

## Arte e linguaggio. Il problema dell'esperienza estetica visiva

**Felice Cimatti**

Università della Calabria  
felice.cimatti@gmail.com

**Abstract** The first thesis of this paper is that human art presupposes language, and language implies the development of art. In particular, the mutual relationship between art and language means that what is 'usually' called "art" (in non-technical terms), would be impossible without language. From an institutional and cognitive point of view, art and language are deeply interconnected. In order to demonstrate such a link between art and language, a critical review of non-human animals capacity to see images *as* images will be developed. The main point of such a critique is that without language and symbolic thought one of the most important cognitive prerequisites for art – that is, the capacity to see something as an image – is lacking. However, the second thesis of this paper is that what will be defined as a (visual) "aesthetics experience" is only possible when language is somewhat 'put aside', that is, when one is able to perceive something without the mediation of language. In favor of such a thesis it will be used the Wittgenstein analysis of the "aspect change" phenomenon. Therefore, aesthetic experience properly does not make part of art.

**Keywords:** art, language, readymade, aesthetics experience, Wittgenstein, aspect change

**Invited paper; published online 3 December 2017.**

Ogni prescrizione può essere concepita come descrizione, ogni descrizione come prescrizione  
(Wittgenstein, *Osservazioni filosofiche*: 11).

### 0. Premessa

In questo lavoro si sostiene una doppia tesi: 1) la presenza dell'arte nella vita dell'*Homo sapiens* è inseparabile dal linguaggio, in senso cognitivo ed in senso antropologico. Cognitivo, perché per il fatto di essere un animale parlante il vedere umano è sempre un 'vedere come', cioè un vedere sotto una certa descrizione, e quindi un vedere (in modo implicito o esplicito) concettuale. L'idea è che qualcuno può vedere qualcosa *come* 'opera d'arte', nel senso più ampio possibile, solo perché lo vede *in un certo modo*. È una caratteristica specifica del vedere umano che sia sempre un vedere in un modo o nell'altro, cioè secondo una certa prospettiva; più specificamente, il 'vedere come' è legato al linguaggio nel senso che in ogni 'sguardo' è implicita una particolare 'descrizione' di ciò che è guardato.

Antropologico, perché si mostrerà come gli animali non umani, privi del linguaggio (in particolare, di una lingua), non sembrano capaci di vedere una immagine come “immagine”. Cioè, il loro vedere non sembra essere un ‘vedere come’<sup>1</sup>. Di conseguenza non può esserci, in senso proprio, un’arte animale.

2) La seconda tesi discende da questa, e prova a rovesciarla. Se ogni vedere è un ‘vedere come’, allora per gli esseri umani un’esperienza (visiva) puramente *estetica* sembra esclusa. Si tratterebbe infatti di un vedere ‘semplice’, non un ‘vedere come’. Ma questo significa che agli esseri umani è appunto preclusa la possibilità di una genuina esperienza estetica – nel senso di esperienza non concettuale, non mediata dal linguaggio – di un *qualunque* qualcosa. Un’esperienza che non vede ‘qualcosa’ (cioè un’entità determinata), bensì un vedere che non è altro che una pura *sensibilità visiva*, senza altre caratteristiche. Contro questa impossibilità verranno discusse le analisi di Wittgenstein del fenomeno del ‘cambiamento d’aspetto’. Un’esperienza propriamente *estetica* si colloca in quell’impensabile momento in cui lo sguardo oscilla fra un aspetto e l’altro, senza scegliere nessuna delle due alternative, ma sostando in quell’indistinzione. Una possibilità che si offre, paradossalmente, solo a quel vivente a cui sembra preclusa la possibilità di un’esperienza affatto sensibile – *Homo sapiens* non è altro che questa apparente impossibilità<sup>2</sup>.

### 1. Ontologia del ready-made

Le prove archeologiche sono piuttosto esplicite: le prime testimonianze di quella che oggi consideriamo ‘arte’ (concetto che più avanti proveremo a precisare), sono più o meno coincidenti con le prime testimonianze fossili della presenza della specie *Homo sapiens* circa 200.000 anni fa (SMITH *et al.* 2007, ZAIDEL 2010, 2013, Shea 2011, Davies 2012). Questo non significa, ovviamente – come osservava Darwin a proposito del «senso estetico» negli animali non umani (DARWIN 1871, trad. 1982: 89) – che non esistano anche in loro fenomeni in qualche modo paragonabili a ciò che in senso largo chiamiamo ‘arte’ (THORNHILL 2003, DUTTON 2009, DISSANAYAKE 2015, RENOULT 2016). Il punto è che se quello che si vede nella riproduzione qui sotto<sup>3</sup> è un oggetto artistico (si tratta di un celeberrimo *ready-made* di Marcel Duchamp)<sup>4</sup>, allora le eventuali (benché probabili e ragionevoli) origini non umane dell’arte umana non servono (più) a comprendere che cosa possa essere quell’entità complessa e complicata chiamata ‘arte’. Lo stesso Duchamp, scrive, a proposito di questo particolare tipo di oggetti: «c’è un punto che voglio definire molto chiaramente: la scelta di questi ready-made non mi fu mai dettata da qualche

---

<sup>1</sup> In questo lavoro si userà il concetto di ‘vedere come’ di WITTGENSTEIN (1953, trad. it. 1974: II, § XI), come concetto generale che si applica ad *ogni* vedere umano, che quindi sarebbe sempre un ‘vedere come’. Wittgenstein, invece, distingue (almeno inizialmente) un vedere «questa cosa» dal vedere che consiste nel «notare un aspetto» (‘vedere come’).

<sup>2</sup> Ringrazio Davide Dal Sasso per le puntuali e utili osservazioni ad una prima versione di questo lavoro.

<sup>3</sup> Questa e le altre immagini presenti nel testo sono tratte da [wikipedia.commons.org](http://wikipedia.commons.org).

<sup>4</sup> Si tratta dell’opera nota come *Fountain* (un orinatoio maschile, acquistato nel magazzino Mott Iron Works Company di New York), presentato alla prima mostra, nel 1917, della Society for Independent Artists, ma che non venne mai esposto (in seguito l’oggetto è andato perso). L’immagine nel testo è la riproduzione di una fotografia di Alfred Stieglitz, pubblicata a tutta pagina (titolata come *The exhibit refused by the independents*) sul secondo numero (maggio 1917: 4) della rivista *The Blind Man* (cfr. SUBRIZI 2008: 75-76).

diletto estetico. La scelta era fondata su una reazione d'indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto [...] dunque una anestesia completa. Una caratteristica importante: la breve frase che scrivevo sul ready-made» (DUCHAMP 2005: 165). In effetti questo oggetto non è bello (ma neanche brutto), non è originale (è un oggetto prodotto industrialmente, in serie), non serve a nulla (tantomeno sembra essere lo spunto per una esperienza estetica), non è il risultato di una tecnica particolare (la sua 'produzione' non richiede nessuna maestria artigianale), non 'comunica' nulla (ammesso che l'arte debba comunicare qualcosa). È un orinatoio, tutto qui. Allo stesso tempo 'riproduzioni' autorizzate dallo stesso Duchamp di questo oggetto sono state e sono esposte in numerosi musei, gli stessi musei che espongono opere d'arte 'tradizionali' e (apparentemente) indiscutibili. Ma se quello di Duchamp è ormai a tutti gli effetti un oggetto artistico, allora è evidente che cercare nel piumaggio degli uccelli o nel 'canto' delle balene qualcosa che ci aiuti a capire che cosa sia l'arte umana è davvero di poco aiuto. L'orinatoio di Duchamp, da questo punto di vista, può rappresentare il caso esemplare di ciò che è un oggetto artistico (o almeno di come si può trasformare in 'artistico' qualcosa che in partenza non lo sarebbe): qualcosa che non sembra avere nessuna particolare qualità estetica né artigianale, e che tuttavia è a tutti gli effetti qualcosa che rientra nel campo dell'arte. E ci rientra, precediamo una



possibile obiezione su questo punto, perché brutalmente è contenuto nei musei e perché i collezionisti d'arte sono disposti a spendere anche molto denaro per acquistarlo. Non va dimenticato che nella nostra tradizione culturale i musei da almeno da qualche secolo i luoghi deputati a conservare e tramandare l'arte, qualunque cosa sia l'arte. L'orinatoio è arte non perché lo sia intrinsecamente (ammesso che ci sia una caratteristica 'intrinseca' che qualifichi tutti e soli gli oggetti artistici; cfr. KENNICK 1958), ma perché viene ormai *considerato* come oggetto artistico. L'orinatoio mette cioè definitivamente in

secondo piano, almeno sul piano concettuale, le doti tecniche dell'artista. Per quanto possa non piacere, si tratta di un passaggio da cui è difficile tornare indietro, come se non fosse accaduto.

