoresi rimarrebbe condannata a restare orfana di conferme o smentite proprio dal punto di vista della fenomenologia sperimentale, posta l'impossibilità di disporre di un gruppo di controllo in cui nessuna persona possieda alcun tipo di conoscenza o esperienza (Cfr. L. Taddio, *Fenomenologia eretica*, cit., pp. 224 ss, *specie* pp. 227 ss.).

³⁴ Si pensi ai casi di raffigurazioni in cui la figura tematicamente centrale e lo sfondo (spesso un cielo velato da una nebbia delicata) si fondono ad effetto intarsiato in una dinamica transeunte fra piani e anzi fra stati fisici della medesima materia raffigurata (come nell'opera di Katsushika Hokusai, *Il colle di Inume nella provincia di Kai*, 1830 ca.); o a quelli di un'ambivalenza fra pieni e vuoti capace di destabilizzare l'unità organica dell'immagine (nel caso dello stesso autore, in Katsushika Hokusai, *Two Men Washing a Horse in a Waterfall*, 1831-1832 ca.), quasi a simboleggiare invero uno stato transeunte della realtà, come statuto ontologico del *divenire* in sé. Cfr. S. Furlani, *Immagine e divenire: l'estetica degli Ukiyoe*, in Aa.Vv., *Immagini differenti, Problema, natura e funzione dell'immagine nelle altre culture*, a cura di S. Furlani, Mimesis, Milano-Udine, 2019, pp. 137 ss.

³⁵ Paradigmatico è il caso del trionfo della prospettiva nella pittura del Rinascimento italiano. La sua costruzione ottica tradisce di per sé forme, anche nascoste o controintuitive, di artificialità. Per fare un esempio, l'occhio umano, peraltro più o meno perennemente in movimento nell'esplorazione della realtà, non vede allo stesso modo fra centro e periferia dei contorni dell'immagine, poiché già per la sua forma fisiologica si determinano nella visione delle aberrazioni marginali. Invero, nella seducente visione nascostamente artificiale della prospettiva rinascimentale, suo tempo fondata su selezione e sviluppo di principi matema-

manifestarsi (ma questa sarebbe a nostro avviso una via d'indagine ancora ulteriore per il presente lavoro) come ulteriore apertura poetica dell'opera d'arte.

Per concludere, la tensione che si riscontra nell'esempio dell'opera magrittiana fra realtà e rappresentazione, attraverso il dato percettivo da una parte e la sua tematizzazione dall'altra, simmetricamente replicata nell'*apertura* che si annida nei titoli dell'opera, trasforma lo straniamento cognitivo dello spettatore davanti al gioco percettologico che gli si offre come poetica. Anzi, forse esso si offre già come potenziale *simbolo* di una condizione gnoseologica, o forse ancora, in ultima analisi, l'ombra di una condizione esistenziale dell'uomo³⁶ (smarrito o ironicamente diver-

tici delle similitudini dei triangoli e in parte anche dell'*Ottica* euclidea, la matematizzazione del mondo in cui si sostanzia è già una scelta estetica, e anzi teoretica, di rinnovato antropocentrismo, di dominio dell'uomo sull'universo. Eppure, in questo respiro apparentemente razionale di fronte al cosmo, che è la prospettiva del Rinascimento, la mente rischia talvolta di perdere il fiato nello straniamento cognitivo indotto da scorci vertiginosi tra sfondo prospettico e primo piano di una *innaturale* regolarità prospettica. Si consideri ad esempio lo spazio compresso, quasi senz'aria, da cui balza prepotente e sontuoso il primo piano degli apostoli nell'*Ultima cena* (1447) di Andrea del Castagno, o la falsa, straniante sensazione di soave raccoglimento e intima equidistanza dei personaggi (invero distribuiti ed estesi in dimensioni differenti e a varie distanze gerarchiche in uno spazio pure più ampio di quanto fallacemente suggerito dallo scorcio) nella celebre *Pala Montefeltro* (1466-1472) di Piero della Francesca, per tacere di tanti altri significativi esempi. Tale teoretica rinascimentale di sottinteso, sereno dominio dell'universo e le sue contraddizioni di smarrimento talora celato di fronte a ricorrenti allegorie dell'ignoto, che pure si insinua e affiora nell'arte del Rinascimento italiano come un "fiume carsico" (contraddizione ormai acquisita nella trattatistica della storia dell'arte moderna sul tema: cfr., *ex multis*, E. Daffra, *Il Rinascimento: un uomo nuovo in uno spazio nuovo*, in M. Bertelli, *Storia dell'arte italiana*, 3, dal *Rinascimento alla Controriforma*, Mondadori, Milano, 2010, p. 520; cfr. anche F. Caroli, *La storia dell'arte raccontata da Flavio Caroli*, Mondadori Electa, Milano, 2011, p. 11 ss. e pp. 45 ss., per la celebre tesi della svolta consapevole della pittura occidentale proprio già in epoca tardo-rinascimentale in senso anche introspectivo, dal "*visibile*" all"*invisibile*"; e pure Id, *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Mondadori Electa, Milano, 2015, *passim*) fa assurgere la prospettiva, da quel seducente gioco percettivo-cognitivo a *forma simbolica* di una visione del mondo o anche solo dei migliori fermenti del contesto culturale di tutta un'epoca. Cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Abscondita, Milano, 2013, pp. 15 ss., pp. 24 ss., anche per le distinzioni fra varie accezioni della prospettiva riferibile alle varie epoche storiche, e Id, cit., pp. 45 ss. per l'affermazione dell'estetica del Rinascimento come esito di un processo teoretico di razionalizzazione progressiva, da uno spazio *psicofisiologico* ad uno spazio *matematico*. Sui legami fra pittura e *geometria mercantile* nell'Italia del '400 e sugli studi matematici e relative pubblicazioni di Piero della Francesca, cfr. M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 86 ss.

