

Rivista di Psicologia dell'Arte, a. VI, n. 10/11, 1984, pp. 99-107.

Sergio Lombardo:

ARTE COME SCIENZA. UNA BARRIERA DI PREGIUDIZI

I requisiti che consentono di classificare una disciplina nell'ambito dell'arte o in quello della scienza sono sottoposti alla relatività storica.

In alcune epoche il concetto di "arte" indicava ciò che in altre epoche sarebbe stato indicato con il concetto di "scienza" e viceversa. Gli stessi termini hanno subito diverse traduzioni da una cultura all'altra e ciò ha implicato un ampliamento, una restrizione o una variazione del loro significato.

Nel Medioevo per "scienza" si poteva intendere la musica, e l'autorizzazione ad esercitare simile professione derivava dall'appartenenza al clero. Gli scopi della scienza allora erano molto diversi da quelli attuali: secondo Isidoro di Siviglia "Il primo compito della scienza è la ricerca di Dio, il secondo è la lotta per la santità della vita" 1.

Dal punto di vista storico è apparentemente impossibile ricavare una definizione precisa dei rispettivi ambiti disciplinari nell'intreccio arte-scienza.

Se interroghiamo l'epistemologia contemporanea e osserviamo la tendenza degli ultimi tre o quattro secoli, possiamo però giungere alla conclusione che tutti i settori della cultura tendono ad evolversi da uno stadio intuitivo prescientifico verso una precisa strutturazione disciplinare di tipo scientifico.

Il percorso inverso, teoricamente possibile 2, appare però improbabile 3.

In questo articolo tenterò di rispondere alla domanda: può l'arte diventare scienza? La risposta ovvia sarebbe che, se in epoche precedenti ciò è potuto accadere, allora può ancora accadere. Ma da un'analisi più specifica dell'ambiente artistico attuale emerge una fitta barriera di pregiudizi che si oppone energicamente a quella che sul piano teorico appare una logica ed inevitabile evoluzione della cultura moderna.

Dopo un cenno sui requisiti essenziali che conferiscono a una disciplina il valore di scienza, discuterò i pregiudizi che più tenacemente frenano l'evoluzione scientifica dell'arte. Infine, facendo un'analogia con la storia della psicologia, mostrerò i primi passi che a mio avviso apriranno la strada ad una rifondazione scientifica dell'arte.

I requisiti della scienza moderna

Secondo Kant, c'è conoscenza scientifica solo quando i diversi ricercatori cumulano i loro risultati con quelli precedenti e non sono costretti, come invece accade nella metafisica, a ricominciare ogni volta tutto da capo 4.

Questo costituisce il fondamentale, e recentemente dibattutissimo, problema della cumulatività del progresso scientifico.

Altro requisito fondamentale, anch'esso però oggi molto dibattuto, è il cosiddetto principio costitutivo: esso riguarda l'accordo fra le teorie e i fatti osservati 5.

In altre parole, può esservi scienza solo quando c'è accordo fra le osservazioni e i fatti osservati. Tale accordo non è ovvio come poteva apparire ai tempi del positivismo logico, ma è alquanto discutibile; anzi, secondo P. K. Feyerabend "Nessuna teoria è sempre in accordo con tutti i fatti compresi nel suo campo, ma non sempre la colpa è della teoria. I fatti sono costituiti da teorie anteriori, e un conflitto tra fatti e teorie può essere una prova di progresso" 6.

La nuova filosofia della scienza parte dalla concezione falsificazionista di Popper 7, che stabilisce la demarcazione fra scienza e metafisica in base alla "falsificabilità" degli enunciati e ad alcuni asserti di base stabiliti convenzionalmente dalla comunità scientifica. Contrariamente alla teoria empiristica, che fondava la conoscenza sui dati sensoriali, la nuova filosofia della scienza giunge a formulare una teoria della percezione come costruito cognitivo, nel quale convergono sia le stimolazioni provenienti dal mondo esterno, sia l'attribuzione di significati indotti dalle teorie precedenti 8.

