

---

# «Creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno». Riflessioni sull'antropologia e il campo artistico

Francesco Faeta

---

*Contro le prospettive interpretative di tipo mentalistico e pseudoscientifico,  
le ragioni di un'antropologia sociale dello sguardo*

---

Ho avuto l'onore di leggere in bozze l'intervento di David Freedberg in questo fascicolo e la possibilità di comprendere l'inquietudine epistemologica che pervade il collega, mettendo in relazione quanto egli qui scrive con la traccia, flebile e incompleta, e tuttavia indicativa, del *forum* che ha recentemente organizzato a New York, offerta dalle pagine di un recente numero della rivista «Micromega»<sup>1</sup>. Attraverso le parole di Roland Barthes, che intenzionalmente compaiono anche nel titolo del mio intervento, Freedberg sintetizza il desiderio di creare un oggetto nuovo per la conoscenza, che sfugga alle obsolete maglie delle discipline note che si sono confrontate con il campo artistico, *in primis* l'antropologia e la storia dell'arte; un oggetto transdisciplinare, per così dire, che sia in grado di restituire spessore al campo stesso ed efficacia all'approccio scientifico. Dichiarando morta l'antropologia e moribonda la storia dell'arte, soffermandosi su una sorta di oggettivo e ineluttabile *shifting* dell'una verso l'altra, egli approda a una prospettiva neuro-scientifica ancora in fase di matura definizione – a quel che mi sembra di comprendere – e nondimeno caricata di grandi aspettative e speranze<sup>2</sup>.

Freedberg è stato per me, antropologo, un importante punto di riferimento nell'organizzare la mia ricerca e la mia riflessione, e il suo libro forse universalmente più noto, *Il potere delle immagini*, una rilevante fonte di stimolo e verifica in più di un'occasione. Ciò già di per sé mi induceva a un at-

tento e tendenzialmente condiscendente ascolto dei suoi argomenti. Ma ancor più mi spingeva in tal senso il fatto di scorgervi una critica nei confronti dell'antropologia dell'arte, inesplícita (Freedberg discute di antropologia *tout-court*, non di aree subdisciplinari) e tuttavia avvertibile. L'antropologia dell'arte ha sempre suscitato in me una certa diffidenza. Ho studiato, infatti, per alcuni anni, prodotti artistici minori, pertinenti al mondo popolare e colto dell'Italia meridionale, esplicitamente caricati di valenze estetiche dai loro artefici e dai loro utenti, senza far ricorso alle categorie critiche offertemi dall'antropologia dell'arte. Dunque, anch'io ho in qualche misura partecipato a quella erosione del campo antropologico-artistico che Freedberg implicitamente postula. In realtà, però, le mie convinzioni mi portano in direzione assai diversa da quella da lui indicata. Per meglio chiarire in quale senso, a mio avviso, occorra muoversi oggi nel delicato rapporto tra antropologia e storia dell'arte, dovrò soffermarmi su due questioni: quella inerente la morte dell'antropologia, che Freedberg dà per certa; e quella relativa alla posizione della mia disciplina, nel suo complesso, nei confronti del campo artistico. Sarà così possibile comprendere come io intenda l'«oggetto nuovo» evocato, per primo, dallo studioso statunitense.

Io non sono affatto consenziente con l'affermazione che l'antropologia sia morta. Ho, invece, la sensazione che le frequenti asserzioni in proposito, provenienti dall'esterno e dall'interno, riconfermi-

«Creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno».



1. Volto di fanciulla, ex voto anatomorfo in cera, Palmi (RC), Museo R. Corso

no la piena legittimità e attualità del suo campo d'indagine e la necessità del suo paradigma conoscitivo. In realtà, la crisi tratteggiata da Freedberg nel suo *paper*, con qualche semplificazione e qualche attardamento comprensibili in chi osserva le cose dall'esterno, è legata alle correnti riflessive che, prendendo in prestito una definizione usata da Leonardo Pisere, mi piace definire fondamentaliste, preponderanti proprio negli Stati Uniti, dove il campo antropologico si è profondamente ridisegnato, e ridimensionato, in questi ultimi anni. La forte tendenza culturalista, sempre presente negli studi americani, dopo aver prodotto notevoli contributi per una radicale messa in discussione delle modalità conoscitive della disciplina al cospetto delle realtà native, e delle sue rappresentazioni, negli anni Settanta-Novanta, grosso modo, del secolo scorso, ha prodotto anche una deriva manierista, del tutto sterile sul piano della concreta formazione delle conoscenze, così come su quello epistemologico. In un progressivo avvvitamento su se stessa, la disciplina è andata sbiadendo in una generica prospettiva di studi culturali (o, in un'ottica più ristretta, di studi visuali, o relativi alla comunicazione visuale) che, come è stato ampiamente dimostrato, vogliono, e possono, dire tutto e il contrario di tutto, in un approccio superficiale che si avvicina molto, in svariati casi, al senso comune.