Il primo punto da sviluppare, allora, è proporre una definizione di 'arte' che sia in grado di rendere conto di oggetti come l'orinatoio di Duchamp. Si tratta evidentemente di un compito 'impossibile', perché la storia dell'estetica è in larga misura anche la storia delle definizioni di che cosa sia un'entità artistica, cioè quale sia la sua ontologia (cfr. LIVINGSTON 2016). In questo lavoro, a partire dalla illuminante definizione dello stesso Duchamp, proveremo ad usare (sia pure in modo non acritico) la cosiddetta 'teoria istituzionale' dell'arte (DANTO 1964, DICKIE 1974, LEVINSON 1979). Duchamp scrive, come abbiamo visto, che «una caratteristica importante» di un ready-made era «la breve frase che scrivevo sul ready-made» stesso. Si tratta di una curiosa osservazione – è un'*etichetta* che trasforma qualcosa in un ready-made – perché sembra escludere che possa essere usata come base di una definizione di *che cosa* sia realmente un ready-made, cioè indipendentemente dal nome che riceve. Applicata al campo complessivo dell'arte,

ne deriverebbe questa definizione: è arte ciò che riceve il nome di arte. Ma qui nel *definiendum* occorre lo stesso concetto che occorre nel *definiens*. In questo senso, come correttamente osserva D'Angelo (2011: 53), non si può negare il «carattere circolare» di questo tipo di definizione. Tuttavia l'osservazione di Duchamp mette in luce un punto essenziale: il ready-made esiste *come* ready-made perché, e solo perché, qualcuno *che ha titolo per farlo* (ad esempio Duchamp) lo definisce proprio così. Ma una definizione è un atto linguistico, più propriamente è un *performativo* (AUSTIN 1962). È un ready-made ciò che, nelle opportune condizioni, qualcuno (che è considerato legittimamente in grado di asserire un simile enunciato) *dice* che è un ready-made. Nel caso in questione dell'orinatoio, si tratta di un ready-made perché Duchamp lo definisce così. Se oggi il ready-made è considerato un oggetto artistico (e siccome le sue repliche sono esposte nei musei – una copia autorizzata è esposta anche alla Galleria d'Arte Moderna di Roma – è difficile negare questo assunto), allora è un oggetto artistico ciò che viene definito (dagli storici dell'arte, dai mercanti d'arte, dagli amanti dell'arte, da coloro che vanno nei musei a vedere le opere d'arte) come un 'oggetto artistico'. Come scrive George Dickie, «*a work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation*» (DICKIE 1969: 254).

Al di là delle critiche che si possono muovere a questa definizione (cfr. D'ANGELO 2008), qui Dickie sembra mettere in luce proprio l'aspetto indicato da Duchamp a proposito del ready-made. La intrinseca *linguisticità* del ready-made, cioè l'inseparabilità del ready-made dal fatto di essere definito come 'ready-made'. Naturalmente rimane l'aspetto materiale dell'oggetto definito come un 'ready-made', ma non è questa caratteristica che lo rende un ready-made. L'orinatoio di Duchamp, infatti, non è diverso in nulla da qualunque altro orinatoio, se non per il fatto decisivo che lo stesso Duchamp *lo firma* ('R. MUTT 1917'). È questa firma, cioè questo *atto linguistico*, che lo trasforma in un ready-made. Il modello del performativo è evidente per lo stesso Dickie, che infatti propone un'analogia con la cerimonia del matrimonio: «*what I want to suggest is that, just as two persons can acquire the status of common-law marriage within a legal system, an artifact can acquire the status of a candidate for appreciation within the system which Danto [1964] has called "the artworld"*» (DICKIE 1969: 254).

Così come due esseri umani sono *trasformati* in 'moglie' e 'marito' (nel caso di un matrimonio eterosessuale) dall'atto linguistico di qualcuno autorizzato ad emetterlo, così un normale orinatoio si trasforma in un'opera d'arte se qualcuno 'legittimato' (ad esempio l'artista stesso, un critico d'arte, un mercante, il successo di pubblico) lo *battezza* come un'opera d'arte, in questo caso come un 'ready-made'. Che non sia chiaro con precisione chi sia affettivamente autorizzato a compiere questo battesimo non costituisce una obiezione a questa tesi, anche perché la storia dell'arte è piena di esempi dei lunghi processi che hanno infine portato qualcosa ad essere considerato un oggetto artistico (come è capitato agli stessi ready-made di Duchamp): «*now what I have been saying may sound like saying, "a work of art is an object of which someone has said, 'I christen this object a work of art'."* And I think it is rather like that. So one *can* make a work of art out of a sow's ear, but of course that does not mean that it is a silk purse» (Ivi: 256).



Facciamo un altro esempio, quello che si può vedere nella riproduzione qui accanto. Si tratta di una celebre opera del land artist Richard Long: *A Line Made by Walking*, del 1967. Sembra un semplice sentiero in un prato, come ce ne sono tanti, solo magari molto dritto, ma può succedere. Poi l'artista scatta qualche foto del sentiero, gli assegna un'etichetta, e almeno per lui questo intervento 'diventa' arte. Probabilmente all'inizio poche persone gli avranno dato retta, ma alla fine le avrà convinte, perché oggi nessuno dubita che un'azione del genere possa rientrare nel campo dell'arte. Ma i sentieri nei prati sono sempre esistiti, obietterà qualcuno. È proprio

questo il punto. Sono diventati 'arte' quando qualcuno, in questo caso Richard Long, ce li ha (magicamente) fatti vedere come interventi artistici.

La teoria istituzionale dell'arte mostra il legame intrinseco fra oggetto artistico e linguaggio, nel senso che qualcosa è 'artistico' se viene (legittimamente) *nominato* come 'artistico'<sup>5</sup>. Ha ragione D'Angelo ad osservare che una definizione del genere è circolare, ma è anche vero che è nella natura del linguaggio, come illustra il caso dei performativi, essere sempre in qualche misura autoreferenziale (VIRNO 1995). Un caso esemplare di questo potere del linguaggio è quello di quelle entità linguistiche che nella grammatica italiana si chiamano 'pronomi personali'. Prendiamo il caso del pronome di prima persona, 'io': «a che cosa si riferisce allora *io*? A qualcosa di molto singolare, ed esclusivamente linguistico: si riferisce all'atto di discorso individuale nel quale è pronunciato, e di cui designa il parlante. È un termine che può essere identificato solo in quello che [...] abbiamo chiamato *istanza di discorso* e che ha una referenza unicamente attuale. La realtà alla quale rinvia è la realtà del discorso. E nell'istanza di discorso in cui *io* designa il parlante che quest'ultimo si enuncia come "soggetto"» (BENVENISTE 1966, trad. it.: 114). 'Io' designa colui che *dice* 'io'. Il riferimento di questo atto linguistico coincide con lo stesso atto linguistico. In questo senso il caso del ready-made non è più complesso di quello di 'io'. L'esempio del pronome personale serve a mostrare quanto troppo spesso ci dimentichiamo del potere del linguaggio, il potere di dare vita a 'realtà' che sono

---

<sup>5</sup> Un problema derivato, ma molto vicino a questo, è quello della autenticità di un'opera d'arte. Anche in questo caso è previsto, legalmente, che ci sia qualcuno che ufficialmente attesti se un certo oggetto artistico è davvero tale, e a chi è attribuibile. Riportiamo solo a titolo d'esempio quanto prevede il *Codice dei beni culturali* (art. 64 D. Lgs. n. 42/2004), che stabilisce espressamente che «chiunque esercita l'attività di vendita al pubblico, di esposizione a fini di commercio o di intermediazione finalizzata alla vendita di opere di pittura, di scultura, di grafica ovvero di oggetti d'antichità o di interesse storico od archeologico, o comunque abitualmente vende le opere o gli oggetti medesimi, ha l'obbligo di consegnare all'acquirente la documentazione che ne attesti l'autenticità o almeno la probabile attribuzione e la provenienza delle opere medesime; ovvero, in mancanza, di rilasciare, con le modalità previste dalle disposizioni legislative e regolamentari in materia di documentazione amministrativa, una dichiarazione recante tutte le informazioni disponibili sull'autenticità o la probabile attribuzione e la provenienza». L'ultima parola spetta alla «documentazione», cioè appunto ad un atto linguistico, ad una *parola*, in definitiva al linguaggio.

tutte linguistiche, ma non per questo meno *socialmente* reali. La teoria istituzionale dell'arte, da questo punto di vista, ci ricorda che le parole sono, prima che descrizioni, *azioni*, nel senso letterale del termine, gesti che cambiano lo stato del mondo. Il ready-made, come l'oggetto artistico, è un 'ready-made' solo perché un gesto linguistico ha trasformato un preesistente orinatoio in un oggetto artistico. In questo caso l'ontologia coincide con il linguaggio. Ma non nel senso che la parola 'crea' qualcosa che prima non esisteva; la parola aggiunge a ciò che nomina una caratteristica ulteriore, perché ce la fa *vedere* in un altro modo. In questo senso arte e linguaggio sono strettamente collegati, perché la parola in quanto azione cambia il modo di vedere un oggetto, e lo colloca letteralmente in un'altra dimensione, quella 'artistica'. Naturalmente, come il caso di Long mostra, non basta *dire* che qualcosa è arte perché subito questo qualcosa venga considerato 'arte' senza discussioni. Serviranno pratiche, mostre, discussioni, controversie, libri di estetica e storia dell'arte. Certo, ma all'inizio di questo complesso insieme di attività umane c'è un *atto linguistico*.