La relativa stabilità delle teorie scientifiche è dovuta alla struttura "paradigmatica" del pensiero scientifico, essa fa sì che il progresso della scienza avvenga sotto forma di rivoluzioni periodiche e non come un progresso continuo.

I paradigmi sono teorie che, venendo condivise dalla maggioranza dei ricercatori, consentono la strutturazione di una comunità scientifica chiusa da una rigida definizione di campo in modo da escludere i non aderenti 9.

Per quanto riguarda le nuove scoperte, o la scelta fra teorie rivali, l'accettazione o il rigetto vengono decisi dai membri della comunità scientifica. Ciò implica, sostiene Brown, un criterio interno di verità.

Nel campo dell'arte siamo ancora molto lontani dalla formazione di una comunità di artisti capace di definire il proprio dominio secondo precisi paradigmi teorici.

Molti pregiudizi impediscono che ciò accada.

Il pregiudizio dell'artista

La storia delle avanguardie artistiche contemporanee offre ripetuti esempi di formazione di gruppi con intento sperimentale e scientifico. La scettica testimonianza dell'artista e scienziato François Molnar, membro del gruppo GRAV di Parigi e dimissionario nel novembre 1960 a soli quattro mesi dalla fondazione del gruppo, ci mette in guardia rivelando, nella sua lettera di dimissioni, che il suo scopo di "fondare un'estetica scientifica e, di lì, l'arte moderna stessa" 10, era minoritario all'interno del gruppo, di fronte a una generale tendenza alla immediata commercializzazione dell'arte. Egli così argomentava: "... credete forse che la realtà sia una cinquantina di critici, duecento gallerie e un centinaio di snob?... il nostro scopo dovrebbe essere quello di operare cambiamenti all'interno non solo delle opere, ma anche della società artistica. Non è correndo dietro ai critici e alle gallerie che opereremo questi cambiamenti... Se il nostro fine è quello di arrivare all'interno del 'sistema', il gruppo non si differenzia in niente da tutti gli altri gruppi artistici e si condanna ulteriormente" 11. Per sistema qui si deve intendere ovviamente il sistema di commercializzazione. Ma lo stesso Molnar, qualche anno più tardi, dovrà ammettere che la tendenza scientifica non riuscì a produrre una teoria capace di assolvere al ruolo di paradigma. "L'estetica dovrebbe diventare una scienza normativa per la pratica dell'arte, cosa che l'estetica tradizionale ha sempre rifiutato di fare. Gli artisti che si sentivano estranei ad essa, hanno iniziato a inventare teorie nelle quali essi automaticamente introdussero norme. Ma non riuscirono a raggiungere un grado di oggettività scientifica sufficiente: la norma rimase sempre la loro norma personale" 12.

Gli artisti sono isolati, in concorrenza reciproca; ma anche gli scienziati inizialmente si trovano in una situazione simile. Kuhn osserva come "... nelle prime fasi di sviluppo di ogni scienza, uomini diversi, trovandosi di fronte alla stessa gamma di fenomeni... li descrivano e li interpretino in maniere diverse" 13, ma in campo scientifico tali divergenze scompaiono presto e definitivamente grazie all'intervento dei paradigmi.

Uno dei più tenaci pregiudizi che impediscono agli artisti di accordarsi su una teoria paradigmatica è la loro mancanza di autonomia intellettuale. Gli artisti secondo un'antichissima tradizione sociologica che divide le attività umane in meccaniche e liberali, pratiche e teoriche, esecutive e progettuali, artigianali e creative, tendono a lasciarsi classificare nella schiera degli operai, eventualmente toccati da inconsapevole ispirazione, piuttosto che in quella degli intellettuali. Essi tendono cioè ad ostentare una spessa coltre di ignoranza, forse per garantire l'autenticità dell'ispirazione, che, nella tradizione cristiana, colpisce di preferenza gli umili.

Con furba umiltà gli artisti sono sempre in attesa di essere "scelti" da mercanti o da critici, ai quali delegano ogni autorità teorica. Usando come esca un atteggiamento ingenuo e sprovveduto, cercano di sedurre i loro padroni. Questa classica strategia seduttiva non è in verità priva di effettive probabilità di successo, un artista sprovveduto e umile può essere sfruttato meglio, in un sistema di avidi mercanti.