Non è certo questa la sede per una esame attento delle motivazioni profonde e degli esiti complessi di questo fenomeno. Basterà qui soltanto ricordare che, profondamente disancorato dal contesto sociale, estraniato dal concreto gioco delle relazioni politiche, operanti sulla microscala come sulla macroscala, estratto dal campo di forze che ne giustificano l'esistenza e dalla presenza degli attori sociali, il fenomeno culturale, ridotto a una sua rigida essenza testuale, viene analizzato in se stesso, dando vita a una curiosa e implosa prospettiva ermeneutica, attenta più alle sue ragioni che alle ragioni dell'oggetto che dovrebbe interpretare. Questa deriva è, però, come ho accennato, soprattutto, se non esclusivamente, americana. In altri luoghi del mondo l'antropologia ha maturato, a partire dalla lezione riflessiva attentamente meditata e scremata, consapevolezza di sé come critica culturale e sociale; una consapevolezza che la rende oggi scienza non allineata (non disposta, cioè, ad accettare la logica globale, non complice dei processi di omologazione, non consenziente con gli assetti post-coloniali della contemporaneità, non europeo-centrica o americo-centrica, non idealisticamente convinta della preminenza culturale, poco o per nulla incline a delegare al campo biologico ciò che, in ultima istanza, pertiene al campo sociale).

Dunque, forse, la notizia che l'antropologia è morta, una notizia che viene spesso e volentieri gridata ai quattro venti, oltre a non essere del tutto vera, oltre a essere basata sulla realtà d'Oltreoceano, può finire per assecondare una logica conformistica, tendente a eliminare una voce critica, sovente decisa, e a sostituirla con blandi punti di vista su come vanno (inevitabilmente) le cose nella cosiddetta cultura (sulla cui natura essente, e sulla natura tendenzialmente idealistica degli studi a essa preminentemente dedicati, sono state scritte, negli ultimi anni, pagine illuminanti). Forse la notizia che l'antropologia è morta s'inserisce in quel generale processo di compressione delle scienze sociali che è in atto in numerosi Paesi dell'Occidente, incluso il nostro, e che si articola in una serie nutrita di provvedimenti strutturali tesi a limitarne l'influenza.

Ma, se è vero che l'antropologia come scienza critica ha tutt'ora una sua legittimità e plausibilità, ciò non vuol dire che il suo campo, le sue partizioni sub-disciplinari, il suo metodo, la sua tensione ermeneutica, il suo retroterra epistemologico non debbano subire un'energica critica e un radicale processo di riordino. E, poiché il tema di riflessione in questa sede è quello del rapporto tra antropologia e storia dell'arte, sarà opportuno spostare l'attenzione sulla partizione sub-disciplinare, avente una sua riconosciuta identità, oltre che una vicenda quasi centenaria, costituita dalla cosiddetta antropologia dell'arte, rispetto alla quale ho già anticipato la mia distanza.

Occorre rilevare, innanzitutto, l'intrinseca insufficienza di una definizione omnicomprensiva di antropologia dell'arte. Tale definizione occulta una varietà di poetiche e di pratiche, fondate su presupposti sensoriali e cognitivi differenti, e che si concretano in produzioni assai diverse l'una dall'altra. Arte è convenzionalmente – in Occidente – musica, danza, teatro, letteratura scritta e orale, pittura, scultura, incisione, fotografia, cinematografia, videografia, *computer image*, architettura. E, nell'arbitraria agglutinazione di poetiche e pratiche così differenti, la definizione di antropologia dell'arte oggettivamente privilegia ed enfatizza il criterio estetico, che presiede all'elaborazione delle sole arti colte, soltanto in Occidente. Dunque, mi appare opportuno disaggregare l'antropologia dell'arte in una pluralità di punti di vista antropologici attenti alla specificità di ciascuna forma espressiva e di ciascun contesto etnografico. Occorre dunque pensare a un'antropologia dei suoni e della musica, del cinema, della fotografia, della letteratura scritta, del teatro e così via, a un'antropologia che prenda avvio dalla riflessione intorno ai costrutti sensoriali che presiedono alla formazione dei prodotti.