## 2. Che cosa è una 'immagine'?

Ma che succede quando qualcuno vede un orinatoio, non in un museo d'arte contemporanea, ma ad esempio nel bagno maschile di un cinema? Vede lo stesso oggetto che potrebbe vedere nel museo, oppure vede qualcosa di diverso? E se, come sembra il caso, vede qualcosa di diverso, almeno nel senso che lo vede *in un altro modo*, che cosa,



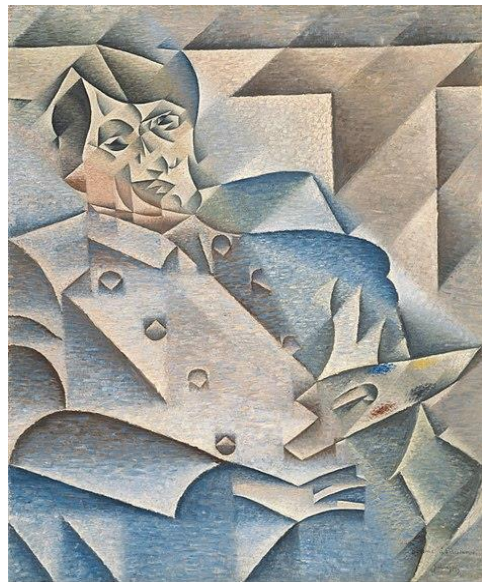
propriamente, *vede*? C'è in ballo una questione filosofica rilevante, dietro questa domanda: quando si vede qualcosa, lo si vede sempre sotto una certa descrizione (ad esempio, come 'orinatoio' o come 'ready-made'), oppure l'atto visivo è (in linea di principio) diviso in due momenti: uno puramente ricettivo e conoscitivamente 'neutrale' (sensazione) in cui l'occhio viene stimolato dalla luce che rimbalza sull'oggetto visto, ed uno invece (percezione) che consiste in una qualche 'interpretazione' in senso esteso (sia pure implicita e inconscia)<sup>6</sup> di quanto accade nel primo momento? Qual è la posta in gioco? Nel primo caso il vedere sarebbe qualcosa di 'semplice', che non richiede conoscenze concettuali, e tanto meno il possesso del linguaggio: quella visione che Dretske (1969: 79) chiama «seeing<sub>n</sub>», ossia il «non epistemic seeing». Nel secondo caso si tratta di un 'vedere come' (cfr. PATERNOSTER 2007: § 3.2), quando si vede qualcosa di definito (si vede o *questo* o *quest'altro*), anche quando non sappiamo riconoscere che cosa sia quello che stiamo vedendo. Anche in questo caso, infatti, si vede ad esempio un 'oggetto', il che già implica un vedere come; lo si vede appunto *come un oggetto*. In questo caso il 'vedere come' è un vedere, anche se non ce ne rendiamo conto, che è collegato anche

<sup>6</sup> Il 'vedere come' rientra, usando la classificazione di FISH (2010: 66), fra le 'teorie intenzionali' o 'rappresentazionali' della percezione, secondo le quali «il soggetto» quando vede qualcosa, fa esperienza «that such-and-such is the case».

(ma non solo)<sup>7</sup> al modo in cui le parole della lingua in cui pensiamo descrivono il mondo. Il 'vedere come' è un vedere in base ad una certa 'descrizione' di quello che si sta vedendo: il 'vedere come' è comunque mediato e indiretto (MARR 1982, ROCK 1997). In questo senso il 'vedere come' è strettamente legato al linguaggio e ai concetti articolati nel linguaggio. Nell'altro caso, invece, il processo percettivo non dipende dal linguaggio, che interviene, quando interviene, solo in un secondo momento. In questo caso c'è prima un 'vedere' (MICHAELS, CARELLO 1981) e poi, eventualmente, un 'vedere come'. Qui sistema percettivo e linguaggio/sistema concettuale sono separati.

Perché questo ha a che fare con il problema dell'arte? Qui interessa in particolare il caso della percezione di immagini, come più sopra, una riproduzione di un quadro ad olio di Paul Cézanne, *Mele e arance*, 1899 circa (oggi al Musée d'Orsay di Parigi). Come facciamo a vedere questo oggetto visivo come una 'immagine' che 'rappresenta' una brocca, mele e arance su una tovaglia bianca? La tesi che sosteniamo in queste pagine è che per vedere qualcosa come una 'immagine' occorre che il vedere sia sempre un 'vedere come'. Ma questo significa che qualcuno che non possiede il linguaggio e il connesso sistema concettuale non potrebbe vedere una immagine come una immagine, cioè come una rappresentazione visiva di qualcosa. Quindi: gli animali non umani vedono le immagini (o meglio, quello che per noi umani sono immagini; cfr. WEISMAN, SPETCH 2010) *come* immagini? Il caso degli animali è interessante perché possiamo essere abbastanza sicuri che nel loro mondo cognitivo il linguaggio (nel senso di lingua) riveste un ruolo marginale. Quindi, se il 'vedere come' si ritrova anche negli animali non umani, allora non sarà vero che esiste un collegamento necessario fra arte e linguaggio. Infatti molta parte di ciò che chiamiamo arte è composto di immagini, e quindi la questione del 'vedere come' negli animali non umani serve a confermare, o smentire, la tesi del nesso arte-linguaggio.

In un famoso esperimento (cfr. WATANABE *et al.* 1995), è stato dimostrato che dei piccioni sono in grado, con l'addestramento, di distinguere i lavori di Claude Monet da quelli di Pablo Picasso, cioè fra il celebre pittore (fra l'altro) delle ninfee<sup>8</sup>, e l'autore dell'autoritratto qui accanto (l'esperimento si concentrava sul Picasso cubista)<sup>9</sup>. I piccioni erano premiati quando, dovendo scegliere fra una riproduzione di un quadro di Monet ed una di un quadro di Picasso, sceglievano quella 'giusta', cioè quella del gruppo a cui appartenevano (un gruppo era premiato quando 'sceglieva' Picasso, l'altro quando 'sceglieva' Monet; la ricompensa consisteva in cibo).



<sup>7</sup> È la questione connessa al 'contenuto non concettuale' della percezione: «there are other mental states that represent the world to be a certain way (e.g., perceptions), which we can entertain *even though we don't have the concepts which are used to specify the content of the state*» (DRETSKE 1969: 75).

<sup>8</sup> Olio su tela, 1915-1926, ora al Musée de l'Orangerie, Paris.

<sup>9</sup> Olio su tela, 1912; ora all'Art Institute of Chicago.



Ma che cosa dimostra realmente questo esperimento? Che un animale non umano è capace di costruire classi di percetti, una che contiene quelle che *per gli sperimentatori* sono riproduzioni di quadri di Monet, l'altra che include ciò che per gli sperimentatori contiene riproduzioni di quadri di Picasso. Ma certo non dimostra che i piccioni abbiano considerato quello che vedevano come delle immagini. Quello che hanno visto – dal *loro* punto di vista – sono configurazioni complesse di stimoli visivi, che hanno rapidamente imparato a

classificare. Ma il problema non era stabilire se gli animali non umani siano o no in grado di categorizzare gli stimoli, quanto se sono capaci di vedere una certa configurazione visiva *come* una immagine. Da questo punto di vista, quel che scriveva Arthur Danto a commento di questo esperimento non sembra cogliere il punto: «pictures as such are not like propositions, nor can we speak of a pictorial language, as Wittgenstein endeavored to do in his *Tractatus*, since animals demonstrably have pictorial competence while animal propositional — or sentential — competence remains undemonstrated» (DANTO 1992: 20). Non sembra corretto definire quella dei piccioni in gabbia una «pictorial competence», dal momento che quello che *effettivamente* vedono non sono rappresentazioni pittoriche, ma stimoli visivi, non diversi da qualunque altro stimolo visivo: in realtà «it is a serious error to assume that pigeons see pictures as representations of places and objects in the world» (WEISMAN, SPETCH 2010: 118).

