

Etichette e routine artistica

Giulia Alberti

Introduzione

Che cosa avviene quando ci si trova di fronte ad un'opera d'arte? Che relazione viene a instaurarsi tra fruitore e oggetto artistico? Che cosa rende l'esperienza percettiva di un oggetto artistico diversa da quella di oggetti che non appartengono, invece, alla sfera dell'arte?

Per quanto l'arte contemporanea ci abbia abituato ormai da quasi un secolo a considerare arte anche oggetti che si discostano molto dalle forme artistiche classiche, sembra, tuttavia, che l'arte, in qualunque sua forma, sia sempre immediatamente riconoscibile come tale. Un orinatoio come quello che costituisce una delle opere più famose di Marcel Duchamp, infatti, resta sempre molto diverso da una statua di Antonio Canova, eppure sembra immediatamente chiaro che



non tutti gli orinatoi possiedono una me-

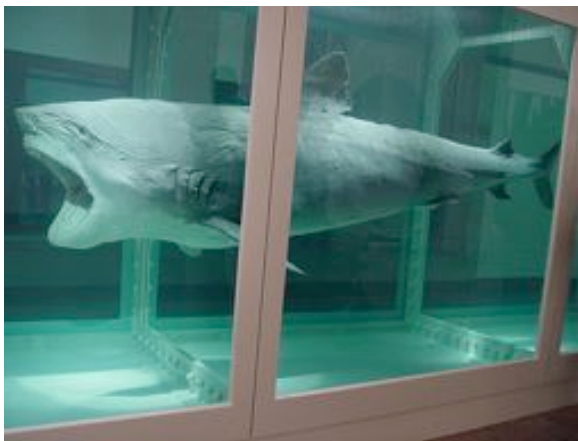


ra funzione di tipo igienico-sanitario, ma che alcuni di essi siano oggetti d'arte. Per quale motivo accade tutto ciò? Perché siamo in grado di riconoscere un'opera d'arte in oggetti così inconsueti rispetto ai canoni tradizionali? Perché riconosciamo alcuni

orinatoi come opere d'arte e perché risulta, invece, immediatamente evidente che altri non lo sono?

In questo articolo la relazione tra arte e pubblico che ne fruisce verrà dunque presa in esame da un punto di vista percettivo. Si analizzerà, infatti, il tipo di relazione che viene a instaurarsi tra i nostri sensi e un oggetto artistico, cercando di mettere in evidenza le eventuali differenze che sussistono tra la percezione dell'opera d'arte e quella di oggetti che non appartengono alla sfera artistica. Quanto verrà esaminato sarà l'effettiva attività percettiva che viene ad instaurarsi nel momento in cui i nostri sensi incontrano un oggetto artistico. Non saranno, dunque, presi in esame concetti come quello di ricerca del bello o quello di atteggiamento estetico.

Coloro che hanno sostenuto teorie incentrate sulla nozione tradizionale di esperienza estetica¹ hanno per lo più definito la fruizione del bello e dell'artistico in termini di contemplazione disinteressata, compiuta in modo non cosciente, attraverso un "senso" peculiare, deputato a cogliere il "bello" con un atteggiamento lontano da una condizione percettiva "normale". Tale nozione, sebbene possa rappresentare un punto di partenza per l'analisi del rapporto percettivo che si instaura tra arte e fruitore, non riesce, però, a dare effettivamente una risposta agli interrogativi ai quali il presente articolo ambisce rispondere, almeno in parte. I concetti di "bello" e di "disinteresse estetico" risultano, infatti, troppo vaghi e poco utili per circoscrivere il rapporto percettivo con l'arte. A questo scopo non pare, innanzitutto, necessario insistere sulla nozione di disinteresse: un'attenzione di tipo estetico rivolta a oggetti quali la *Venere* di Botticelli, o *The Physical*



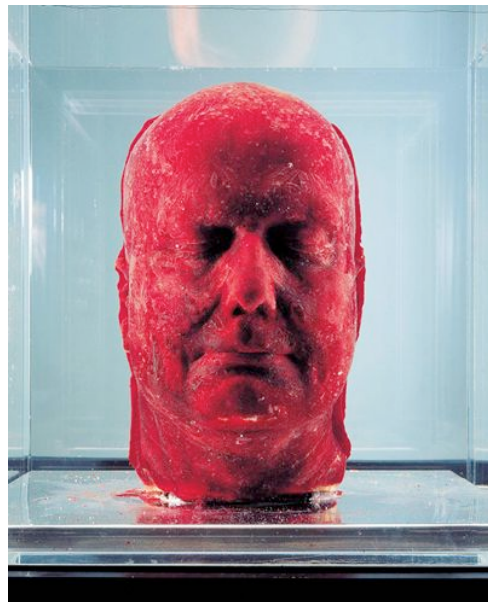
Impossibility of Death in the Mind of Someone Living di Damien Hirst, o, ancora, il già citato *Fontaine* di Duchamp sembra essere possibile anche in presenza di un interesse. Si potrebbe, infatti, continuare a vedere *Fontaine* come un oggetto artistico anche se desiderassimo di possederla (desiderio di possesso), o di analizzare in laboratorio il materiale di cui consiste, o di risalire

alle sue origini di fabbricazione (desiderio a fini conoscitivi), o, addirittura, potremmo desiderare di usare l'opera di Duchamp per la sua funzione originaria – cosa che, tra l'altro, è stata fatta, non solo da vandali, ma anche da artisti che intendevano, con quel