Ma, in realtà, in omaggio al radicato predominio della visione nel contesto della formazione dei saperi, e del Sapere, in Occidente, gli antropologi dell'arte hanno analizzato per lo più le arti visive presso le società illetterate e, al loro interno, la pittura e la scultura. Da tali contesti hanno preteso di ricavare regole generali intorno a cosa sia il fenomeno artistico e a quale fisionomia abbia il suo specifico studio. E in questo compito di riduzione e generalizzazione, in realtà, sono stati sostenuti dagli storici dell'arte, che sono, a loro volta, storici della pittura e della scultura (più marginalmente dell'architettura) occidentali; questi, dunque, nell'accreditare la nozione di antropologia dell'arte, incautamente elaborata dagli antropologi, in realtà legittimano se stessi, la loro egemonia accademica e scientifica nel contesto complessivo delle discipline che si occupano di storia delle arti presenti nel panorama occidentale.

Come ho accennato, è il criterio estetico che può costituire il banco di prova per una profonda revisione metodologica ed epistemologica. Noi, abitanti del Paese del senso comune come della più ristretta regione storico-artistica, riteniamo che il campo artistico si definisca in quanto tale attraverso l'entificazione del criterio di preminenza estetica degli oggetti che gli appartengono. L'antropologia dell'arte ha, per lo più, accolto tale schema interpretativo, soltanto estendendolo ai prodotti delle società popolari o primitive. Non è un caso che lo studio di Franz Boas, *Arte primitiva*, apparso nel 1927, che in buona misura fonda il campo sub-disciplinare e traccia le direttive lungo

le quali, con poche eccezioni, si svilupperà, assuma le nozioni di estetica, di forma, di stile, di motivo, di simbolo, provenienti dalla storia dell'arte colta, applicandole ai repertori dei nativi nord-americani. Ma, in realtà, la valenza estetica degli oggetti che «noi» definiamo artistici è, per le società «altre», del tutto assente (si ricordi «l'assurdo e goffo mito dell'isolamento dell'esperienza estetica», di cui scriveva Nelson Goodman). E ciò è vero non soltanto in prospettiva, per così dire, funzionalista, nel senso cioè che la forma che noi riteniamo plasmata da una sensibilità o da un pensiero estetici, in realtà è tale perché assolve a una funzione utilitaria ben radicata nel contesto sociale, ma anche in una prospettiva che vorrei definire, cognitiva. Prospettiva per la quale ciò che qualificiamo come elemento estetico, in realtà è l'elemento in cui si sedimenta (e si svela) il processo di messa in relazione tra pensiero e attività formale, tra elaborazione concettuale e pratica sociale.

Il versante della relazione tra pensiero e attività formale, già individuato in prospettiva culturalista da Clifford Geertz, è stato esemplarmente illu-

2. *Mano, ex voto anatomorfo in cera, Palmi (RC), Museo R. Corso*





«Creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno».

strato da Carlo Severi, a esempio, nelle pagine dedicate all'arpa Zande di una sua opera recente<sup>3</sup>. Qui il meccanismo delle «verità inerti», come lo studioso le definisce, quelle che spiegano in termini elementari la diversità culturale dentro un sostanziale paradigma interpretativo occidentale, cede il passo a un'esplorazione radicale dell'oggetto, secondo il punto di vista dei suoi creatori e utenti, rivelando come non sia del tutto esatto definire l'arpa uno strumento musicale e sia del tutto erroneo classificare come elemento decorativo antropomorfo ciò che vi è sopra scolpito. Questo è,

3. *Mostacciolo a forma femminile, Soriano (VV)*

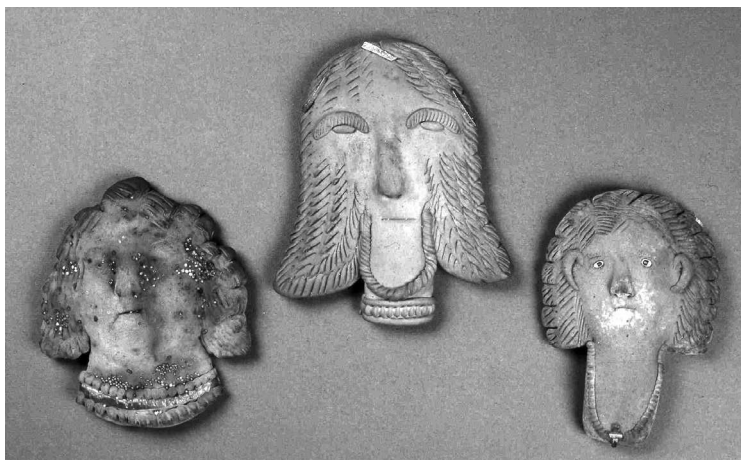


infatti, ciò che strutturalmente caratterizza l'oggetto, legandolo al contesto religioso e rituale, al di fuori da qualsiasi determinazione decorativa, estetica, persino musicale (nel senso stretto e "nostro" di definizione del termine). L'oggetto, così, materializza l'idea che plasma la creazione ed evidenzia la relazione, del tutto esotica, che intrattiene con il mondo e le sue complesse ragioni.