Restio ad abbandonare la sua umiltà, l'artista è come un bambino succube di genitori invadenti 14, che non vuole diventare adulto per non perdere il privilegio dell'irresponsabilità espressiva, spesso confusa con la spontaneità e con la libertà poetica. Quello che più avanti chiamerò pregiudizio anarchico fornisce all'artista un supporto ideologico per confermare il suo atteggiamento antiscientifico.

Il pregiudizio dello scienziato

Una delle offese più temute dallo scienziato è quella di essere chiamato artista. Lo scienziato tende a mostrare un'immagine di sé come persona priva di fantasia, anemotiva e rivolta verso una verità senza orpelli e spesso antiestetica. Questa immagine è ormai un mito popolare, un pregiudizio appunto; ma ben radicato.

Prendiamo l'astronave come esempio di opera d'arte contemporanea, paragonabile alle antiche piramidi o perfino all'arca di Noè. Lo scienziato, o il gruppo di scienziati, che progetta un'astronave,

ne stabilisce anche la forma, legata a problemi di aerodinamica e a necessità funzionali, ne determina l'aspetto estetico, il colore, il fascino, la mitologia. Questo scienziato è un artista inconsapevole IS che sta progettando quella che, dal punto di vista di un'altra cultura, potrebbe essere vista come una delle più rappresentative opere d'arte della nostra epoca 16,

In questo caso il pregiudizio dello scienziato potrebbe suggerire qualche tentativo di "abbellimento" della sua opera, tentativo che comprometterebbe irrimediabilmente la spontaneità dell'atto inconsapevole. Lo scienziato potrebbe indursi a delegare artisti ufficiali ad assumere parte delle decisioni estetiche, magari l'arredamento interno o la decorazione di superfici esterne, con la conseguenza di deturpare l'opera.

Perfino gli scienziati che si occupano sperimentalmente di estetica tendono ad usare stimoli tratti da opere pregiudizialmente dichiarate opera d'arte dalle mode ufficiali invalidando completamente i loro test sulla sensibilità estetica 17 e attitudinali. L'indagine scientifica sull'arte si limita troppo spesso ad un timido spionaggio dall'esterno, perché il pregiudizio dello scienziato vieta che egli possa creare arte.

Il pregiudizio del critico

Il critico d'arte organizza mostre, gestisce manifestazioni culturali pubbliche e private, rilascia autentiche e dichiarazioni di pregio, garantisce attribuzioni, esclude dalla pubblica attenzione gli artisti sgraditi, introduce i giovani artisti nel mondo della cultura ufficiale.

I criteri in base ai quali fa tutto ciò non sono sempre chiari, ma in compenso sono quasi sempre insindacabili. Il critico non può essere accusato di scorrettezza, dal momento che è lui stesso a stabilire le regole del gioco e può cambiare regole in qualsiasi momento.

L'opera degli artisti, nel suo discorso critico, ha un ruolo passivo, di rifinitura espressiva. Nella scelta degli artisti, problemi come la completezza e la neutralità scientifica non obbligano il critico più di quanto la scelta delle metafore non obblighi il poeta.

L'uso di metodi e nozioni scientifiche da parte di artisti isolati costituisce un loro titolo di demerito agli occhi del critico; spesso completamente sfornito di strumenti idonei, egli teme di incorrere in errore.

Il suo timore è però un pregiudizio; infatti, se lo scopo del critico è poetico o autoespressivo, egli può ispirarsi liberamente alla macchina a vapore senza necessariamente essere ingegnere, o alla luna senza essere astronomo, o all'arte, se crede.

Il pregiudizio del mercante

In linea di principio il mercante non è contrario ad un'arte scientificamente fondata; anzi, all'inizio degli anni Settanta, è esistita una moda di mercato che privilegiava nettamente lo "stile" scientifico.