¹ Riguardo al concetto di atteggiamento estetico si vedano almeno, per la contemporaneità, J. Stolnitz (1960), (1961a), (1961b), (1963), (1978), (1984) e G. Genette (1997).

gesto, mettere in atto una performance² – e mantenere comunque la nostra attenzione estetica nei suoi confronti. Un atteggiamento disinteressato, quindi, non pare una condizione necessaria alla presenza di un’attenzione di tipo estetico³.

Nemmeno la “ricerca del bello” appare una condizione necessaria perché si percepisca un oggetto come artistico. Al di là del fatto che il concetto del bello in quanto tale è sfuggente e difficilmente definibile, esso non sembra utile per dare una risposta alle domande che qui ci si è posti. Non è perché un oggetto è bello che esso viene percepito da chi ne fruisce come un oggetto d’arte. Anche un tramonto, o una cucciolata di gattini, o lo spettacolo dell’aurora boreale sono belli, ma lo stupore e l’ammirazione che possiamo provare nella loro contemplazione non sono riconducibili al rapporto percettivo che si instaura tra un oggetto d’arte e chi ne fruisce. Per contro, esistono innumerevoli oggetti artistici che non possono essere definiti belli e che, invece, vengono immediatamente percepiti come opere d’arte. L’opera *Self* di Marc Quinn, per esempio, difficilmente potrebbe essere definita bella: è una scultura, un autoritratto, creata con il sangue surgelato dello stesso Quinn. Più che stimolare il senso del bello, un’opera di questo genere fa impressione e stupisce, tuttavia appare immediatamente chiaro ai nostri sensi che si tratta di un’opera d’arte e non di semplici fluidi corporei.



La nozione che si proverà invece a prendere in esame allo scopo di definire il rapporto percettivo che si instaura tra arte e fruitore sarà quello di “routine artistica”. Se si suppone, infatti, che l’identità dell’opera d’arte sia strettamente legata al rapporto percettivo che intercorre tra essa e il fruitore, sarà forse possibile trovare una migliore soluzione agli interrogativi di cui sopra. Per poter definire tale nozione sarà allora necessario

² Ci si riferisce agli atti vandalico-artistici compiuti dall’artista Pierre Pinoncelli, che nel 1993 ha urinato nell’opera di Duchamp e, successivamente, l’ha colpita con un martello, nonché dagli artisti cinesi Yuan Cai e Jian Jun Xi lanjun, i quali hanno, nel 2000, nuovamente urinato in una delle riproduzioni di *Fontaine* autorizzate dallo stesso Duchamp. Per questi e altri episodi analoghi cfr. il sito “Art Crimes” (<http://www.artcrimes.net/>).

³ Per un’ulteriore critica alla nozione di disinteresse cfr. anche J. Schiller (1964).

concentrarsi sul peculiare tipo di attenzione che si rivolge alle opere d'arte. Se, cioè, si suppone che ci si rivolge agli oggetti d'arte con un'attenzione diversa da quella che rivolgiamo agli altri oggetti di cui abbiamo esperienza, sarà forse possibile comprendere per quale motivo oggetti che apparentemente sono simili appartengono a due sfere molto diverse, come avviene nel caso sopra citato degli orinatoi. Occorre dunque partire dall'ipotesi che l'esperienza che facciamo dell'arte sia il frutto di un tipo di attenzione particolare dedicata a essa: un'attenzione selettiva, esclusiva e abituale. Si tratta di un'attenzione selettiva, perché permette di discernere gli oggetti artistici tra i tanti che colpiscono i nostri sensi; esclusiva, perché si tratta di un'attenzione che si rivolge solo agli oggetti artistici; e abituale, perché, essendo strettamente legata al modo in cui l'opera d'arte ci viene generalmente presentata, è un tipo di attenzione che si dà ogniqualvolta interagiamo con un'opera d'arte.

Il concetto di "routine artistica", così come verrà preso in esame per meglio definire tale attenzione, deriva però dalla più ampia nozione di "routine cognitiva". Quest'ultima, a sua volta, prende in prestito da diverse discipline la nozione di "routine" – discipline che fanno, per lo più, riferimento all'ambito delle scienze cognitive, quali la psicologia cognitiva, la filosofia della mente, la ricerca medica, la pedagogia, le neuroscienze. In tali ambiti di ricerca si assume frequentemente che una parte della nostra attività di conoscenza del mondo e interazione con esso sia governata da operazioni automatiche svolte dalla nostra mente in modo inconscio, a diversi livelli.