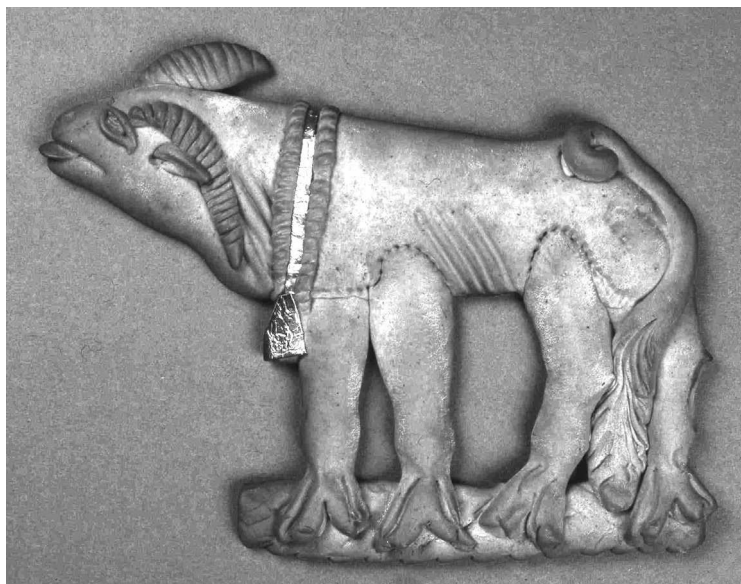
Sul secondo versante, che ho cercato di indagare altrove esplorando particolarmente le relazioni esistenti in un microcontesto locale, tra fotografia e strutturazione dell'universo simbolico<sup>4</sup>, mi soffermo brevemente. Vi è una rispondenza tra elaborazione concettuale e pratica sociale che è esemplarmente riassunta negli oggetti che definiamo artistici, oggetti che in realtà appaiono essenzialmente come strumenti per illustrare tale relazione in un contesto pubblico, allargato o ristretto che sia. Un ex voto anatomorfo in cera è considerato, dagli antropologi dell'arte, così come dai folkloristi che già hanno dedicato forte attenzione nei decenni passati, un oggetto d'arte popolare, connotato da un'aura estetica che viene in genere nobilitata, per quel che concerne a esempio, il Mezzogiorno contadino d'Italia, attraverso la discendenza tipologica, formale, stilistica dal mondo antico, dagli esemplari pre-cristiani (figg. 1-2) Ma l'aura estetica di tale oggetto, la sua forma e il pregio della sua fattura, promanano innanzitutto dall'idea della possibile amputazione magica del male e, dunque, di una supposta segmentarietà somatica. Promanano, insomma, da un'ideologia del corpo e della malattia del tutto diversa da quella sintetizzata nel pensiero medico occidentale. La valenza estetica del prodotto offre sostanza a tale ideologia e si concretizza, infatti, in una minuziosa e raffinata (anche se stilizzata), descrizione dell'organo vulnerato e del punto di raccordo tra questo e la totalità del corpo. L'estetica dell'ex voto è, dunque, con Severi, la manifestazione formale di un pensiero differente, e qualsiasi riconduzione di essa dentro le maglie del discorso storico-artistico occidentale appare del tutto fuorviante. Ma l'estetica dell'ex voto serve anche a esprimere con efficacia, sulla scena sociale offerta dal pellegrinaggio, con i suoi indispensabili tratti *comunitari* (nel senso turneriano del termine), l'idea nativa del corpo e della malattia, ancorata dentro una pratica sociale e una relazione normativa, quella intercorrente tra devoto, divinità e società. Pensare che la bellezza dell'ex voto sia un valore in sé, riconducibile a una sensibilità artistica forgiata nei secoli attraverso consuetudini colte, significa mortificare l'oggetto e sterilizzare il potenziale conoscitivo che esso possiede, rispetto alla società che lo custodisce e lo usa. È, pertanto, la stessa idea di *agency*, come si è andata definendo nel suo lungo percorso attraverso l'antropologia

*«Creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno»*

4. Mostaccioli a forma di volti umani, Soriano (VV)



5. Mostacciolo a forma di capra, Soriano (VV)



dell'arte come attraverso altre discipline, come si è cristallizzato nel lavoro di Alfred Gell, che va ulteriormente allargata in una relazione che tenga in maggiore considerazione, accanto al legame intercorrente tra elaborazione logico-concettuale di un determinato gruppo umano e sue produzioni artistiche, le strutture sociali, la ragione funzionale, la realtà degli attori, la loro capacità di elaborazione simbolica, la loro memoria rituale.