Il mercante vuole ricavare il massimo lucro dalla vendita di opere d'arte, dunque per lui è arte ciò che gli consente il massimo lucro. Il pregiudizio del mercante è indiretto: se in una galleria d'arte vengono esposte due astronavi, una di grande importanza storica e perfettamente funzionale, l'altra una scenografica costruzione di cartapesta, potrebbe accadere che quella di cartapesta, facilmente riproducibile in migliaia di copie formato salotto, gli consenta un lucro maggiore. La funzionalità scientifica può essere un peso inutile agli occhi del mercante.

Il pregiudizio della rappresentazione

Lo scienziato progetta "astronavi" sul piano della realtà, non su quello della rappresentazione. Per apprezzare la sua opera sul piano estetico bisogna guardarla dal punto di vista di un'altra epoca storica, dal quale essa appaia espressione rappresentativa di una cultura estranea 16,

Lo scienziato immerso nel presente, impegnato in uno sforzo ben definito sul piano della realtà, non si rende affatto conto di agire in modo espressivo se visto da un altro tempo; egli crede di seguire la via più breve per raggiungere il suo scopo, ma invece segue una strada contorta e piena di "errori", ed è proprio l'inconsapevolezza di quegli errori che determina il fascino della sua spontaneità espressiva, che garantisce la sua autenticità estetica 15.

Il Multiplano costruito nel 1908 dal marchese D'Equilly-Montjustin (si veda la riproduzione in copertina) o l'Eole di Clément Ader, che nel 1890 riuscì a levarsi in aria insieme al suo autore, serviranno da esempi di opere d'arte involontaria, scientifica e non rappresentativa.

Il pregiudizio della rappresentazione costringe l'opera d'arte a nascere già esclusa dal piano della realtà e dunque costretta a priori su un piano di "finzione", che, specialmente quando l'opera d'arte dovrebbe "sembrare" spontanea, ne sottolinea l'artificiosità 18.

Secondo il pregiudizio della rappresentazione una fotografia o una pittura che raffigurano un paesaggio possono essere arte, ma il paesaggio no 19.

La rappresentazione fotografica, pittorica o teatrale di un individuo emozionato può essere arte, ma l'individuo emozionato no 20.

Il racconto o la riproduzione di sogni, allucinazioni, fantasie, possono essere arte, ma un sogno 21, un'allucinazione 22, una fantasia, no.

La rappresentazione simbolica, allegorica, o la riproduzione di scene particolari della vita o della morte di un individuo, possono essere arte; ma la sua vita 23 o la sua morte 24 no.

Arte come scienza

Se interroghiamo la storia sociale dell'arte possiamo scoprire che in ogni periodo storico l'arte rappresenta le idee del gruppo sociale dominante, riflette le necessità della struttura economica e soprattutto obbedisce ai desideri del committente. Come ricorda Hauser, all'inizio del Settecento francese, "Spesso gli stessi artisti lavoravano per il re e per il duca, adottando volta a volta lo stile committente, come Coypel ad esempio: correttamente aulico al castello di Versailles, nella decorazione della cappella, al Palais Royal invece dipinge le dame in civettuolo négligé e per l'Académie des Inscriptions disegna medaglie classicheggianti" 29.

Si potrebbe pensare che non può esservi artista senza che vi sia un committente, pertanto l'artista dovrebbe per prima cosa individuare la classe storicamente vincente, per poi mettersi opportunisticamente al servizio di quella offrendo il suo talento grezzo. Ne consegue che all'avvento di ogni nuovo gruppo sociale, gli artisti o cadono in disgrazia o cambiano stile convertendosi al nuovo padrone.

Un confronto fra l'attuale arte occidentale capitalista e quella dei regimi comunisti potrebbe confermare tale punto di vista, poiché gli stili messi a confronto risultano sostanzialmente divergenti, senza alcuna base invariante comune.

La conclusione inevitabile di questa logica sarebbe che la volontà del committente è pervasiva e l'arte non dispone di alcuna autonomia disciplinare di tipo scientifico.

Molti trovano desiderabile e democratica tale situazione, e Feyerabend si augura che anche la scienza un domani raggiunga simile privilegio 30.

Nella scienza come è intesa oggi, comunque, le cose stanno diversamente.