1. *Routine cognitive*

Quando si parla di routine cognitive, si intendono per lo più operazioni automatiche svolte dalla nostra mente, atti dei quali non abbiamo un pieno controllo, giacché riguardano operazioni e capacità che, una volta apprese, vengono poi svolte senza che sia più presente un'attenzione di tipo cosciente.

Uno dei primi a portare alla luce l'importanza delle operazioni di routine è stato, sicuramente, lo studioso di informatica Shimon Ullman, che nel suo lavoro *Visual Routine* (1984)⁴ ha per primo affermato che il processo visivo sarebbe in buona parte regolato da "routine visive". Secondo Ullman, l'atto del vedere ci appare come un'operazione immediata, ma, in realtà, deriva da una serie di procedimenti molto complicati che sono possibili grazie all'applicazione di routine composte da sequenze di operazioni basilari.

⁴ Ma si veda anche Ullman (1996).

La percezione di uno o più oggetti e delle relazioni che intercorrono tra di loro sarebbe, dunque, ottenuta grazie a sofisticate routine visive archiviate nella memoria e utilizzate per identificare gli oggetti e i loro rapporti. Assemblate ulteriormente tra di loro, tali routine permetterebbero di cogliere concetti che stanno alla base dell'atto del vedere, come nella comprensione delle forme e delle relazioni spaziali.

Sarebbero, dunque, queste particolari routine cognitive a permetterci di percepire vivamente relazioni immediate tra gli oggetti. Senza l'applicazione di particolari operazioni di base che permettono di identificare immediatamente un oggetto come, ad esempio, collocato dentro o fuori un altro, o di comprendere se due oggetti sono in contatto tra di loro, sarebbe impossibile vedere. Ciò che a noi appare come un atto immediato e relativamente semplice sarebbe, in realtà, il risultato di una complessa serie di calcoli e analisi. Si tratterebbe, inoltre, di operazioni svolte a livello inconscio. Nel momento in cui noi apriamo gli occhi e percepiamo quanto è di fronte a noi, non siamo consapevoli dell'applicazione di questo genere di calcoli.

Le routine, però, non riguarderebbero soltanto i nostri sensi. Esse regolerebbero anche operazioni più complesse svolte dal nostro cervello. Esistono numerosi atti che, una volta appresi, vengono svolti in modo meccanico, senza che intervenga un'attenzione di tipo cosciente. La maggior parte delle azioni che svolgiamo ogni giorno sarebbe anzi regolata da routine: il camminare, per esempio. A meno, infatti, che non lo si faccia su un terreno accidentato, o in condizioni di pericolo, o dopo essersi procurati qualche lesione agli arti inferiori, raramente si pensa a come si fa a camminare: lo si fa e basta, appoggiando i piedi e dandosi la spinta, senza prestare un'attenzione di tipo cosciente al modo in cui si flettono i muscoli e si regola la respirazione. È un processo di tipo automatico che, una volta appreso nella primissima infanzia, viene svolto senza prestarvi più attenzione e che, generalmente, viene svolto mentre l'attenzione cosciente è rivolta ad altro.

Per questo motivo, nell'ambito delle neuroscienze, Roth (2001) ha definito i processi regolati da routine innanzitutto differenziandoli da quelli ai quali si rivolge un controllo cosciente. In tale prospettiva, i processi regolati da routine sono tutti quelli che non sono atti volontari, non necessitano di attenzione, vengono svolti velocemente, in modo automatico, raramente sono suscettibili di errore, possono essere migliorati con l'esercizio e la ripetizione, sono difficilmente descrivibili nel dettaglio qualora sia richiesto di farlo. Al contrario, i processi ai quali viene applicata un'attenzione di tipo cosciente sono caratterizzati per Roth dal fatto che richiedono concentrazione, hanno bisogno di più tempo per essere svolti, sono suscettibili di interferenze e interruzioni, spesso so-

no percepiti come difficili o faticosi, non cambiano con l'allenamento e la ripetizione, possono essere descritti e possono essere modificati con relativa facilità.