Ma questa affermazione mi consente un ulteriore passo avanti verso l'individuazione dell'oggetto nuovo di barthesiana memoria. Pensiamo al campo delle arti grafiche e plastiche cui ho sin ora fatto riferimento. Lo strumento che consente la messa in relazione del pensiero e della forma, dell'elaborazione concettuale e della pratica sociale al suo

interno è rappresentato dallo sguardo. È lo sguardo che "formalizza" un concetto e che rende tale forma adatta all'uso sociale e alla significazione di relazioni complesse, spesso operanti in una dimensione metastorica. Ciò, del resto, è stato recentemente intuito, anche nel contesto della tradizione di studio anglofona, dagli studiosi che, in Inghilterra, per esempio, fanno riferimento, nel più vasto ambito della cosiddetta antropologia visuale, all'apparato teorico dello sguardo esperto (*skilled visions*). Sguardo che non soltanto sostiene la logica dei saperi e contribuisce a costruire le cose, ma che contribuisce a costruire la relazione tra saperi, cose, rapporti sociali.

Ho testé ricordato l'antropologia visuale. Ecco, per quel che mi concerne, il prodotto concreto del-

*«Creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno».*

le arti visive va reinserito in tale contesto sub-disciplinare. Gli oggetti votivi popolari, per tornare al nostro esempio, sono oggetti di pertinenza antropologico-visuale e, nell'ambito di tale pertinenza, un rilievo centrale va dato allo sguardo e alle modalità attraverso cui esso struttura la memoria, produce gli archetipi formali così come le competenze per la loro costante plasmazione, articola le abilità manuali che presiedono alla fabbricazione dell'oggetto, progetta le relazioni di senso tra oggetto e contesto, genera i processi di elaborazione che consentono l'uso simbolico dell'oggetto. In un paese dell'estremo sud della penisola italiana, a esempio, si fabbricano dolci figurati, di raffinatissima fattura, che vengono poi usati nel contesto devozionale, votivo, cerimoniale, rituale (figg. 3-5). Tali dolci sono eseguiti, da una ristretta *élite* artigiana, senza l'ausilio di alcuno stampo e senza che il loro repertorio sia stato fissato in un, sia pur rudimentale, manuale. I maestri che eseguono i dolci si ispirano a un repertorio ideale composto da trenta, quaranta diversi tipi, identificati attraverso i loro nomi. Dentro tale repertorio, localmente inteso come tradizionale, aderendo scrupolosamente a un codice formale rigoroso, vengono esperite migliaia di varianti. Tali varianti, nel corso del tempo, comportano un vistoso scivolamento della forma, una sua marcata modificazione. L'idea, tuttavia, di una forma archetipica, cui idealmente ispirarsi, permane e, infatti, in una sorta di ciclo che, a quel che è possibile comprendere, dura alcuni decenni, si tende a tornare a modelli presenti nel passato. La dialettica tra adesione al canone formale della tradizione e varianti su base individuale, e su base temporale, costituisce il fulcro dell'apprendimento e dell'apprendistato dei giovani avviati al mestiere. Tutte le operazioni di elaborazione formale, di trasmissione del sapere canonico, di elaborazione delle libertà formali e individuali, avviene attraverso l'addestramento dell'occhio, la plasmazione della memoria visiva, l'elaborazione della parola orale. Concorre, in modo determinante, a definire l'intensità dello sguardo il carattere effimero dell'oggetto artistico, oggetto che può essere costantemente ricondotto dagli artefici, durante il processo di lavorazione, al grado zero della forma e che, una volta inserito nel circuito d'uso, viene rapidamente sfigurato e mangiato. Il carattere effimero dell'oggetto, in altre parole, in relazione dialettica con la sua qualità estetica, determina le dinamiche dello sguardo e condiziona, di conseguenza, l'intero ciclo della vita sociale dell'oggetto<sup>7</sup>.

Una volta rivendicata, tuttavia, la pertinenza del prodotto delle arti visive al campo dell'antropologia visuale, un campo sicuramente meno vago e ambiguo di quello dell'antropologia dell'arte, occorre subito dire che un'antropologia visuale con una sua forte separatezza dal contesto antropologico com-

plessivo, con una sua prevalenza culturalista, con le sue dogmatiche asserzioni (e rivendicazioni) di specialismo, non mi pare per nulla feconda. L'antropologia visuale, dunque, o visiva come alcuni preferiscono, mi sembra vada interpretata essenzialmente come un'antropologia sociale che si sofferma sullo studio delle immagini quali prodotto dello sguardo esperto e delle sue tecniche di espressione.