Il punto in questione è che l'immagine visiva *rappresenta* – secondo un particolare sistema di trasformazioni e corrispondenze, quindi in modo non immediato e tanto meno 'naturale' – ciò che riproduce. L'immagine è un *segno* (iconico) che sta per ciò che rappresenta: «to understand pictures as pictures, it is necessary to mentally represent the concrete object itself (i.e., the picture) and its abstract relation to what it stands» (PARRON *et al.* 2008: 351). Che un essere umano, cresciuto in un ambiente linguistico e simbolico, sia in grado di vedere in una superficie visiva bidimensionale l'immagine di un evento tridimensionale non è sorprendente, ma solo perché, appunto, *Homo sapiens* ha da sempre a che fare con il linguaggio, cioè con un sistema rappresentativo<sup>10</sup>. Che succede per un animale che non ha alcuna esperienza simbolica? Nell'esperimento di Parron e collaboratori, ad un gruppo di cinquantacinque babbuini – che precedentemente non avevano mai avuto a che fare con fotografie, video o immagini pittoriche – viene presentata una situazione di scelta: l'animale deve scegliere fra afferrare una vera fettina di banana, oppure una fotografia di una fettina di banana. Il risultato è evidente: in molti casi «baboons did not process the pictures as representations, but rather mistook the real piece of

<sup>10</sup> Secondo FAGOT (*et al.* 2010) questa stessa 'tradizione' simbolica, in senso esteso, spiega perché anche animali non umani ma cresciuti in ambienti umani e umanizzati talvolta riescano ad usare simbolicamente una immagine: sembra cioè esistere «a relationship between pictorial competence and symbolic one» (TANAKA 2007: 178).

banana and their depiction» (Ivi: 355); infatti spesso succede che «a large number of baboons ate the banana pictures» (Ibidem), ciò che conferma che per l'animale l'immagine, in realtà, *non* è affatto un'immagine, bensì è la cosa stessa. A riprova della non 'naturalizza' delle immagini, è da notare che qualcosa di simile a quanto appena visto con i babuini accade anche con i piccoli della specie umana. In un esperimento con bambini di nove mesi, si è visto che provano a ciucciare anche fotografie che raffigurano biberon (DELOACHE 2004: 68), come se appunto si trattasse di veri biberon. Il che dimostra che quelle immagini, in realtà, non sono ancora considerate *come* immagini, cioè come segni (cfr. FAGOT 2000, FAGOT *et al.* 2010). In generale queste ricerche sperimentali non provano l'esistenza in animali non umani della capacità di 'vedere come' immagine quella che per un esemplare adulto della specie umana appare in modo evidente come una immagine. Nel caso particolare degli scimpanzé, l'animale più studiato da questo punto di vista:

the ability of chimpanzees to recognize pictures is not genetically programmed, but should be acquired as a skill after birth. This is related to the findings that chimpanzees did not draw any representational images [...]. It may not be reasonable to expect chimpanzees to recognize representational images because they do not draw representational images themselves (TANAKA 2007: 178).



Un modo diverso per verificare la competenza simbolica degli animali non umani è quello delle immagini prodotte dagli stessi animali, come quella qui accanto, 'dipinta' da uno scimpanzé chiamato Congo, vissuto nello zoo di Londra negli anni '50 (cfr. MORRIS 1962). Questa, e altre simili 'immagini', possono essere definite, dal punto di vista di chi le ha eseguite, delle immagini, ossia delle *rappresentazioni* (cfr. CIMATTI 1999)? Morris osserva che, almeno

nel caso di Congo, i suoi 'dipinti' sono il risultato di una serie di gesti radiali, che hanno approssimativamente come centro il corpo del 'pittore', e che paiono delineare i contorni di una sorta di spazio 'proprio'. Per Morris, in sostanza, non si tratterebbe di immagini, bensì della ripetizione dei gesti con cui uno scimpanzé prepara il nido sugli alberi su cui trascorre la notte. È un'ipotesi che vale quanto ogni altra ipotesi, tuttavia quello che sembra caratterizzare questo tipo di oggetti, è che in nessun caso sembrano avere un carattere rappresentativo (cfr. SMITH 1973, BOYSEN *et al.* 1987, SAITO *et al.* 2014). Cioè, sono gesti funzionali, non rappresentazioni. Non si tratta di negare il valore performativo delle immagini, il punto è che una immagine, come quelle di Monet e Picasso, è anche un *segno* di qualcos'altro. Altrimenti è un gioco, un'attività motoria gratificante, ma non è una immagine (SEGHERS 2014). Un ulteriore modo per analizzare il problema della capacità di un animale non umano di vedere qualcosa come immagine, è quello della discussa capacità di 'riconoscersi' nella immagine riflessa di uno specchio (cfr. TAYLOR PARKER *et al.* 1994, GUENTHER 2017). All'origine di questa discussione tutt'ora in corso c'è un celebre esperimento (GALLUP 1970); ad uno scimpanzé addormentato viene applicata sulla fronte una macchia colorata e inodore. Quando si sveglia in alcuni casi (ci sono

scimpanzé che non superano mai questo test) lo scimpanzé – che in precedenza era stato familiarizzato con la presenza di uno specchio – osservando la ‘sua’ immagine riflessa prova a grattare via la macchia colorata dalla fronte. Ma cosa dimostra, realmente, questa scoperta? Un animale (la lista di quelli che passano il test è aperta, e muta nel tempo)<sup>11</sup> osserva uno specchio, e vede nello specchio un altro animale (tralasciando la questione dello specchio; che tipo di oggetto è uno specchio per un animale non umano?). Per molti animali quello che vedono è un *altro* animale, a cui reagiscono come si reagisce verso un estraneo: quindi quella (che per noi è una immagine) riflessa per loro *non* è una immagine. Qualcuno, invece, dopo essere stato comunque abituato alla presenza dello specchio (fino ad otto giorni, scrive Gallup), usa quello che vi vede riflesso per ispezionare il ‘proprio’ corpo. Il punto è proprio questo: in che senso l’immagine riflessa, per lo scimpanzé, rappresenta sé stesso, cioè è una immagine del ‘suo’ corpo? Ciò che lo scimpanzé vede, di fatto, è un corpo, e attraverso la visione di questo corpo riesce a manipolare il ‘proprio’ corpo. Il fatto di usare quella che per Gallup – che appartiene ad una cultura impregnata di linguaggio e simbolismo – è una ‘immagine, non significa affatto che lo scimpanzé vi veda una ‘riproduzione’ del ‘proprio’ corpo. In effetti, la stessa idea di ‘corpo proprio’ è qualcosa che non è affatto naturale e scontata, perché implica l’idea di ‘corpo non proprio’, il corpo altrui ad esempio.

L’elefante ripreso nella fotografia qui sotto, ad esempio<sup>12</sup>, cosa sta effettivamente vedendo nello specchio (cfr. PLOTNIK *et al.* 2009)? Sopra l’occhio destro gli è stata applicata una croce bianca, che ora si sta toccando aiutandosi con lo specchio (è un fotogramma di un filmato ripreso da una telecamera posta sopra lo specchio). L’immagine è un segno, quindi qualcosa che sta per qualcos’altro. Quindi presuppone l’esistenza – logica, prima ancora che fattuale – di un ‘originale’ (ciò che viene riprodotto dall’immagine) e di una ‘copia’ (appunto la riproduzione dell’originale). Ora, è proprio questo dualismo che fa problema nel caso degli animali non umani. Per vedere nella ‘immagine’ qualcos’altro oltre ciò che l’immagine mostra, non basta avere dei buoni occhi. Che l’elefante tocchi con la



proboscide la croce<sup>13</sup> che vede riflessa nello specchio non implica affatto che la veda come una *riproduzione* di un ‘originale’ che sta altrove (in questo caso, sul ‘suo’ corpo). Non essendoci nessuna ragione per supporre che l’elefante, o lo scimpanzé dell’esperimento di Gallup, abbia idea di essere un oggetto (e tantomeno un soggetto) separato dal resto del mondo, allo stesso modo non c’è ragione per pensare che nell’immagine riflessa

veda, appunto, una immagine *di qualcosa*. Un’immagine non è di per sé immagine,

<sup>11</sup> Un elenco ‘ufficioso’ e incompleto degli animali che avrebbero superato il test si trova qui: <http://www.animalcognition.org/2015/04/15/list-of-animals-that-have-passed-the-mirror-test/> (consultato il 28/2/2017).