Secondo il matematico Wolfgang Schloeglmann (2004)⁵, l'impiego di routine, inoltre, serve al cervello per conservare e risparmiare energie. I processi in cui è richiesta un'attenzione selettiva sono, infatti, molto faticosi e la nostra mente non sarebbe in grado di svolgerli se alla loro base non sussistessero routine cognitive che permettono di svolgere contemporaneamente altri compiti e, dunque, di ridurre il consumo di energia. Se dovessimo pensare, riprendendo l'esempio fatto in precedenza, a quali movimenti vanno compiuti per poter camminare, difficilmente riusciremmo a concentrarci su altro durante una passeggiata. Difficilmente potremmo chiacchierare con qualcuno, ripassare mentalmente la lista della spesa, programmare la nostra giornata: tutte azioni che, invece, di norma, la nostra mente compie con attenzione selettiva, lasciando alla routine il compito di istruire il nostro corpo sui movimenti che deve compiere. Nel momento in cui, invece, il camminare assorbe tutta la nostra concentrazione sarà difficile rivolgere la mente ad altro. Questo appare evidente non solo a coloro che non riescono a camminare bene, ad esempio perché si stanno riabilitando dopo un trauma, ma anche a chi semplicemente ha provato a camminare sul ghiaccio, o su un terreno accidentato. In casi come questi camminare smette di essere una routine, diventa un'azione che richiede attenzione e, di conseguenza, diventa molto più faticoso per la mente dedicarsi ad altri pensieri che non siano relativi all'avanzare.

Tutto ciò, secondo Schloeglmann, appare evidente se si esamina il modo in cui certi esercizi matematici vengono svolti dagli studenti. Nello studio della matematica si apprendono una serie di operazioni basilari (come somme e sottrazioni semplici, o le tabelle) che vengono, poi, applicate di routine in presenza di calcoli e problemi più complessi che richiedono un'attenzione attiva. Difficilmente, nel risolvere un complesso problema matematico, la mente presterà un'attenzione particolare al calcolo della moltiplicazione del numero sei per il numero otto. Il risultato verrà ottenuto in modo quasi immediato, tramite l'applicazione delle routine relative alla tabellina del sei o dell'otto.

Le routine cognitive svolgono quindi un ruolo molto importante nei processi di apprendimento. Per questo motivo vengono prese in esame anche da discipline come la pedagogia. L'uso di routine cognitive create appositamente a uno scopo è alla base di tutte le teorie dell'apprendimento attivo, che teorizzano i vantaggi dell'acquisizione di

⁵ In tale lavoro Schloeglmann svolge uno studio sui compiti svolti dagli studenti di matematica allo scopo di dimostrare che anche le operazioni che non sembrano regolate da routine in realtà fanno comunque riferimento a operazioni svolte in modo automatico.

conoscenze tramite la pratica e il coinvolgimento in prima persona nell'apprendimento, piuttosto che una memorizzazione passiva delle nozioni che devono essere insegnate⁶. Così, l'apprendimento e la successiva applicazione di routine può, secondo Van de Bogaard (2009a e 2009b), essere molto utile nello studio di una lingua straniera. Questo, perché il nostro cervello è abituato a lavorare attraverso dei set di routine cognitive che permettono di organizzare le nozioni apprese in modo meno confuso e di facilitarne la memorizzazione.

Le routine cognitive sono, dunque, utilizzate a diversi livelli e per tipi di azione diversissimi. Anche attività che appaiono molto complesse e che richiedono un alto livello di attenzione sono alla loro base regolate da routine. Pilotare un aereo, effettuare un'operazione chirurgica, compiere un'operazione di salvataggio sembrano azioni difficili e richiedono di sicuro molta attenzione, ma non sarebbero possibili se alla loro base non sussistessero delle routine di tipo cognitivo che permettono di risparmiare attenzione selettiva per quelle parti dell'attività che non possono essere svolte applicando delle operazioni di tipo automatico. Perché esista un'attenzione di tipo selettivo⁷ è, dunque, necessario un substrato composto da gruppi di routine proceduralizzate di tipo motorio e percettivo che si compongono su più livelli: da quello, più basilare, delle routine visive, definite da Nicolas Bullot (2005, 2006a e 2006b) "routine primitive", a quello, più elevato, delle routine che riguardano un comportamento appreso e ripetuto. Secondo Bullot le routine stanno alla base addirittura di qualsiasi attenzione di tipo selettivo che permetta all'agente di relazionarsi con un dato oggetto spazio-temporale percependone le caratteristiche in modo epistemico⁸.

Il metodo più semplice per rilevare l'effettuazione di operazioni di routine consiste perciò nel prendere in esame gli errori che vengono commessi nel compiere determinate azioni. Un comportamento regolato da routine segue, infatti, uno schema prevedibile, rispetto al quale è possibile misurare eventuali deviazioni (cfr. Byrne, Maurier, Fick e Chung [2004]). E l'analisi degli errori nel comportamento è, infine, molto utile anche in

⁶ Teorizzatori dell'apprendimento attivo sono stati, tra i molti, Piaget, Vygotsky e Montessori. Quest'ultima in particolare ha teorizzato l'utilità dell'apprendimento di una serie di routine. L'uso durante la prima infanzia di giochi che comprendono l'uso di cilindri di diverse dimensioni da inserire in una serie di fori appositi permette al bambino di apprendere le routine che regolano i concetti di forma e grandezza. Si vedano a proposito, tra i molti, Vygotskij (1934), Piaget (1964), Piaget, Inhelder (1966), Gattico (2001), Montessori (1947), Montessori (1949), Cambi (2009) e Trabalzini (2003).