In questo senso credo debba essere interpretata, superando la sua scoperta declamazione utopica, la richiesta di un oggetto che non si collochi in nessun campo disciplinare definito, formulata da Barthes. Questo limbo della definizione critica, in realtà, com'è facile comprendere, non esiste. Esiste, però, la possibilità di decostruire, attraverso un serrato confronto tra prospettive disciplinari diverse, appartenenze scontate, vincolanti, mortificanti, ristrette. Esiste la possibilità di riscrivere l'appartenenza di un oggetto non in base alle categorie predeterminate dei singoli campi disciplinari (e alla loro logica di spartizione della conoscenza), ma in base alla ricognizione etnografica, che indichi il più appropriato campo d'appartenenza dell'oggetto stesso. Il manufatto che, per comodità continuo a definire artistico (ma chi può sapere, in realtà, prima di una sua attenta esegesi dal punto di vista nativo, come esso possa definirsi, a quale campo del sapere e dell'attività umani vada ascritto? E, più radicalmente, esiste poi un campo artistico, così come noi lo definiamo?), il concreto manufatto che chiamo *ex voto*, non si colloca nel dominio della storia dell'arte, né dell'antropologia dell'arte, ma va a insistere in un contesto ermeneutico che l'antropologia sociale e l'etnografia hanno il compito di individuare e che, comunque, non è dato, una volta per tutte. E, a ulteriormente definire tale contesto, concorreranno sicuramente la storia dell'arte, ma anche la fenomenologia, la semeiotica, l'epistemologia, la storia delle religioni, la sociologia della conoscenza, etc.

Per concludere occorre brevemente tornare alla pretesa novità costituita dall'approccio neuroscientifico al campo e all'oggetto artistici. In realtà, un interesse diffuso per tale approccio data da qualche lustro e una specifica branca delle neuroscienze, la neuro-estetica, opera con incerte fortune da tempo, ed è presente anche nel nostro Paese, attraverso una società intitolata a uno dei suoi maestri fondatori, Semir Zeki. Quanto si pensa in questo ambito appare decisamente in opposizione rispetto all'orientamento antropologico-culturale e, soprattutto, antropologico-sociale. Ma, al di là di questo, mi sembra che le teorie neuro-biologiche obliterino del tutto quel principio di indefinitezza ermeneutica che propizia la novità dell'approccio, cui prima ponevo attenzione, e promuovano una prospettiva fondamentalista che tenta di affermare principi "ontologici" del sapere scientifico. Secon-



do tali teorie (cito testualmente dal testo di presentazione *on line* della Società italiana di neuro-estetica), «le diverse forme artistiche hanno in comune il fatto di essere universali forme di comunicazione che non necessitano una comprensione mediata dal linguaggio. Ciò perché poggiano le proprie fondamenta su processi fisiologici comuni presenti in tutti gli individui della nostra specie. [...] In questo modo», continua il testo, «un'opera come la *Pietà* di Michelangelo supera le barriere temporali e culturali diventando universale». Zeki ribadisce: «a livello elementare, ciò che accade nel cervello di un individuo, uomo o donna, quando osserva un'opera d'arte, è molto simile a ciò che avviene nel cervello di un altro, ragione per cui possiamo comunicare sull'arte e, cosa più significativa, comunicare tramite l'arte senza ricorrere al linguaggio parlato o scritto, spesso inadeguato per ottenere la stessa intensità»<sup>6</sup>. Da questo principio generale deriva la possibilità di leggere e interpretare le costanti universali tramite l'individuazione di processi neuronali e di disposizioni e risposte cerebrali, rigorosamente localizzate in aree, identiche per tutti gli uomini, tutte le società e le culture. Gli interventi pubblicati su «Micromega» di Damasio, Ramachandran, Dolan, Livingstone, si muovono largamente nella falsariga delle idee semplificate che prima ho riportato, idee che forzano il *frame* cognitivo, qual è noto nell'ambito degli studi antropologici, pur con tutti i suoi limiti, in una direzione ben più pericolosamente mentalista. Nello scritto di Ramachandran, forse quello che più direttamente affronta i temi di cui qui ci occupiamo, e dunque l'unico su cui vale la pena di soffermarsi, a volo d'uccello, si ricorda che «abbiamo bisogno di una prospettiva biologica coerente» per pensare le leggi universali dell'estetica. Si fa una prima lista, fortunatamente provvisoria, di tali leggi universali, individuate nel raggruppamento, nel contrasto, nell'isolamento, nella risoluzione di un problema percettivo, nella simmetria, nell'orrore delle coincidenze, nella ripetizione, nel ritmo e nel metodo, nell'equilibrio (cosa voglia dire questa lista eterogenea di cose, di natura logico-formale differente e distante, poste insieme senza specifica cultura storico-artistica, senza metodo filosofico, senza consapevolezza delle partizioni elementari dei processi culturali, lo lascio indovinare al lettore). Si approda infine alla cultura (a quella, naturalmente, non alla società, percepita sempre come una zona oscura e mefitica, in cui le limpide determinazioni mentali dei singoli rischiano di smarrirsi e di offuscarsi), con la seguente affermazione (concessione): «cercare di comprendere quali sono gli universali dell'arte non significa diminuire il ruolo importante della cultura nella creazione artistica e nella fruizione delle opere d'arte. Se non fosse così, non ci sarebbero stili artistici diversi»<sup>7</sup>. Dunque l'arpa