<sup>12</sup> Cfr. PLOTNIK *et al.* 2009.

<sup>13</sup> Il fatto che per un esperimento sull’auto-riconoscimento di un animale in *gabbia* si sia pensato ad una *croce* meriterebbe una riflessione specifica.

ma lo diventa se osservata *come immagine*. L'elefante ha imparato che c'è un modo per raggiungere una parte altrimenti invisibile del 'proprio' corpo usando lo specchio. E questo è tutto. Anche perché per vedere uno specchio come uno 'specchio', cioè come un dispositivo che riflette ciò che gli viene posto davanti, occorre *già* disporre del concetto di 'immagine'. Lo specchio, quindi, di per sé non spiega cosa possa essere un'immagine, al contrario, occorre già sapere cosa può essere una immagine per vedere uno specchio *come* 'specchio'. Qui, evidentemente, non è in questione l'intelligenza dell'elefante (gli animali, a modo loro, sono *tutti egualmente* intelligenti; cfr. MACPHAIL 1987), bensì come vede il mondo un animale che non ha idea alcuna della distinzione fra copia e originale, cioè del dualismo fra segno e ciò a cui un segno si riferisce. Il linguaggio è appunto questo dualismo, fra parola e riferimento, fra enunciato e mondo.

Possiamo provare a trarre due conclusioni da questa analisi nel mondo della cognizione non umana. 1) Nel loro insieme questi casi – percezione di immagini *come* immagini, 'produzione 'autonoma' di immagini, riconoscimento in uno specchio della 'propria' immagine – sembrano confermare l'ipotesi che per fare esperienza di una immagine come 'immagine' occorre essere animali che in modo più o meno sviluppato hanno a che fare con il linguaggio. E siccome le immagini sono una componente essenziale del campo dell'arte, allora sembra confermata la tesi che perché ci sia arte deve esserci anche linguaggio<sup>14</sup>. 2) Il caso delle immagini mostra come per vederle *come immagini* occorre che il vedere sia sempre un 'vedere come', cioè un vedere che presuppone una certa descrizione, in base alla quale si vede quel che si vede *in un certo modo*. Per ragioni simili Emilio Garroni, dopo aver mostrato gli intrecci e i rimandi reciproci fra percezione e linguaggio, scriveva che «l'unica ipotesi plausibile sembra essere allora questa: che percezione e linguaggio si condizionino a vicenda, che l'uno supponga l'altra e quella supponga questo, che essi insomma costituiscano una *stretta correlazione*» (GARRONI 2005: 41).

### 3. Tra sguardo e pensiero

Possiamo provare a tornare, a questo punto, al problema di ciò che è 'arte', a partire dal caso delle immagini. Una immagine, come abbiamo visto (sic) è qualcosa che viene osservato non soltanto per quel che mostra, ma appunto come segno di qualcos'altro. Questa definizione si applica, naturalmente, anche al caso dell'arte cosiddetta 'astratta' (come nel lavoro del 1953 di Alberto Burri, di cui vediamo qui accanto una riproduzione). Anche in questo caso si guarda questo oggetto come ad una



<sup>14</sup> C'è naturalmente tutto il campo artistico che non ha a che fare con immagini. È vero, ma rimane il fatto che almeno per la sensibilità moderna, ogni evento 'artistico' implica la presenza di qualcosa che per un verso vale di per sé, per un altro 'allude' a qualcos'altro, anche se solo implicitamente. In questo senso l'immagine, in quanto prodotto del 'vedere come', può essere preso come caso esemplare della intrinseca duplicità di ogni fenomeno artistico, *in quanto* artistico. Come mi fa osservare Davide Dal Sasso questo implicherebbe che anche l'orinatoio di Duchamp è una specie di immagine.

‘immagine’, benché propriamente non riproduca nulla<sup>15</sup>. Il punto rilevante è che una immagine, per così dire, non si contenta di essere osservata così come osserveremmo una qualunque tela da sacco piena di toppe in un magazzino polveroso. L’immagine porta l’occhio di chi l’osserva fuori e oltre di sé, anche se non c’è nulla a cui si riferisca: «tutto il merito di un quadro» scrive Dubuffet, «è di trascinare chi guarda in un mondo di prodigi» (DUBUFFET 1967, 1971: 61). Un’immagine è una ‘immagine’ anche quando, e forse soprattutto, non ‘parla’ di nulla, non ‘indica’ nulla, non ‘raffigura’ nulla. L’immagine è sempre doppia, per definizione. Però non ogni immagine è artistica, ovviamente, così come non ogni orinatoio è un oggetto artistico. Ma dopo Duchamp è chiaro che ciò che rende ‘artistico’ qualcosa *non* risiede dentro quel qualcosa. Ancora una volta, proprio come nel caso dell’immagine, è ‘artistica’ quell’immagine che per qualche ragione (e quanto diverse possono essere queste ragioni ce lo mostra la storia dell’arte) viene osservata *come* artistica. Per questa ragione la teoria istituzionale dell’arte ci sembra colga un punto centrale dell’ontologia dell’oggetto artistico, un punto che ha a che fare non con la storia dell’arte o del senso estetico, piuttosto con l’antropologia, con il fatto che *Homo sapiens*, più di ogni altro vivente, basa la sua esistenza sul linguaggio e sul simbolismo (cfr. CIMATTI 2015), e quindi sul ‘vedere come’.

Ora, quello che abbiamo definito ‘dualismo’ dell’immagine rimanda, e così torniamo appunto al tema del ‘vedere come’, al fatto che il linguaggio introduce nel mondo umano proprio questa radicale dualità fra ciò che è presente – la materialità significativa di ogni atto linguistico – e ciò che è assente, a cui tuttavia la parola rimanda. Questa dualità vale anche per la percezione, perché vedere qualcosa significa sempre vederla in qualche modo, cioè appunto vederla *come* ‘qualcosa’: «nel percepire un oggetto, noi percepiamo nello stesso tempo sia un oggetto singolare, sia un oggetto riportabile a un aggregato di oggetti simili [...], in quanto privilegiamo tra tutti quei tratti solo alcuni e cogliamo uno ‘schema’ all’interno dell’immagine [interna]» (GARRONI 2005: 60).

Proviamo a riassumere momentaneamente la tesi discussa finora. I passaggi principali sono due; vedere è sempre ‘vedere come’, perché in ogni vedere è implicita una *descrizione* di quello che si vede. Questa è la condizione – ad uno stesso tempo cognitiva e antropologica – per vedere in un orinatoio, ad esempio, un oggetto artistico. Ma il ‘vedere come’ non basta, perché non ogni vedere come è anche, evidentemente, un vedere *artistico*. Occorre anche quell’oggetto sia inserito in una serie di pratiche e istituzioni, che cambiano nel tempo, che fanno accettare collettivamente il gesto performativo originario. Prima di Duchamp un orinatoio non sarebbe stato accettato come ‘arte’, per tante ragioni che non sono (più) interessanti. Dopo Duchamp anche un orinatoio – e quindi *qualunque* oggetto o luogo o evento - può diventare ‘artistico’. Duchamp ha svelato il segreto cognitivo dell’oggetto artistico, a lungo oscurato dall’idea che l’arte avesse a che fare con la bellezza o la mimesi. È (considerato) arte ciò che qualcuno, che ha l’autorità per sostenere una tale posizione, *ritiene* arte. Che questo qualcuno sia l’artista, il filosofo, il collezionista, il direttore di un museo, un finanziere di Wall Street non fa differenza.

---

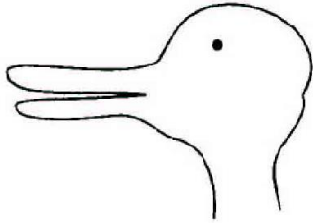
<sup>15</sup> Possono essere utili, a questo proposito, le analisi di Kendall Walton (2011) sul fenomeno del ‘far finta’ (come quando un bambino ‘fa finta’ di cucinare con pentolino giocattolo), che pone alla base del concetto di ‘rappresentazione’. La differenza con l’approccio seguito in questo lavoro, tuttavia, è che per Walton questo atteggiamento è volontario, mentre l’idea che qui si segue è che il ‘vedere come’ è un fenomeno del tutto naturale, è la conseguenza necessaria del fatto che *Homo sapiens* ha il linguaggio.