⁷ A riguardo si veda Bullot (2005).

⁸ Si veda in proposito Land, Mennie, Rusted (1999).

ambito medico, in particolare in quello psichiatrico e geriatrico. Gli errori commessi possono, infatti, permetterci di avere una visione significativa delle differenze individuali in situazioni di ansia e stress. Errori frequenti sono indice di stress emotivo, le cui cause possono essere diverse. Si può trattare di sofferenze indotte dall'esterno e indipendenti dal soggetto, come malattie, incidenti, catastrofi, oppure esterne, ma comunque dipendenti dal soggetto, come problemi relazionali e rotture sentimentali, o, infine, interne, come dipendenze, stili di vita scorretti e comportamenti pericolosi. La connessione che viene a sussistere tra errori commessi e stato emotivo degli agenti può servire, dunque ad analizzare il rapporto tra emotività e azioni compiute. Secondo Fetterman e Robinson (2010) c'è una stretta connessione tra emozioni provate e errori svolti nel corso di procedure di routine. Le emozioni negative, infatti, aumentano in modo esponenziale all'aumentare degli errori svolti. La tendenza a commettere errori è, dunque, connessa in modo molto stretto alla tendenza a provare emozioni di tipo negativo. Uno studio di questo genere può essere dunque utile in casi clinici, ma è anche valido per caratterizzare le differenze di personalità tra gli individui. In prospettiva terapeutica, l'uso di routine cognitive imposte può anche essere utile nell'affrontare e, eventualmente, nel curare problemi di tipo psichiatrico quali la paranoia o la depressione⁹. L'applicazione di una terapia di tipo cognitivo e l'imposizione di determinate routine in determinati quadri clinici si è, anzi, rivelata più efficace di altri tipi di terapia¹⁰.

2. Scienze cognitive e arte

Come si è detto, le routine cognitive svolgono un ruolo fondamentale nell'analisi di una vasta serie di attività. Se, infatti, si suppone che una buona percentuale delle nostre o-

⁹ Cfr. Jakes, Rhodes, Turner (1999). Per un'introduzione all'argomento si veda anche Mecacci (2007).

¹⁰ Anche la cura dei disturbi del comportamento alimentare come l'anoressia nervosa e la bulimia viene affrontata, in certe terapie di impronta cognitivo-comportamentale, attraverso l'uso e l'imposizione di routine. La sostituzione delle abitudini alimentari scorrette con altre imposte e strettamente controllate permette, infatti, ai pazienti di interiorizzare i nuovi comportamenti sostituendo quelli scorretti, creando un modello di comportamento che, ripetuto e applicato, può portare a una soluzione del problema. Regolando le quantità di cibo da assumere in modo ferreo e costringendo i pazienti a mangiare sempre ad un determinato orario e in un determinato lasso di tempo, ad esempio, si vengono a instaurare nuove abitudini alimentari in grado di scalzare quelle scorrette che hanno portato allo sviluppo della condizione patologica. Abbinata a un lavoro di analisi, questo tipo di terapia si rivela spesso risolutivo. Per un'introduzione al vasto argomento si vedano, tra i molti, Garner, Della Grave (1999) e Della Grave (2003).

perazioni sensoriali e motorie si svolga grazie all'applicazione di set di routine interiorizzate, appare immediatamente evidente la loro importanza per tutte le discipline riferibili allo studio della cognizione. Quello che qui appare più labile è forse proprio il loro legame con l'arte. Tradizionalmente, l'ambito artistico sembra distante da quello delle scienze cognitive. È dunque necessario prendere in esame i presupposti di un possibile uso del concetto di routine in estetica.

È possibile parlare di fenomeni artistici nelle scienze cognitive? Se supponiamo che l'arte sia in grado di darci dei suggerimenti sull'architettura della nostra mente, sì; allora, anche il legame tra routine cognitive e arte apparirà plausibile. L'arte, essendo parte della nostra percezione del mondo, può possedere una funzione di tipo cognitivo. L'analisi del rapporto tra arte e fruitore può, dunque, fornirci informazioni su quanto avviene a livello cognitivo. Per converso, l'analisi della nostra mente potrà essere utile a fornirci risposte riguardo alle domande che ci si è posti nell'introduzione.