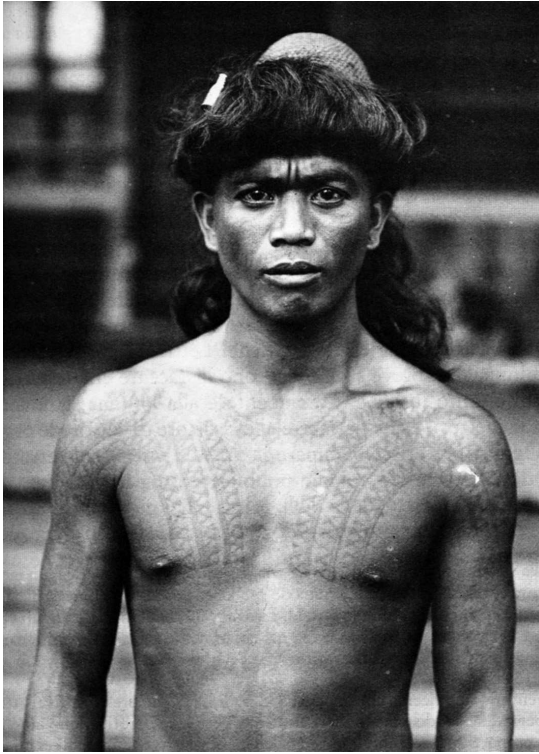
Zande, di cui discute Severi nel testo prima ricordato, deve essere interpretata nient'altro che come una variante «stilistica» della Cappella Sistina.

Sarebbe assai facile ironizzare sulle affermazioni precedenti. Sarebbe facile ricordare che un nativo Nambikwara non proverà alcuna emozione di fronte all'universale operato michelangiolesco, come Michelangelo non avrebbe provato alcun fremito di ammirata emozione al cospetto delle *tsantsas* decorate degli Jívaro. Su di un piano più generale sarebbe facile (e utile) ricordare come la dotta boria dell'universalismo occidentale sia stata ridicolizzata mille volte al contatto con la diversità culturale, malgrado il potere delle armi e la violenza. Ricordare, a esempio, come il capitano James Cook sia andato incontro alla morte credendo nell'universale espressione del gradimento e dell'amore, senza neppure sospettare che quel gradimento e quel amore si concretizzavano, nell'universo nativo che egli incontrava, nel sacrificio, nell'omicidio, nello smembramento del corpo<sup>8</sup>.

Sarebbe facile rilevare, ancora, come l'ideologia universalistica dell'arte, con i suoi presupposti che è tuttora il caso di definire (malgrado il polverone delle neuro-scienze), come li si definiva nel tardo Ottocento, «innati», sia il fondamento di un'operazione di *reductio* culturale, sociale e politica e di dominazione. Sarebbe facile evocare, a esempio, sul piano delle più immediate ricadute politiche, i deliri del cripto-nazionalismo italiano, di Destra e di Sinistra, così intimamente connessi con il retroterra culturale che ho tratteggiato, con la loro pretesa di fissare in una percentuale esatta (il 50, il 70, l'80, il 90% del totale, a seconda degli umori del momento) il valore relativo del patrimonio artistico italiano, rispetto a quello mondiale. Si tratta di idee dozzinali cui non credo sia il caso di dedicare grande attenzione. Basterà consigliare al lettore di fissare i suoi occhi in quelli dell'uomo igorot, offerto alla pubblica attenzione occidentale nell'esposizione «universale» (non a caso) di Saint Louis, nel 1904 (fig. 6), per percepire il suo disagio, la sua alterità, il suo rimprovero; che vanno ben al di là delle coordinate storiche immediate della sua detenzione e deportazione e che chiamano in causa proprio l'universalismo<sup>9</sup>.