Lo scienziato non è completamente libero dalle influenze sociali come era immaginato ai tempi di Cartesio, quando aveva come unico committente ideale la verità (razionalismo assoluto); ma ha un margine di autonomia (razionalità debole) fondato sulla formazione di un consenso assoluto rispetto al valore di verità attribuito alle osservazioni che dipendono da teorie categoriali, un consenso forte rispetto al valore di verità attribuito alle osservazioni che dipendono da teorie interpretative, e un consenso debole rispetto al valore di verità attribuito alle osservazioni che dipendono da teorie esplicative 3.

Ciò fa sì che lo scienziato sia relativamente indipendente dalla sociologia e dalla politica, poiché i risultati non variano al variare dell'ideologia dominante, o almeno variano soltanto al momento dell'applicazione tecnologica.

Rimane il fatto che il primo committente della scienza è la definizione di verità stabilita dalla comunità scientifica (principio costitutivo), e solo in un secondo momento è posto il problema di "vendere" i risultati scientifici a scopi applicativi e tecnologici.

Può esistere anche nell'arte un principio costitutivo simile a quello scientifico? Può essere immaginata (come primo committente dell'arte) una definizione di bellezza stabilita dalla comunità artistica capace di produrre risultati solo in un secondo tempo vendibili a scopo applicativo? Può insomma l'artista superare la sua condizione di artigiano compiacente e succube dell'ideologia dominante dandosi un compito sperimentale scientificamente autonomo?

La strada da percorrere è quella già percorsa dalla scienza. Come la verità scientifica ha potuto evitare le pastoie della metafisica adottando una formulazione "falsificabile", l'arte dovrà adottare una definizione di bellezza falsificabile.

I primi passi in questa direzione avverranno in analogia a quelli già percorsi dalla psicologia contemporanea: dalla definizione di scienza dell'anima (psiche) a quella di scienza del comportamento; dal metodo dell'introspezione a quello della psicologia stimolo-risposta (S-R); dalla teoria dell'ispirazione alla teoria psicoanalitica dell'espressione involontaria di contenuti inconsci.

Per evitare i problemi metafisici, la psicologia studia la mente umana dal punto di vista del comportamento, e intende per comportamento "... quelle attività di un organismo che possono essere osservate da un'altra persona o dagli strumenti di uno sperimentatore" 31.

Il primo laboratorio di psicologia sperimentale moderna, fondato a Lipsia nel 1879 a Wilhelm Wundt, era ancora largamente basato sul metodo dell'introspezione: in questo caso il comportamento consisteva in resoconti dei soggetti circa le proprie esperienze. Ma un decisivo progresso si ebbe quando, grazie al "comportamentismo" di John B. Watson, la psicologia passò da una fase soggettivistica alla costituzione di una scienza oggettiva.

Fondamentale per questo salto fu la distinzione dell'esperienza psicologica in stimoli (variabili indipendenti) e risposte (variabili dipendenti). Questa semplice distinzione permise agli sperimentatori di variare sistematicamente le caratteristiche dello stimolo e di misurare in modo preciso le corrispondenti variazioni delle risposte.

Applicato ai problemi dell'estetica tale metodo consente di valutare le caratteristiche di un'opera d'arte, considerata come stimolo di reazioni psicologiche specifiche, e di dimostrare come ciascuna di quelle caratteristiche influenza la risposta di un campione di persone, scelto come rappresentativo di una popolazione più ampia.

Berlyne, nel 1958 32, formulò un'interessante definizione della specificità degli stimoli estetici, fondata sulla capacità di tali stimoli di influenzare la risposta di un campione di persone. Egli stabilì che l'esteticità di uno stimolo è misurabile in base al tempo che un soggetto dedica spontaneamente alla contemplazione di quello stimolo, confrontato con il tempo che lo stesso soggetto dedica alla contemplazione di stimoli differenti.

Si può far risalire a Berlyne la data di nascita di discipline rigorosamente scientifiche come l'estetica sperimentale e la psicologia dell'arte, che ormai contano un gran numero di adepti e parecchi laboratori di ricerca.

Ma nessuno di questi laboratori è riuscito ancora a produrre opere d'arte consensualmente accettate dalla comunità artistica come "paradigmatiche".