³⁶ Cfr. ad esempio un'ispirazione possibile dalle considerazioni di M. Donà, cit., p. 137 ss., ove la valorizzazione di una dichiarata poetica magrittiana per cui (i) nessuna cosa esisterebbe senza mistero, (ii) ogni cosa che vediamo ne nasconde altre, e del resto (iii) sarebbe proprio della mente sapere che un mistero esiste; e infine l'affermazione che in tale contesto, tuttavia, (iv) gli interrogativi suscitati dai quadri magrittiani sarebbero destinati a non trovare risposta, se posti su di un piano propriamente *conoscitivo*, in quanto condannato a discorrere senza fine da un *visibile* all'altro (corsivi nostri).

tito: anche questo, come il riferimento al contesto, è un punto variabile dell'interpretazione critica, figlia della sensibilità culturale del fruitore e dei tempi) davanti alla *realtà* e al gioco (anche qui: bello perché ironicamente stupefacente o accattivante per un'irritante, seducente ambiguità?) della sua percezione³⁷.

In tutto questo, nel percorso dall'utilizzo (di per sé o assieme in particolare al fattore cognitivo/esperienziale) del *gioco* dei percetti – sia concesso anche qui, pur senza richiamo ad alcun “*linguistic turn*”, l'ampio utilizzo del termine caro all'ultimo Wittgenstein, quantunque dal medesimo riferito a enti linguistici – all'essenza poetologica dell'immagine, anche e soprattutto attraverso tanto le aperture dell'opera e delle sue intitolazioni misteriose, quanto le sue valenze simboliche, crediamo già riaffiorino proprio istanze tradizionali della filosofia dell'arte.

Bibliografia

- Agamben G., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 1994.
 Allegrì L., *Prima lezione sul teatro*, Laterza, Bari, 2019.
 Aristotele, *Poetica*, traduzione e introduzione di G. Paduano, Laterza, Bari, 2019.
 Arnheim R., *Visual thinking*, Regents of the University of California, Berkeley-Los Angeles, 1969, trad. it. di R. Pedio, *Il Pensiero Visivo*, Einaudi, Torino, 1974.
 Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 2008.
 Baxandall M., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 2001.
 Bejor G., Castoldi M., Lambrugo C., *Arte greca*, Mondadori, Milano, 2013.
 Bontempelli M., *Realismo Magico e altri scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano, 2006.
 Caroli F., *La storia dell'arte raccontata da Flavio Caroli*, Mondadori, Electa Milano, 2011.
 Caroli F., *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Mondadori Electa, Milano, 2015.
 Daffra E., *Il Rinascimento: un uomo nuovo in uno spazio nuovo*, in M. Bertelli, *Storia dell'arte italiana*, 3, *dal Rinascimento alla Controriforma*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 519 ss.
 Davies D., *Philosophy of the performing arts*, The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2011.
 De Caro E., *Bellezza*, in Diodato R., De Caro E., Boffi G., *Percorsi di estetica. Arte, Bellezza Immaginazione*, Morcelliana, Brescia, 2009, pp. 151 ss.
 Donà M., *Il mistero dell'esistere. Arte, verità e insignificanza nella riflessione teorica*

³⁷ R. Magritte, *Intervista rilasciata a Ernest Degrange*, in *Scritti*, II, cit., p. 305: “Le contingenze del visibile sono inseparabili dal mistero assoluto, senza il quale non sarebbero possibili. Non desidero creare scandalo. Ciò che dipingo è scandaloso in riferimento al pensiero che deve il suo conforto a un'abitudine che consente – per esempio – di non vedere ciò che si guarda.”.

