

L'arte prima dell'“arte”

Si dice che nel 1940 Picasso, appena visitate le grotte di Lascaux da poco scoperte, abbia mormorato: “Nous n'avons rien inventé”. Se non è vero, è ben trovato. Il tema delle *origini dell'arte* che “Studi di estetica” affronta in questo fascicolo monografico, si è spesso prestato a narrazioni più o meno “suggestive” che intrecciano percorsi e orientamenti disciplinari molteplici, dalla paleoantropologia alle neuroscienze, dall'etnologia ai *cultural studies*, dall'antropologia filosofica alla storia dell'arte, etc.

Qui, privilegiando un approccio propriamente estetico, abbiamo inteso proporre alcuni spunti innovativi “forti” (Jiménez, in primo luogo, e poi Mori e Nannini) a cui abbiamo accostato, nella sezione “Archivio”, una piccola rassegna di ritrovate sollecitazioni critiche (Croce, Adorno, Bataille, Formaggio, Garroni) che risultano essere ciascuna per sé, e tutte insieme nella loro discreta eppure non irrelata sequenza, davvero esemplari e rappresentative di una condizione del pensiero estetico-filosofico “contemporaneo” sull'argomento – dove forse solo i due testi “evoluzionistici” di Bataille potrebbero apparire, a prima vista, eccentrici, quando invece anch'essi risultano poi, ad una lettura accorta, intensamente attivi nel loro fruttuoso rinviare in vari modi, espliciti o più segreti, alla trama teorica della questione.

Nessuna pretesa d'impensabili completezze, naturalmente. Né tanto meno la citazione di certi schemi teorici (quello di Croce, ad esempio, per altro discusso di rimbalzo da Adorno nel suo *excursus*), vuol figurare come il segno affiorante di un inconfessabile *rappel à l'ordre*. Caso mai ci muove l'intento di proporre, di contro ai troppo facili entusiasmi destati da qualche “novità di giornata”, una metodica cautela ispirata a quell'*intelligere* di cui ha parlato Spinoza in una sua celebre

massima. Ci sembra, dunque, che accanto all'aperta comprensione di un'autentica "tradizione del nuovo", si possa parlare, correlativamente, di una sorta di altrettanto partecipata "igiene della memoria", e in questa direzione ci aiutano molto, crediamo, certi spunti rubricati, ma solo per metafora, in un "archivio" ideale, e che abbiamo qui riproposto (anche i più brevi e recenti, ma non meno ricchi di stimoli, di Dino Formaggio ed Emilio Garroni). Ci muove, insomma, l'intento di segnalare, con qualche ambiziosa tempestività, la rinnovata insorgenza di un interesse della ricerca sulla questione delle origini dell'arte,¹ e la speranza anche di favorire così, nell'attualità che ci troviamo a vivere, lo svilupparsi di un aperto dibattito, come forse già in passato ci è accaduto di fare in ordine ad altre nozioni, e per altre problematiche.

Certo, quando si dice: "*le origini dell'arte*", si è consapevoli di mettere in gioco una formula al tempo stesso ambigua ed esigente giacché, pur astraendo da apparenti assonanze con le note intitolazioni heideggeriane (nel nostro caso va sottolineata piuttosto la pratica del plurale, fenomenologicamente terapeutica, sia nel senso della multifattorialità dell'oggetto – *le origini* – sia nel senso dei molteplici *côtés* teorici che lo descrivono e interpretano) si tratterebbe nientemeno di ripensare tutta una costellazione di motivi assolutamente radicali per l'estetica e la sua storia (ma non solo), e di toccare gangli teorici particolarmente innervati. Lo si evince, fra l'altro, quando si tenga conto della fenomenologia della parola "arte" con riferimento alle sue variegate pronunce (ai suoi "usi", in accezione wittgensteiniana): arte fra virgolette, senza virgolette, con la maiuscola, con la minuscola, magari in corsivo, oppure in tondo..., ecc., più relative eventuali combinazioni *ad libitum*. Vedi in proposito non tanto l'incipit ben noto della *Storia* di Ernst Gombrich ("non esiste l'Arte con la A maiuscola..."), ma in particolare, fra l'altro, le introduzioni di Larry Shiner ad un suo recente volume su

¹ Ci piace qui ricordare la raccolta pionieristica *Estetica e antropologia: arte e comunicazione dei primitivi*, a cura di G. Carchia e R. Salizzoni, Torino, Rosenberg & Sellier, 1980.