Note

1. Tatarkiewicz, W., *Storia dell'Estetica*, Einaudi, Torino, 1979. La citaz. di Isidoro di Siviglia è a pag. 4, vol. II.
2. Fejerabend, P. K., *Scienza come Arte*, Laterza, Bari, 1984.
3. Pera, M., *Apologia del Metodo*, Laterza, Bari, 1982.
4. Kant, I., *Critica della Ragion Pura*, Laterza, Bari, 1968, p. 15.
5. Pera, M., cit. p. 54.
6. Fejerabend, P. K., *Contro il Metodo*, Feltrinelli, 1984.
7. Popper, K., *Conoscenza Oggettiva*, Armando, Roma, 1973.
8. Brown, H. I., *La Nuova Filosofia della Scienza*, Laterza, Bari, 1984.
9. Kuhn, T. S., *La Struttura delle Rivoluzioni Scientifiche*, Einaudi, 1978.
10. Molnar, F., *Lettera di dimissioni dal GRAV*, in *L'Ultima Avanguardia*, a cura di Lea Vergine, Mazzotta, Milano, 1983.
11. Molnar, F., cit. p. 155.
12. Molnar, F., *Toward Science in Art Directions in Art Theory and Aesthetics*, Faber ~ Faber, London, 1968, p. 204.
13. Kuhn, T., cit. p. 36.
14. Lombardo, S., *L'Artista Bambino*, in *Creativa*, a cura di A. Del Guercio.
15. *Sull'inconsapevolezza dell'artista* vedi Lombardo S., *Sulla Spontaneità*, Riv. di Psicol. dell'Arte, n. 6/7, Jartrakor, Roma, 1982.
16. *Sulla comparsa e scomparsa di opere d'arte in seguito a cambiamenti del punto di osservazione*, vedi Lombardo S., *Appunti sulla Teoria della Complessità e sul Concetto di Isotropia*, Riv. di Psicol. dell'Arte, n. 1, Jartrakor, Roma, 1979.
17. Homberg, A., *Preferenze Estetiche nel Comportamento Comune: Critica della Letteratura e Nuovi Studi su Gemelli*, Riv. di Psicol. dell'Arte, n. 3, Jartrakor, Roma, 1980, pp. 35-55.
18. *Sulla finzione dell'arte* vedi Lombardo S., *Metodo e Stile...*, Riv. di Psicol. dell'Arte, n. 3, 1980 e anche *Il superamento della finzione*, in *Immagini Indotte...*, Riv. di Psicol. dell'Arte, n. 1, Jartrakor, Roma, 1979, pp. 52-55.
19. Alcuni casi, specialmente nella Land Art, dimostrano il contrario.
20. Le mie Situazioni-problema dimostrano il contrario.
21. Il mio Specchio Tachistoscopico dimostra il contrario.

22. La mia recente Pittura Stocastica dimostra il contrario.
23. Piero Manzoni vendeva certificati attestanti la qualità di “opera d’arte vivente” in alcuni personaggi, fra cui Umberto Eco. Ciò dimostra il contrario.
24. Il mio Progetto di Morte per Avvelenamento dimostra il contrario.
25. Lombardo, S., *Metodo e Stile...*, cit. nota 18.
26. Bacone, F., *Novum Organum*, trad. in *Scritti Filosofici*, a cura di Paolo Rossi, UTET, Torino, 1975.
27. Reszler, A., *L’Estetica Anarchica*, SugarCo, da *L’Estétique Anarchiste*, Presse Univ. de France, 1973.
28. Mallarmé, S., *n Libro*, opera incompiuta che doveva consistere in fogli isolati combinati a caso dal lettore.
29. Hauser, A., *Storia Sociale dell’Arte*, Einaudi, Torino, 1956-198213, Vol. 2°, p. 30.
30. Feyerabend, P. K., *Addio alla Ragione*, in *Scienza come Arte*, cit., pp. 25-91.
31. Hilgard, E. R., *Introduction to Psychology*, 1953, trad. Giunti Barbera, 1971.
32. Berlyne, D. E., *Conflict, Arousal, and Curiosity*, McGraw-Hill, U.S.A., trad. it. Franco Angeli, 1971.