- di René Magritte, Mimesis, Milano-Udine, 2006.
- Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 2006.
- Ferraris M., *Estetica razionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997.
- Franzini E., *Bello*, in Franzini E., Mazzocut-Mis M., *Estetica*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 164 ss.
- Furlani S., *Immagine e divenire: l'estetica degli Ukiyoe*, in Aa.Vv., *Immagini differenti, Problema, natura e funzione dell'immagine nelle altre culture*, a cura di S. Furlani, Mimesis, Milano-Udine, 2019.
- Gadamer H. G., *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1990.
- Gerbino W., *Percezione attuale, esperienza passata e l'“Esperimento impossibile” di Gaetano Kanizsa: cinquant'anni dopo*, in *Giornale Italiano di Psicologia*, Il Mulino, Bologna, 2019, pp. 289 ss.
- Giacomelli A., *“L'arte vale più della verità”*, *Riflessioni estetiche sulla volontà di potenza*, in *Scenari*, 8, 2/2018, pp. 93 ss.
- Höfler A., *Tongestalten und lebende Gestalten*, in «*Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse*», Wien, 1921, pp. 3 ss.
- Ingarden R., *L'Opera d'arte musicale e il problema della sua identità*, a cura di A. Fiorenza, Flaccovio, Palermo, 1989.
- Kanizsa G., *Grammatica del vedere*, Il Mulino, Bologna, 1980.
- Magritte R., *La combinazione della mia arte* a cura di G. Cacciavillani, Amadeus, Montebelluna, 1991.
- Magritte R., *Scritti*, I, a cura di A. Blavier, trad. it. di L. Sosio, Abscondita, Milano, 2003.
- Magritte R., *Scritti*, II, a cura di A. Blavier, trad.it. di L. Sosio, Abscondita, Milano, 2005.
- Martinelli R., *I filosofi e la musica*, Il Mulino, Bologna, 2012.
- Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989.
- Panofsky E., *La prospettiva come forma simbolica*, Abscondita, Milano, 2013.
- Poe E. A., *The Domain of Arnheim*, (Independently published, printed by Amazon Logistica S.r.l.), senza data ma 2017.
- Savinio A., *Arte=idee moderne*, in *Valori Plastici*, I, 1, Roma, 15 novembre 1918, pp. 3 ss.
- Taddio L., *Fenomenologia eretica. Saggio sull'esperienza immediata della cosa*, Mimesis, Milano-Udine, 2011.
- Taddio L., *I due misteri. Da Magritte alla natura della rappresentazione pittorica*, Mimesis, Milano-Udine, 2012.
- Taddio L., *Verso un nuovo realismo. Osservazioni sulla stabilità tra estetica e metafisica*. Jouvence, Milano, 2013.
- Taddio L., *La svolta realista della filosofia. Da Via del Lazzaretto Vecchio verso un nuovo realismo*, in Aa. Vv., *In dialogo con Maurizio Ferraris*, a cura di L. Taddio, Mimesis, Milano-Udine, 2016.
- Tatarkiewicz W., *Storia di sei idee*, a cura di K. Javorska, Aesthetica, Palermo, 2011.

Opera aperta fra estetica razionale e simbolo: indagini di filosofia dell'arte a partire da Magritte

This paper investigates potential occurrences of classical instances concerning philosophy of art or aesthetics in the traditional sense (i.e. around beauty, performance, the nature of a piece of artwork, symbolism, and art criticism) in pictorial figurative art, not within a hermeneutic theoretical context (typical to postmodern philosophy, where the interpreter's role is absolute). Rather, this investigation uses ideas that are commonly found in rational aesthetics and in experimental phenomenology, in the context of philosophical realism.

This paper will study the impact of how visual perception is able to unify, and the subsequent cognitive disruption it creates (referencing particularly Rene Magritte's artistic output), in light of its poetic and aesthetic potential. It is an experiment of immersion into a theoretical realist universe, relating to the "open work" concept pioneered by Umberto Eco, and also a critical examination of the often mysterious titles of Magritte's paintings.

Lastly, the paper's analysis of such "perceptual games" will be connected to the appropriate historical and cultural context, drawing ontological conclusions from the symbolism they provide, including across moments in the history of the Arts from different countries and eras.

KEYWORDS: art, Magritte, open work, philosophical realism, experimental phenomenology, rational aesthetics, symbol, philosophy of art.