L'invenzione dell'arte (un testo sul quale ci ripromettiamo di ritornare). Si aggiungano, naturalmente, sempre in ordine alla predetta formula, “le origini dell'arte”, la presenza potenziale o effettuale di alcune necessarie distinzioni e/o possibili variazioni che qui si elencano un po' a caso: l'*inizio* dell'arte (anche al plurale: vedi gli *strani inizi* del citato Gombrich), le *radici* dell'arte, o ancora, la *scoperta*, l'*invenzione* dell'arte, la *nascita* dell'arte, e magari, l'*avvento* o anche la *genesì* dell'arte, e non dubito che altre ne esistano o se ne potrebbero suggerire. Con una libera associazione d'idee, e sempre a titolo d'esempio, dicevo a un amico estetologo, un po' per celia (non nel senso intimistico pucciniano, ma in quello più pregnante che ai termini *celiare* e *celia* conferisce la prima pagina del *Breviario* di Croce a proposito della domanda “che cosa è l'arte?”) che si sarebbe potuto ipotizzare un titolo del tipo “*L'alba dell'arte*” collegando in un matrimonio forse baconianamente illegale le suggestioni derivanti dal primo capitolo – “*L'alba dell'uomo*” – del celebre *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick con la metafora baumgarteniana dell'*aurora* come stadio “estetico” di transizione dalle rappresentazioni oscure e confuse della condizione notturna allo stadio della conoscenza chiara e distinta propria della luminosità diurna: “ex nocte per auroram meridies” (*Aesthetica*, § 7).

Per altro le continue scoperte di nuovi giacimenti e reperti, l'apporto di nuove tecnologie di analisi, l'affinarsi di metodi e teorie, l'organizzazione di importanti esposizioni (vedi, ad esempio, la mostra romana “Homo sapiens” curata da Luigi Luca Cavalli Sforza e Telmo Pievani), sono tutti fattori che sempre più sollecitano e accompagnano la riflessione in ordine alle implicazioni estetiche che ne derivano. La scoperta (assieme a una “Venere”) del “flauto di Hohle Fels”, da un lato estende il campo dei reperti oltre i già noti confini dell'ordine visivo e tattile e, dall'altro, suggerisce che l'uomo del paleolitico superiore fosse già in grado, all'incirca 35.000 anni fa, non solo di *fabbricare* un oggetto strutturalmente dotato di una notevole precisione, ma soprattutto di immaginarne e verificarne l'effetto “estetico” presumibilmente concepito in termini di consonanza:

“È difficile non convincersi che il risultato ottimale per l’armonia del flauto paleolitico non è frutto del caso – scrive il fisico Andrea Frova² –, ma di uno studio sistematico della risposta a una varietà di possibili bicordi, esattamente come fu fatto dai pitagorici”. Tale risultato sarebbe anzi, per vari altri aspetti specifici, addirittura “più raffinato” e porterebbe a concludere che la musica avesse già all’epoca “un ruolo sociale elevato”.

Tuttavia, dal nostro punto di vista, il nodo del problema non sta, in via prioritaria, nella retrodatazione del primo affiorare di una valenza simbolica nell’attività dell’uomo (tale retrodatazione sembra essere ormai un fatto abbastanza acquisito) quanto piuttosto, ancora una volta, ha a che fare con il ripresentarsi, in termini aggiornati, della consueta, e forse ormai trita contrapposizione (ma sarebbe meglio parlare di “polarità”) fra *natura* e *cultura*. È (di nuovo) filosoficamente lecito oggi riproporre il “grande sogno” di una *storia naturale dell’arte*? Alcune affermazioni dell’autorevole studioso che abbiamo citato sopra ci interpellano, sia pure indirettamente, in tale direzione: “I flauti paleolitici in certo senso evidenziano che le scelte classiche rispondono a esigenze *oggettive*, e che certe proposte avanguardistiche del Novecento vanno contro le *naturali* aspettative del nostro sistema percettivo” (cors. miei). Lo stesso autore, in nota, dichiara di riferirsi “in particolare alla dodecafonia di Schoenberg e alle sue derivazioni, che hanno creato uno sconcertante divario tra certi compositori e il pubblico della musica ‘colta’. Le regole classiche – aggiunge – sopravvivono nella musica leggera e, almeno in parte, nei grandi talenti che hanno innestato l’innovazione sui valori ereditati – Debussy, Ravel, Jánáček, Stravinskij, Bartók, Hindemith, Shostakovich, Prokofieff, De Falla, Britten, Elgar, Milhaud, Respighi, Gershwin, per dirne solo alcuni”.