Ciò che mi preme sottolineare, anche in rapporto alla pregevole opera intellettuale di Freedberg, è l'orizzonte vetusto di tutto ciò (malgrado la riverniciatura operata attraverso un po' di tecnologia sofisticata). Non si aggira nulla di nuovo, a mio avviso, tra le neuro-scienze, e la teoria dei neuroni specchio non potrà dirci nulla di risolutivo rispetto a quel oggetto polimorfo, mutevole e sfuggente («come si sa è difficile parlare dell'arte», esordiva Geertz, aprendo il suo arcinoto contributo sull'argomento<sup>10</sup>) che è il manufatto artistico, la sua concrezione logico-formale, il suo

«Creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno».



6. Uomo igorot (Filippine), esibito all'esposizione universale di Saint Luis del 1904 (da J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*)

orizzonte simbolico, il suo uso sociale. Naturalmente, ciò non vuol dire che non sia legittimo per i neuro-scienziati indagare sul cervello, anche in rapporto al campo artistico. Non si può, in linea di principio, che essere loro grati per gli apporti conoscitivi che possono venire dalla loro indagine, rispetto all'uomo sociale, alla sua attività, alla sua cultura. Ciò che appare, invece, profondamente errata, oltre che arrogante, è la pretesa di spiegare il campo artistico, finalmente in una forma avanzata ed esaustiva, tramite le neuro-scienze, la neuro-estetica. «Le teorie estetiche diverranno comprensibili e profonde», scrive ancora Zeki, «solo quando saranno fondate sul funzionamento del cervello, e [...] nessuna teoria estetica che non abbia una forte base biologica può essere completa e profonda»<sup>11</sup>; affermazioni di tal genere, a mio avviso, sono del tutto fuorvianti.

Dalla stanchezza e dalla frustrazione per l'insufficienza delle spiegazioni che le nostre discipline possono offrire, per concludere, si può uscire con l'abdicazione. Ma si può uscire anche mettendo in moto processi di revisione profonda delle discipline stesse, non delegando a una salvifica prospettiva esterna una assai improbabile soluzione.

Francesco Faeta  
Dipartimento di Scienze cognitive  
e della formazione,  
Università di Messina

#### NOTE

1. Si veda Van Gogh e i neuroni: l'arte come esperienza cognitiva, in «Micromega», 2, 2007, pp. 185-195 (interventi di A. R. Damasco, V. Ramachandran, R. Dolan, A. Livingstone, presentazione di C. Origgi). Il numero di «Micromega», in realtà, estrapola interventi dal Columbia Forum on Art and the New Biology of Mind, tenutosi a New York il 24 marzo 2006, promosso dall'Italian Academy for Advanced Studies in America at Columbia University e dal suo direttore David Freedberg, con la partecipazione di Marina Abramovic, Laurie Anderson, Richard Axel, George Condo, Antonio Damasco, Arthur C. Danto, Lynn Davis, Raymond Dolan, Vittorio Gallese, April Gornik, Robert Irwin, Neil Jenney, Eric Kandel, Dani Caravan, Calvin Klein, Joseph LeDoux, Margaret Livingstone, Richard Meier, Vilanayur S. Ramachandran, David Salle, Joan Snyder, Philip Taaffe, Terry Winters, Semir Zeki e dello stesso Freedberg.

2. Per una lettura del percorso intellettuale di Freedberg, vedi B. Cestelli Guidi, *Cartografie del potere visionario. Intervista a David Freedberg*, in «Il manifesto», 24. 06. 2004.

3. Vedi C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, 2004, in particolare le pp. 6-13.

4. Vedi F. Faeta (a cura di), *Gente di San Giovanni in Fiore. Sessanta ritratti di Saverio Marra*, Firenze, 2007.

5. Vedi F. Faeta, *Ephémère. Figure commestibili e sparizioni rituali*, in *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*, Palermo, 2000. Si pensi, per inciso, a quanto le considerazioni antropologiche relative a oggetti di questo tipo, su cui vi è un'abbondante letteratura, possano risultare utili per ridefinire lo statuto delle arti effimere colte occidentali.

6. S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino, 2007<sup>2</sup>, p. 245.

7. V. Ramachandran, *Gli universali dell'arte*, in «Micromega», 2, 2007, pp. 189-191.

8. Cfr. M. Sahlins, *Isole di storia. Società e mito nei mari del Sud*, Torino, 1986.

9. Cfr. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, 1993, p. 195 (ed. or. *The Predicament of Culture*, Cambridge (Mass.) e Londra 1988).

10. C. Geertz, *L'arte come sistema culturale*, in *Antropologia interpretativa*, Bologna, 1988, pp. 119-152 (ed. or. *Art as a Cultural System*, 1974, in *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, 1983, pp. 73-94).

11. Zeki, *La visione*, cit., p. 244.