Un tentativo in questa direzione è stato compiuto nella conferenza virtuale svoltasi nel 2002 sul sito *interdisciplines.org*, moderata da Noga Arikha e Gloria Origgi (2003)¹¹, il cui scopo era stato quello di determinare in via generale se possa esserci una connessione tra le scienze cognitive e l'arte. Gli interventi avevano evidenziato innanzitutto la possibilità di una connessione tra arte e linguaggio¹², in quanto gli oggetti d'arte possono avere una valenza di tipo comunicativo; ma anche di un'interazione tra arte e coscienza¹³, dal momento che l'arte può renderci coscienti di certe nostre esperienze percettive: spesso, analizzare il modo in cui percepiamo gli oggetti d'arte ci permette una più ampia analisi della nostra percezione cognitiva del mondo; e, infine, tra arte ed emozioni, in quanto il modo in cui rispondiamo emotivamente alla percezione artistica può permetterci di comprendere le funzioni delle nostre attività emozionali, e viceversa.

La questione del rapporto tra arte e cognizione è, comunque, controversa, dal momento che lo studio di entrambi gli ambiti di analisi è in continua evoluzione. Appare, però, manifesto che ipotizzare una connessione tra le discipline cognitive e la filosofia dell'arte può essere utile a dare risposta ad alcune delle domande che sorgono nel momento in cui si interroga sull'identità dell'opera d'arte, sulla sua funzione e sul suo rapporto con i fruitori.

¹¹ Si vedano in proposito Arikha, Origgi (2003), (2002-2003).

¹² Arikha N. (2003), Arikha A. (2003), Casati (2003), Cohen (2003).

¹³ Noë (2003), Bullot (2003).

3. La routine artistica

Se si suppone, dunque, che l'arte abbia una funzione di tipo cognitivo e che la percezione/fruizione/interazione di/con un oggetto artistico sia comunque sempre percezione/fruizione/interazione di/con un oggetto spazio-temporale, è possibile applicare gli strumenti delle scienze cognitive all'analisi del concetto di arte in modo da poter elaborare una teoria che possa dare risposta alle domande al quale il presente articolo ha l'ambizione di rispondere.

Un tentativo nella direzione di applicare la teoria delle routine cognitive alla percezione dell'opera d'arte è stato fatto da Nicolas Bullot (2005) nell'ambito della già citata conferenza virtuale. In tale sede Bullot ha applicato allo studio del comportamento estetico gli studi delle scienze cognitive sulla capacità di attenzione selettiva. Secondo l'autore, l'opera d'arte e il fruitore che la percepisce formano un sistema, il "*dispositif artistique*". E tale sistema è attivato da quella che Bullot definisce come una particolare situazione di ancoraggio senso-motorio in cui le normali capacità di attenzione selettiva del fruitore vengono modificate¹⁴. Secondo Bullot, in tali situazioni, certe abitudini con le quali il fruitore si rivolge di solito ai comuni oggetti spazio-temporali vengono inibite, proprio perché si trova a essere ancorato in un sistema che esula dalla norma. Le opere d'arte sono, infatti, di solito protette da teche, cornici, cordoni, sistemi di sorveglianza: a differenza dei comuni oggetti spazio-temporali, sono poste fuori dalla portata dei fruitori che, generalmente, possono osservarle, ma non interagire con esse. Questo crea, secondo Bullot, un'interruzione della percezione ordinaria, governata appunto da routine cognitive. Ciò avviene proprio perché, come si è detto, le opere d'arte solitamente si presentano alla nostra attenzione in maniera diversa rispetto agli oggetti spazio-temporali: esse vengono esposte fuori dal dominio di uso pubblico. Molti artisti appartenenti a diverse avanguardie, aggiunge Bullot, hanno fatto leva proprio su questa inibizione, giocando sullo status degli oggetti spazio-temporali e chiedendosi, attraverso le loro opere, cosa potrebbe succedere se si ponesse un oggetto qualsiasi in una situazione in cui la normale percezione di tale oggetto viene alterata. Esiste, dunque, una differenza sostanziale nel modo in cui oggetti artistici e oggetti non-artistici vengono percepiti. La percezione di questi ultimi sarebbe regolata da una serie di routine che, invece, si interrompono quando ci si trova di fronte a una situazione che ci presenta degli oggetti artistici.

Bullot definisce le routine che regolano i nostri rapporti con gli oggetti spazio-temporali come procedure automatiche che si eseguono senza un monitoraggio volon-

¹⁴ Sull'attenzione selettiva si veda anche Bullot (2005).

tario e cosciente: e non riguardano solo attività del corpo, ma, anche e soprattutto, processi mentali di identificazione degli oggetti spazio-temporali. Analizzare quanto avviene di fronte ad un'opera d'arte avrà la duplice funzione, dunque, di portare alla luce le routine che regolano la nostra percezione ordinaria e di sostenere una teoria della relazione che si instaura tra oggetto artistico e fruitore.