Ora, non è qui il caso, of course, di mettere in discussione certe scelte di gusto soggettive quanto di comprendere i limiti e

² A. FROVA, *Dal flauto del paleolitico alle neuroscienze passando per Galileo*. Lezione tenuta a Siena il 6 novembre 2009, presso l’Accademia dei Fisiocritici, nell’ambito dell’edizione 2009 di Pianeta Galileo (http://www.consiglio.regione.toscana.it/news-ed-eventi/pianeta-galileo/atti/2009/12_frova.pdf).

le conseguenze dell'argomentazione sulla cui base quelle scelte vengono assunte come *naturali* e quindi *oggettive*. Il caso specifico del “flauto di Hohle Fels” consente semplicemente di far riaffiorare tale sottofondo teorico le cui implicazioni investono, fra gli altri, i campi della percettologia e della neuroestetica: “Le spiegazioni meccanicistiche e psicoacustiche del Sei-Ottocento [da Galileo, Mersenne, Descartes, Huygens, D’Alembert, al grande studioso della percezione Hermann von Helmholtz, fra gli altri] – scrive sempre Frova – trovano oggi valida conferma negli studi delle neuroscienze, i quali permettono di osservare il comportamento dei circuiti cerebrali quando al timpano perviene un insieme di note musicali. I treni di impulsi neurali – o ‘spari’ – che raggiungono la corteccia sotto lo stimolo di un’onda sonora, indicano che bicordi consonanti, a differenza di quelli dissonanti, hanno un marcato carattere di periodicità e sono poco affetti da rumore di fondo. Inoltre, essi non vengono elaborati nelle stesse zone del cervello. Tali treni di impulsi, sperimentalmente rilevati in animali, possono essere calcolati in modo alquanto preciso sulla base della forma d’onda temporale dell’energia acustica che eccita le terminazioni nervose nell’orecchio interno”; etc. Ricordiamo che negli approfonditi interventi contenuti nel numero 41 della nostra rivista, intitolato polemicamente *Contro la neuroestetica*, la critica verteva non certo sui nuovi orizzonti e sulle conquiste delle neuroscienze (nei cui confronti non può mancare, per quanto ci riguarda, né attenzione né apertura metodologica) quanto piuttosto si riferiva a certe azzardate estensioni “riduzionistiche” di quelle teorie, di quei metodi e di quelle acquisizioni agli ambiti propriamente estetico-filosofici e psicologici, e, per dirla tutta, a certe loro troppo meccaniche “applicazioni” ai mondi dell’arte.

E dunque: “Dove si può collocare l’inizio, l’origine di ciò che chiamiamo *arte*?” Questa è la domanda centrale da cui parte José Jiménez, una domanda che risuona di vari echi (Formaggio ad esempio: “l’arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte”) e che appare disporsi in naturale connessione con il capitolo *L’invenzione dell’arte* che si trova nel volume *Teoria dell’arte* (trad. it. 2007) dello stesso autore. In quel volume

Jiménez ha sostenuto una tesi molto netta, e cioè che “ciò che chiamiamo ‘arte’ fece la sua comparsa in un momento molto preciso della nostra tradizione culturale, in quell’aurora della nostra civiltà che fu, in molti sensi, la Grecia antica”. (Sia detto per inciso, nel mondo disordinato della crisi che ci troviamo a sperimentare, il richiamo alla Grecia quale imprescindibile radice della nostra stessa identità è cosa che oggi sentiamo che ci appartiene ancor più profondamente). Caso mai, per Jiménez, ciò che può essere intesa come universale, ma sul piano antropologico, è la *dimensione estetica*. Dunque, se in questa prospettiva l’etichetta “arte preistorica” risulta inappropriata, si tratta di intendere in che senso invece si possa parlare di arte *prima* dell’“arte”, ed è questo appunto il tema specifico del saggio qui presentato. Ancora una volta, la tesi di Jiménez appare recisa: non è tanto la magia quanto il *rito*, inteso in tutta la complessità della nozione, a costituire il terreno di coltura e il fattore di innesco privilegiato. Così: “*l’arte ha la sua origine nel rito*, quello è il luogo in cui crescono le sue radici”.