Quello che conta è che quel qualcuno, chiunque sia, alla fine convince tutti gli altri. Duchamp ha svelato il mistero, che nell'arte non c'è nessun mistero. Il vedere umano è sempre – almeno dal momento in cui si padroneggia sufficientemente il linguaggio (DELOACHE 2004, TANAKA 2007) – un 'vedere come'. Ma questo significa che il nostro sguardo vede sempre quel che vede come se fosse una immagine, come se celasse un senso nascosto, e comunque come se quel che appare non fosse tutto quel che c'è da vedere in quel che appare. L'oggetto 'artistico' è una specializzazione di questo generico 'vedere' come. In fondo se non sapessimo che cos'è un museo, e cosa ci si aspetta da noi in luoghi del genere, molto spesso passeremmo davanti a 'opere d'arte' senza cogliere nessuna artisticità in quegli oggetti. Li vediamo come 'artistici' o 'belli' perché ci hanno insegnato che in quel luogo ci sono oggetti che sono 'belli'. Almeno nel campo dell'arte l'ontologia (cosa è l'oggetto artistico) è una conseguenza del particolare modo di vedere il mondo proprio di un animale dotato di linguaggio. Perché il linguaggio è appunto quel dispositivo che introduce nel mondo cognitivo umano un radicale dualismo, fra la presenza del segno da un lato, e l'assenza del suo riferimento dall'altro. Sul piano della percezione visiva questo significa che ogni vedere vede qualcosa solo a patto di 'rinunciare' (anche se nessun essere umano, in realtà, rinuncia a nulla, perché è *umano* proprio perché è quella stessa rinuncia) a vedere quel che si vede in modo per così dire *neutrale*, così come forse lo vede un elefante, o un bambino di pochi mesi. Un vedere 'neutrale' sarebbe un vedere che *non* vede qualcosa come *questo* o *quello*, cioè riconoscendo in quello che vede questa o quella categoria (è una 'categoria' anche quella che racchiude tutti gli oggetti che non appartengono a nessun'altra categoria nota), bensì un vedere che si espone senza difese alla potenza del visibile, come è forse quello di un dispositivo di visione automatico. Un vedere ottuso, senza pregiudizi, come appunto potrebbe essere lo sguardo di uno scimpanzé<sup>16</sup>. Una conseguenza di questa impostazione è che l'arte, allora, non ha propriamente a che fare con l'esperienza estetica, almeno così come l'abbiamo definita, cioè come esperienza puramente *sensibile* e in questo caso *visiva*. In fondo è proprio quello che ci aspetteremmo a partire dall'esempio eclatante dell'orinatoio di Duchamp: e così «l'arte», scrive Garroni, costituisce «una sorta di riflessione in azione sull'immagine interna mediante figure» (2005: 98). La «figura», cioè il singolo lavoro artistico, *mostra* alla luce del sole l'«immagine interna», cioè il risultato di un particolare 'vedere come'. In questo senso l'arte «fa accorgere» (*Ibidem*) l'osservatore del meccanismo cognitivo su cui si basa il suo rapporto con il mondo. L'arte diventa così l'occasione per il «libero gioco dell'intera immaginazione e dell'intero intelletto sull'occasione di una rappresentazione determinata» (*Ivi*: 97).

---

<sup>16</sup> Secondo von Uexküll, in realtà, lo scimpanzé – e gli animali non umani in genere – vedrebbero il mondo in modo ancora più categoriale degli esseri umani; secondo il biologo estone, infatti, gli animali percepirebbero il mondo a partire da uno schema categoriale innato e rigido (cfr. VON UEXKÜLL 2015). Questa rappresentazione dell'animale non umano è stata molto influente sulla filosofia 'continentale' del '900 (più o meno direttamente ha influenzato pensatori diversi fra loro come Heidegger e Deleuze, ma anche Derrida, Agamben, Virno, solo per fare qualche nome), tuttavia sarebbe molto da discutere quanto sia empiricamente adeguata. Come osserva Wittgenstein dell'esergo di questo lavoro, non è affatto chiaro quanto quella di von Uexküll sia una semplice 'descrizione' oppure non sia una 'definizione' dell'animale, che quindi non farebbe che ribadire, in modo 'scientifico', un impensato pregiudizio antropocentrico.

A partire da questa definizione dell'arte discende che al suo interno un'esperienza visiva puramente sensibile non trova posto, né può trovare posto. Ma non c'è alcun modo di fare esperienza di questa esperienza che sembra essere impossibile? Si tratta infatti di trovare un



'vedere' che sia soltanto un *vedere*, a partire però da un 'vedere come'. Per provare ad uscire da questo paradosso proveremo ad usare le analisi di Wittgenstein. Nella seconda parte delle *Ricerche*

*Filosofiche* analizza il caso dell'immagine dell'anatra-coniglio (cfr. MCMANUS *et al.* 2010). Il problema è che «la si può [...] vedere tanto come una testa di lepre quanto come una testa d'anatra» (WITTGENSTEIN 1953 trad. it.: 256). Cioè, appunto, la si può 'vedere come' un'anatra, oppure la si può 'vedere come' un coniglio. Ognuno dei due aspetti si mostra senza ambiguità, in modo affatto 'naturale', come qualcosa che non ammette dubbi. In effetti il 'vedere come' è il modo umano 'normale' di vedere il mondo, vederlo sotto una certa descrizione. Per Wittgenstein, infatti, c'è «affinità fra vedere un aspetto ed esperire il significato di una parola» (WITTGENSTEIN 1982-92 trad. it.: 123). Più specificamente, il «vedere come» è infatti «un vedere in conformità a una interpretazione» (*Ivi*: 173). E così il dire trapassa 'naturalmente', inavvertitamente (in fondo l'umano è questa inavvertenza), nel vedere: infatti

il dire: "Ora vedo questo come ..." avrebbe per me tanto poco senso quanto il dire, dando un'occhiata a un coltello e a una forchetta: "Ora vedo queste cose come un coltello e una forchetta". Nessuno comprenderebbe quest'espressione. – Non più di quanto comprenderebbe quest'altra: "Per me, ora, questa cosa è una forchetta", o quest'altra: "Questa cosa può anche essere una forchetta" (WITTGENSTEIN 1953 trad. it.: 257).

Vedo un'anatra, vedo un coniglio. Il mondo si presenta così o così. Eppure il caso dell'immagine anatra-coniglio mostra anche qualcos'altro, fa vedere – per così dire – il *fatto* che vediamo il mondo così o così. O meglio, mostra quell'istante atemporale in cui la 'scelta' non è stata ancora fatta, e il mondo è ancora lì davanti ai nostri occhi, prima di essere nominato, prima di essere trasformato in parola e 'congelato' in una immagine. Wittgenstein definisce «cambiamento d'aspetto»<sup>17</sup> il passaggio da un 'come' all'altro. Propriamente il cambiamento d'aspetto non è a sua volta un oggetto di esperienza, perché se lo fosse ricadremmo di nuovo nel caso del vedere un *particolare* aspetto, *questo* rispetto a *quell'altro*. Il «cambiamento d'aspetto» si colloca invece su un piano diverso, perché non è un'esperienza, e tuttavia non è nemmeno una pura astrazione. Non è qualcosa di puramente 'pensato', perché quando l'immagine, improvvisamente, cambia aspetto ci accorgiamo del fatto che qualcosa è cambiato, anche se non sappiamo dire in alcun modo che cosa sia cambiato:

Il cambiamento d'aspetto. "Senza dubbio diresti che ora l'immagine è completamente cambiata!" Ma che cosa è diverso? La mia impressione? La

<sup>17</sup> La letteratura critica su questo tema è, come peraltro su ogni altro aspetto del pensiero di Wittgenstein, sconfinata. Qui rimandiamo solo ad alcuni pochi e sparsi contributi che più o meno direttamente muovono nella direzione che proviamo a seguire in queste pagine; cfr. DUNLOP 1984, HAGBERG 1995, BAZ 2000, TAM 2002, FLOYD 2010, BORUTTI 2013.

posizione che ho assunto? – Posso dirlo? – *Descrivo* il cambiamento, come una percezione; proprio come se l'oggetto fosse cambiato davanti a miei occhi. “Ora io vedo *questo*”, potrei dire (indicando, per esempio, un'altra immagine). È la forma della comunicazione di una nuova percezione. L'espressione del cambiamento d'aspetto è l'espressione di una *nuova* percezione, e, nel medesimo tempo, l'espressione della percezione che è rimasta immutata (*Ivi*: 258-259).