La teoria di Bullot sembra permettere di dare una risposta agli interrogativi al quale il presente articolo ha l'ambizione di rispondere. Essa, però, presenta delle lacune che devono essere colmate. Non tutti i problemi che pongono le opere d'arte sembrano risolvibili richiamandosi a una inibizione della normale routine percettiva. Non è possibile, infatti, definire in termini di inibizione performance artistiche che vengono realizzate utilizzando e, in certi casi, anche danneggiando altre opere d'arte. Nel 2000, per esempio, gli artisti Yuan Cai e Jian Jun Xi lanjun sono stati arrestati perché hanno cercato di ripristinare l'uso originario di due opere esposte alla Tate Gallery di Londra: una copia di *Fontaine* e *My bed* di Tracy Emin¹⁵, un'opera che consiste nel letto sfatto dell'artista. Il

loro gesto, interrompendo l'inibizione che l'opera d'arte verrebbe a creare, avrebbe dovuto, stando alla teoria di Bullot, ripristinare la routine nei confronti di tali oggetti. Se, infatti, vedere un letto qualsiasi come quello di Tracy Emin in una particolare "situazione di ancoraggio" inibisce la routine che il fruitore ha nel suo rapportarsi agli oggetti letto – oggetti su cui, come



tutti sanno, ci si può sedere, sdraiare, dormire, che si devono rifare, tenere in ordine e modificare a seconda della stagione – un gesto come la performance dei due artisti cinesi avrebbe dovuto ripristinare questa routine e interrompere l'inibizione. Il letto di Tracy Emin, quindi, sarebbe dovuto ridiventare un letto qualsiasi, sul quale, allora, sarebbe stato di nuovo lecito potersi sedere, sdraiare, eccetera. Ma è davvero successo così? L'opera può davvero essere dis-artizzata così facilmente? E, oltretutto, se è davvero possibile riattivare la routine, per chi sarebbe stata ripristinata in questo caso: per gli artisti

¹⁵ Per una sommaria ricostruzione dell'evento, cfr.:
http://en.wikipedia.org/wiki/Yuan_Chai_and_Jian_Jun_Xi.

che hanno osato infrangere l'inibizione, o anche per tutti i visitatori della Tate Gallery che hanno assistito alla scena? Se il gesto di Yuan Cai e Jian Jun Xi lanjun era, però, nato come una performance artistica, non si dovrebbe forse pensare che non abbia avuto luogo nessuna interruzione di routine dal momento che l'azione degli artisti cinesi era da considerarsi una pratica artistica compiuta in una situazione di ancoraggio e inibizione artistica quale è quella della Tate Gallery?

La critica alla teoria di Bullot può essere spinta, in questa direzione, anche oltre. Si può, infatti, affermare che il concetto di inibizione non solo non riesce a dare ragione di tutte le opere che si inseriscono nella categoria di arte, ma, anzi, non è un elemento sufficiente per fornire una definizione di arte. L'inibizione delle normali routine cognitive, semplicemente, non basta a definire il concetto di arte e a spiegare il particolare rapporto percettivo che si instaura tra essa e il suo fruitore. Se, per esempio, si spostasse *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* di Damien Hirst in un museo di storia naturale si manterrebbe l'inibizione, perché lo squalo sarebbe esposto in una teca, sotto dei riflettori, lontano dai fruitori e diverso, quindi, dagli oggetti quotidiani a cui ci si rapporta con una percezione di routine: ma non si tratterebbe più di un'opera d'arte¹⁶. Un oggetto può, inoltre, rimanere artistico anche nel caso in cui l'inibizione nei suoi confronti venga meno. Un restauratore che fosse incaricato di restaurare la *Nascita di Venere* di Botticelli perderebbe quell'inibizione che, secondo Bullot, regola i rapporti percettivi con l'opera d'arte, dal momento che sarebbe autorizzato – svolgendo operazioni che rientrano nella consuetudine del suo mestiere e agendo, quindi, comunque in base a una routine – a toccarla, maneggiarla, a utilizzare i propri strumenti sulla sua superficie e a comportarsi nei suoi confronti in modo diverso rispetto a tutti coloro che sono venuti in contatto con essa in quanto oggetto artistico: ma non per questo la *Venere* cesserebbe di essere un'opera d'arte¹⁷.

Definire il rapporto tra opera d'arte e fruitore in termini di inibizione di routine cognitive, dunque, non funziona. Non funziona per opere tradizionali come i dipinti del Botticelli e non funziona, in certi casi, nei confronti dei *ready-made*. Nonostante questo, pe-

¹⁶ Oltretutto, anche la percezione di uno squalo vivo in un acquario è legata, per ovvie ragioni, all'inibizione, ma ciò non fa di esso un'opera d'arte, almeno non finché esso resta nei confini dell'acquario. Se, invece, fosse trasportato in un museo attrezzato per l'occasione, esso potrebbe essere un'opera d'arte dello stesso genere del cavallo di Wallinger o del pavone di Alys.