Proprio l’aspetto della “dimensione estetica” di cui parla Jiménez viene declinato da Luca Mori nei termini di una fenomenologia dell’*esperienza estetica* dove “il discorso sulle origini di tale esperienza” diventa al contempo “un discorso sull’*antropogenesi*”. Qui sovengono anche alcune illuminanti riflessioni di Merleau-Ponty sull’immaginario (quasi-presenza, visibilità imminente, equivalente interno, formula carnale...). Seguendo varie tracce, Mori ipotizza che l’origine dell’esperienza estetica, nel suo teso e aperto giocare fra visibile e invisibile, si sia strettamente intrecciata con “le condizioni per la distinzione e il riconoscimento di sé”, anzi in generale con “le stesse condizioni di possibilità dell’umano” assumendo così un ruolo decisivo “nella storia dell’autocoscienza”. Che si tratti o no di una caratteristica istintuale, la dinamica proiettiva di “autoelevazione” che così si innesca può essere letta nella chiave di “una caratteristica evolutiva emergente, di natura emotiva e cognitiva, che definisce la specificità del produrre e dell’esperienza estetica di *Homo*, del suo stare al mondo”. In una prospettiva rigorosamente evolutiva si dovrebbe parlare “dell’emergenza *dal basso*” delle caratteristiche mentali del *sapiens*. Qui Mori,

introduce la nozione di “posizionalità eccentrica” di Plessner, e la interpreta come possibile condizione di autoelevazione semantica, e in ultima istanza di “mediazione simbolica”. A livello di un’intenzionalità preriflessiva e precategoriale l’uomo che dipinse le pareti delle grotte di Altamira o Lascaux “vi traspose immagini vedute altrove e immagini mai vedute, che divennero espressioni e sostituti di assenze ‘conservate’ nel corpo, attese, intraviste o evocate”. Conclude il saggio un paragrafo sulle *radici* dell’illusione, ovvero sul suo radicamento corporeo, e sul rapporto fra realtà, credenza e, appunto, illusione.

Il lungo e articolato saggio di Alessandro Nannini parte anch’esso da una domanda in qualche modo imbarazzante: “Quando nasce l’arte?”. Ricorrendo ad una ben nota formulazione anceschiana, riferibile prioritariamente alla poesia, si potrebbe dire che Nannini propone una “domanda sulla domanda”, analizzando partitamente i significati dei termini in uso (inizio, nascita, genesi, origine, etc.) e declinando la questione secondo tre diverse angolazioni prospettiche. Nel primo paragrafo, infatti, il tema dell’origine viene sviluppato nel contesto disciplinare della storia dell’arte, con riferimento, fra l’altro, alla posizione di Gombrich del quale non si esitano a mettere in rilievo alcune affermazioni contraddittorie. In particolare l’attenzione di Nannini si sofferma sulla possibilità di utilizzare la nozione elaborata da Jan Assmann di “orizzonte ipoleptico” anche sul terreno proprio di un’indagine specifica volta ad analizzare le condizioni del legame che sussiste fra il “prima” e il “dopo” rispetto al punto di avvio della narrazione storico-artistica. Nel secondo paragrafo, la questione dell’origine dell’arte viene affrontata tenendo conto delle posizioni della filosofia analitica, e dunque in particolare vengono vagliate le posizioni di Danto, Levinson, Davies, Carney, ecc. Qui si ripropone il tema della *first art* sia in chiave funzionalista che come operazione retrospettiva, ma il punto è che, secondo Nannini, “qualora si voglia ancora parlare di origine” si dovrà farlo “interrogando il contesto in cui si pone la questione dell’inizio” con gli strumenti propri della storia delle idee. A questo tentativo è dedicato, infatti, il terzo e ultimo paragrafo, dove si prendono in esame i punti di vista di Dickie, Kristeller, Shiner,

Bollino

ecc. La conclusione generale di Nannini è che, in ordine alla questione della “nascita dell’arte”, nelle sue varie declinazioni (a partire dalle stesse teorizzazioni di Croce e Adorno), “sarebbe alquanto miope cercare di far quadrare il cerchio, isolando un unico genere di risposta corretta in assoluto che squalifichi le altre”, giacché ciascuna di esse si muove in un orizzonte di legittimità autoreferenziale. Tutt’al contrario, “è più proficuo tentare di mostrare le ineliminabili interazioni che innervano i diversi livelli, non in nome di una malcelata vocazione irenica, ma in vista di un disoccultamento critico delle matrici storico-culturali che presiedono alle rivendicazioni di ciascuno”.

Fernando Bollino