Il punto chiave della questione del «cambiamento d'aspetto» è nella *contemporanea* presenza di continuità (è sempre lo stesso oggetto) e di discontinuità (il cambiamento di aspetto). In questo senso si tratta di un fenomeno, cioè di qualcosa che si mostra. Ma si mostra in modo affatto peculiare, perché il «cambiamento d'aspetto» non si percepisce, così come invece si può percepire il volo di un gabbiano nel cielo. Non è qualcosa che si vede. Ma non è nemmeno qualcosa che si pensa: «il 'vedere come ...' non fa parte della percezione. E perciò è come un vedere e non è come un vedere» (*Ivi*: 260). Il «cambiamento d'aspetto» è un peculiare *fenomeno logico*, nel senso che si presenta, ma non si presenta né allo sguardo né al pensiero. O meglio, si presenta sulla soglia *fra* sguardo e pensiero: «e perciò è un balenare improvviso dell'aspetto che ci appare metà come un'esperienza vissuta del vedere, metà come un pensiero» (*Ibidem*). È importante ribadire che non si tratta di una situazione che abbia a che fare con un indicibile intuizione interiore. Il «cambiamento d'aspetto» non rientra nel campo della fenomenologia. Al contrario, è qualcosa che può essere 'sentito' solo da qualcuno che sia in grado di 'vedere come', cioè appunto da un animale linguistico. È come se, nel «cambiamento d'aspetto», l'essere umano facesse esperienza del fatto del linguaggio, cioè del fatto che il vedere è appunto un 'vedere come'. Infatti il «cambiamento d'aspetto» è un (apparentemente) impossibile *sostare* fra i diversi 'vedere come', cioè appunto fra i diversi modi di darsi del linguaggio attraverso i diversi 'vedere come' (perché «il nome, è l'immagine del portatore», WITTGENSTEIN 1998: 124) cioè il nome appunto mostra, *rende visibile*, ciò a cui si riferisce, il suo «portatore»). È come se chi parla riuscisse – per un istante senza tempo – a tirarsi fuori dal linguaggio. Da questo punto di vista il 'vedere come' prende il posto che nel *Tractatus* era occupato dal Mistico. Wittgenstein prova a spiegare questo stato limite dell'esperienza ricorrendo ad una analogia:

Guardo un animale. Un amico mi chiede: “Che cosa vedi?” Rispondo: “Una lepre”. – Vedo un paesaggio. Improvvisamente salta fuori una lepre. Esclamo: “Una lepre!” Entrambe queste cose – la comunicazione e l'esclamazione – sono l'espressione della percezione e dell'esperienza vissuta del vedere. Ma l'esclamazione lo è in un senso diverso da quello in cui lo è la comunicazione. Essa erompe da noi. – Sta all'esperienza vissuta come il grido al dolore (1974: 260).

Il riferimento sembra essere alla proposizione 244 della prima parte delle *Ricerche filosofiche*, laddove Wittgenstein si chiede come si imparino le parole che si 'riferiscono' alle sensazioni, ad esempio la parola della lingua italiana 'dolore' rispetto al *dolore* interiore. Il punto è che Wittgenstein nega che esista qualcosa come un privato 'dolore' interiore. Quando gli adulti insegnano al bambino ad usare la parola 'dolore' non gli stanno insegnando un sinonimo del grido immediato 'ahi!', al contrario, «insegnano al bambino un nuovo comportamento del dolore» (*Ivi*: 118). Il punto in questione è che per Wittgenstein l'espressione 'naturale' del dolore non viene, per così dire, 'tradotta' in italiano, passando ad esempio da 'ahi!' alla parola

‘dolore’: «“Tu dunque dici che la parola ‘dolore’ significa propriamente quel gridare?” Al contrario; l’espressione verbale del dolore sostituisce, non descrive, il grido» (Ivi: 119). Qualcosa di simile accade quando, alla vista della lepre nel prato, esclamo ‘Una lepre!’. Anche in questo caso, come in quello del bambino che impara a parlare delle ‘proprie’ sensazioni, ‘lepre’ è una «comunicazione», cioè appunto un ‘vedere come’. Vedere quell’animale nel prato *come* una ‘lepre’, appunto.

Il punto che interessa Wittgenstein, però, è il «cambiamento d’aspetto». O meglio, l’esperienza logica del «cambiamento d’aspetto» che infatti «provoca uno stupore che il riconoscimento non produceva» (Ivi: 262). È di questo *stupore* che si tratta quando si cerca la possibilità di una esperienza *estetica* visiva. Se questa esperienza è possibile, è possibile nello stupore che accompagna il passare da un ‘vedere come’ ad un altro ‘vedere come’. Uno stupore, è il caso di insistere su questo punto, che non ha nulla di soggettivo e ‘psicologico’, perché è una specie di riflesso ‘interno’ del processo ‘esterno’ del linguaggio. Nel «cambiamento d’aspetto» il parlante si accorge, in un istante fuori dal tempo, che il linguaggio è sempre lì con lui, e che quel che vede lo vede comunque in un certo modo, sotto un certo angolo prospettico, a partire da una impensata descrizione. Per questa origine Wittgenstein può scrivere «qui il fisiologico è simbolo del logico» (Ivi: 275), perché in realtà quella reazione ‘fisiologica’ rimanda alla logica sottostante del linguaggio.

L’*esperienza estetica* è quel frattempo fra il logico e il fisiologico, fra parola e sguardo, fra un aspetto ed un altro. Ma perché, infine, è così importante questa esperienza? Perché è solo nel momento in cui il mondo si mostra *come* mondo, esteticamente appunto, solo allora l’animale che parla scopre la possibilità della libertà, prima della ‘scelta’ (che non è sua, ma del linguaggio) fra un ‘vedere come’ ed un altro ‘vedere come’:

we can see aspects everywhere because it is always possible to see something as more than ‘what it is’. We don’t, however, typically, or even usually, see aspects, because we tend to let what we know do the seeing for us. When we turn to grammar to tell us what we see we don’t see aspects. In those cases, we see what we know we see. Grammar tells us, for example, that we see a corridor, and it really does make no sense, it does not say anything, to speak about ‘seeing the corridor as a corridor’. But it makes perfect sense to see the corridor, a particular corridor, as tragically and inhumanly beautiful (BAZ 2000: 121).

Il problema dell’esperienza estetica non riguarda né l’arte né tantomeno la verità (o falsità) dei nostri discorsi, bensì riguarda l’etica, più in particolare la possibilità della libertà. In questo senso si chiarisce quanto Wittgenstein scrive nel *Tractatus*: «6.421 È chiaro che l’etica non può formularsi. L’etica è trascendentale. (Etica ed estetica sono tutt’uno)». L’etica non si può formulare perché logicamente si colloca al di qua del linguaggio, prima di ogni particolare ‘vedere come’ e quindi prima di ogni ‘dire così e così’. Il punto è che quando vedo ‘così’ o ‘così’, le scelte possibili sono già state fatte, ed è stata la grammatica della lingua che parlo a ‘stabilire’ l’alternativa fra ‘così’ o ‘così’. L’etica in senso proprio è *prima* di queste scelte. Questo momento, che non è di questo mondo (per questo l’etica è «trascendentale»), coincide con un momento affatto *estetico*, nel senso che si trova *al di qua* di ogni ‘vedere come’. Per questo, propriamente, l’estetica non ha a che fare con l’arte. Tuttalpiù viene *dopo* l’arte.

## Bibliografia

AUSTIN, John (1962), *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford (trad. it *Come fare cose con le parole*, Marietti, Milano, 1987).

BAZ, Avner (2000), «What's the Point of Seeing Aspects?», in *Philosophical Investigations*, 23, n. 2, pp. 97-121.

BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique général*, Gallimard, Paris (trad. it. *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Bruno Mondadori, Milano 2009).

BORUTTI, Silvana (2013), «Wittgenstein's Concepts for an Aesthetics: Judgment and Understanding of Form», in *Aisthesis: Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'Estetico*, 6, n. 1, pp. 55-66.

BOYSEN S., BERNTSON G., PRENTICE J. (1987), «Simian scribbles: A reappraisal of drawing in the chimpanzee (*Pan troglodytes*)», in *Journal of Comparative Psychology*, 101, n. 1, pp. 82-89.

CIMATTI, Felice (1999), «Come vede il mondo uno scimpanzé. Sui rapporti fra percezione e linguaggio», in *Rivista di Estetica*, anno IXL, n. 10, pp. 109-132.

CIMATTI, Felice (2015), *Il taglio. Linguaggio e pulsione di morte*, Quodlibet, Macerata.

DARWIN, Charles (1871), *The Descent of Man*, John Murray, London (*L'origine dell'uomo e la scelta sessuale*, Rizzoli, Milano 1982).

D'ANGELO, Paolo (2008), a cura di, *Le arti nell'estetica analitica*, Quodlibet, Macerata.

D'ANGELO, Paolo (2011), *Estetica*, Laterza, Roma-Bari.

DANTO, Arthur (1964), «The Artworld», in *Journal of Philosophy*, 61, n. 19, pp. 571-584.

DANTO, Arthur (1992), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley, University of California Press.

DAVIES, Stephen (2012), *The artful species: Aesthetics, art, and evolution*, Oxford University Press, Oxford.

DELOACHE, Judy (2004), «Becoming symbol-minded», in *TRENDS in Cognitive Sciences*, 8, n. 2 pp. 66-70.

DICKIE, George (1969), «Defining Art», in *American Philosophical Quarterly*, 6, n. 3, pp. 253-256.

DICKIE, George (1974), *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press.

DISSANAYAKE, Ellen (2015), «“Aesthetic Primitives”: Fundamental Biological Elements of a Naturalistic Aesthetics», in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 8, n. 1, pp. 6-24.

DRETSKE, Fred (1969), *Seeing and Knowing*, Routledge and Kegan Paul, London.

DUBUFFET, Jean (1967), *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris (*I valori selvaggi*, Feltrinelli, Milano 1971).

DUCHAMP, Marcel (2005), *Scritti, Abscondita*, Milano.

DUNLOP, Charles (1984), «Wittgenstein on sensation and ‘seeing-as’», in *Synthese*, 60, pp. 349-367.

DUTTON, Denis (2009), *The art instinct: beauty, pleasure, & human evolution*, Oxford University Press, USA.

FAGOT, Joël (2000), a cura di, *Picture Perception in Animals*, Psychology Press, Hove.

FAGOT J., THOMPSON R., PARRON C. (2010), «How to read a picture: Lessons from nonhuman primates», in *PNAS*, 107, n. 2, pp. 519-520.

FISH, William (2010), *Philosophy of Perception. A Contemporary Introduction*, Routledge, New York.

FLOYD, Juliet (2010), «On being surprised: Wittgenstein on aspect-perception, logic, and mathematics», in W. Day, V. Krebs (eds.), *Seeing Wittgenstein Anew*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 314-337.

GALLUP, Gordon (1970), «Chimpanzees: self-recognition», in *Science*, 167, n. 3914, pp. 86-87.

GARRONI, Emilio (2005), *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari.

GUENTHER, Katja (2017), «Monkeys, mirrors, and me: Gordon Gallup and the study of self-recognition», in *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 53, n. 1, pp. 5-27.

HAGBERG, Garry (1995), *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*, Cornell University Press, Ithaca.

KENNICK, William (1958), «Does traditional aesthetics rest on a mistake?», in *Mind*, 67, n. 267, pp. 317-334.

LEVINSON, Jerrold (1979), «Defining art historically», in *British Journal of Aesthetics*, 19, n. 3, pp. 21-33.

LIVINGSTON, Paisley (2016), «History of the Ontology of Art», <https://plato.stanford.edu/entries/art-ontology-history/> (consultato il 25/2/2017).

MARR, David, (1982), *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*, Freeman, New York.

MCMANUS C., FREEGARD M., MOORE J., RAWLES R. (2010), «Science in the Making: Right Hand, Left Hand. II: The duck-rabbit figure», in *Laterality*, 15, n. 1/2, pp. 166-185.

MACPHAIL, Euan (1987), «The comparative psychology of intelligence», in *Behavioral and Brain Sciences*, 10, n. 4, pp. 645-656.

MICHAELS C., CARELLO C. (eds.) (1981), *Direct Perception*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.

MORRIS, Desmond (1962), *The biology of art: A study of the picture-making behaviour of the great apes and its relationship to human art*, Methuen, London.

PARRON C., CALL J., FAGOT J. (2008), «Behavioural responses to photographs by pictorially naïve baboons (*Papio anubis*), gorillas (*Gorilla gorilla*) and chimpanzees (*Pan troglodytes*)», in *Behavioural Processes*, 78, pp. 351-357.

PATERNOSTER, Alfredo (2007), *Il filosofo e i sensi. Introduzione alla filosofia della percezione*, Carocci, Roma.

PLOTNIK J., DE WAAL F., MOORE D., REISS D. (2006), «Self-Recognition in the Asian Elephant and Future Directions for Cognitive Research With Elephants in Zoological Settings», in *Zoo Biology*, 28, pp. 1-13.

ROCK, Irvin (1997), *Indirect Perception*, The MIT Press, Boston.

RENOULT, Julien (2016), «The Evolution of Aesthetics: A Review of Models», in KAPOULA Z., VERNET M., (eds.), *Aesthetics and Neuroscience*, Springer, Berlin, pp. 271-299.

SAITO A., HAYASHI M., TAKESHITA H., MATSUZAWA T. (2014), «The Origin of Representational Drawing: A Comparison of Human Children and Chimpanzees», in *Child Development*, 85, 6, pp. 2232-2246.

SEGHERS, Eveline (2014), «Cross-Species Comparison in the Evolutionary Study of Art: A Cognitive Approach to the Ape Art Debate», in *Review of General Psychology*, 18, n. 4, pp. 263-272.

SHEA, John J. (2011), «*Homo sapiens* Is as *Homo sapiens* Was. Behavioral Variability versus “Behavioral Modernity”», in *Paleolithic Archaeology*, 52, n. 1, pp. 1-35.

SMITH, D. (1973), «Systematic study of chimpanzee drawing», in *Journal of Comparative and Physiological Psychology*, 82, n. 3, pp. 406-414.

SMITH T. M., TAFFOREAU P., REID D. J., GRÜN R., EGGINS S., BOUTAKIOUT M., HUBLIN J.-J. (2007), «Earliest evidence of modern human life history in North African early Homo sapiens», in *PNAS*, 104, n. 15, pp. 6128-6133.

SUBRIZI, Carla (2008), *Introduzione a Duchamp*, Laterza, Roma-Bari.

TAYLOR PARKER S., MITCHELL R., BOCCIA M. (1994), a cura di, *Self-Awareness in Animals and Humans. Developmental Perspectives*, Cambridge University Press, New York.

TAM, Thomas (2002), «On Wonder, Appreciation, and the Tremendous in Wittgenstein's Aesthetics», in *British Journal of Aesthetics*, 42, n. 3, pp. 310-322.

TANAKA, Masayuki (2007), «Recognition of pictorial representations by chimpanzees (*Pan troglodytes*)», in *Animal Cognition*, 10, pp. 169-179.

THORNHILL, Randy (2003), «Darwinian aesthetics informs traditional aesthetics», in E. Volland, K. Grammer (eds.) *Evolutionary aesthetics*, Springer, Berlin, pp. 9-35.

VIRNO, Paolo (1995), *Parole con parole: poteri e limiti del linguaggio*, Donzelli, Roma.

VON UEXKÜLL, Jakob (1928<sup>2</sup>), *Theoretische Biologie*, Springer, Berlin (trad. it. *Biologia teoretica*, Quodlibet, Macerata 2015).

WALTON Kendall (2011), *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Milano, Mimesis.

WATANABE S., SAKAMOTO J., WAKITA M. (1995), «Pigeons' discrimination of paintings by Monet and Picasso», in *Journal of Experimental Analysis of Behavior*, 63, n. 2, pp. 165-174.

WEISMAN R., SPETCH M. (2010), «Picture perception in birds. Determining When Birds Perceive Correspondence Between Pictures and Objects: A Critique», in *Comparative Cognition & Behavior Reviews*, 5, pp 117-131.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1953), *Philosophischen Untersuchungen*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1974).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1961), *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge, London (trad. it. *Tractatus logico-philosophicus e quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1995).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1964), *Philosophische Bemerkungen*, Blackwell, Oxford (trad. it. *Osservazioni filosofiche*, Einaudi, Torino 1981).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1982-1992), *Last Writings on the Philosophy of Psychology*, voll. I e II Blackwell, Oxford (trad. it. *Ultimi scritti. 1948-1951. La filosofia della psicologia*, Laterza, Roma-Bari, 1998).

ZAIDEL, Dahlia W. (2010), «Art and brain: insights from neuropsychology, biology and evolution», in *Journal of Anatomy*, 216, n. 2, pp. 177-183.

ZAIDEL, Dahlia W. (2013), «Art and brain: the relationship of biology and evolution to art», in *Progress in Brain Research*, 204, pp. 217-33.