¹⁷ Nella stessa condizione di relazione con l'oggetto artistico si troverebbero ad essere anche altri soggetti oltre al restauratore: il curatore del museo, per esempio, un traslocatore specializzato in trasporto di opere d'arte che dovesse cambiarne la collocazione, un pompiere che la salvasse dalle fiamme... Per nessuno di essi, però, la *Venere* cesserebbe di essere un'opera d'arte.

rò, tale teoria, se ampliata, può rappresentare un buon punto di partenza. Se, infatti, la si estende, supponendo che l'opera d'arte non sia solo ciò che interrompe le normali abitudini percettive, ma anche qualcosa in grado di attivare *altre* abitudini, diventa più facile trovare una via che possa portare a una possibile soluzione della questione che ci si è posti all'inizio del presente lavoro.

Se, dunque, supponiamo che la situazione di ancoraggio descritta da Bullot non solo interrompa le nostre routine cognitive, ma, anzi, ne attivi delle altre definire il rapporto tra arte e fruitore diventa possibile. Così come le routine cognitive che regolano la nostra attenzione vengono attivate in modo automatico in alcune circostanze permettendoci di svolgere degli atti quasi senza che intervenga la nostra attenzione cosciente, allo stesso modo le routine cognitive che regolano la percezione artistica si attiverebbero in modo involontario nel momento in cui si venga in contatto con i segni di riconoscimento che generalmente accompagnano l'opera d'arte. Si è abituati, infatti, a incontrare l'arte in determinati spazi, contrassegnata in un determinato modo¹⁸, presentata secondo precisi canoni e accompagnata da determinati segni di riconoscimento. La percezione di tali contrassegni attiverebbe (e, dunque, non inibirebbe soltanto) alcune abitudini percettive e comportamentali che non sono presenti, invece, nella percezione degli oggetti spazio-temporali non artistici¹⁹.

Definire la percezione dell'opera d'arte in termini di routine percettive specifiche permette di evitare i problemi in cui incorreva la teoria formulata da Bullot. Innanzitutto, soltanto se ci si trova di fronte a determinati segni di riconoscimento le routine artistiche vengono attivate. Si capirebbe così perché lo squalo collocato nel museo di storia naturale non verrebbe in nessun caso considerato un oggetto artistico. Il modo della sua presentazione certamente inibirebbe le routine che regolano la percezione dei normali oggetti spazio-temporali con i quali è possibile interagire, le quali, nel caso in specie, implicherebbero probabilmente la paura e la fuga, nel caso di uno squalo vivo, e una sorta di ribrezzo, nel caso di uno squalo morto: ma non attiverebbe la routine artistica che, invece, si attiva nel momento in cui ci si trova di fronte a uno squalo morto inserito in una galleria d'arte, messo in una teca, etichettato come un'opera d'arte, presente sui cataloghi artistici e commentato dai critici d'arte.

Allo stesso modo i *ready-made* ripristinati al loro uso originario non smetterebbero di essere arte a causa dell'interruzione dell'inibizione di routine quotidiane: anche nel caso

¹⁸ Con piedistalli, teche, cornici, etichette, cordoni rossi separatori, telecamere di sorveglianza, ma anche palcoscenici, sipari, biglietti da pagare...

¹⁹ Si veda a tale proposito anche Alberti (2007).

in cui queste venissero interrotte sussisterebbero comunque le routine artistiche che continuerebbero a permettere ai fruitori di percepire un'opera d'arte. Nessuno, infatti, nel caso in cui *Fontaine* venisse usata come un vero orinatoio riterrebbe davvero che essa possa smettere di essere un'opera d'arte. Non si parlerebbe, infatti, di cessazione dell'oggetto artistico, ma di profanazione, di atto vandalico, di vilipendio, continuando, così, a percepire l'oggetto in questione come un'opera d'arte; profanata, ma sempre arte.

Inoltre, definire il rapporto tra fruitore e opera d'arte come attivazione di nuove routine e non come interruzione di altre routine permette di svolgere un'indagine più approfondita a riguardo. Si può, infatti, tentare di indagare la natura specifica di queste routine. Si tratta, certo, di un compito complesso, perché, come si è detto, è difficile ricavare tramite un lavoro introspettivo la presenza di routine cognitive. È difficile, appunto, determinare come venga svolta un'azione controllata da routine, è difficile descriverne l'intero processo, individuarne l'inizio, dare una spiegazione del suo funzionamento. Tuttavia non è un compito impossibile.

4. *Routine cognitiva e routine artistica*

Perché la percezione dell'opera d'arte possa essere definita in termini di routine artistica è necessario mettere a confronto quanto è affermato nelle diverse discipline esaminate riguardo al funzionamento delle routine cognitive con il modo in cui la routine artistica sembra funzionare. A tale scopo è utile paragonare la percezione artistica con un comportamento facilmente identificabile come routine quale è, ad esempio, la guida di un veicolo.

Chiunque abbia imparato a guidare ricorderà come all'inizio attività che in un secondo momento sono diventate semplicissime richiedessero moltissima attenzione attiva. Svolgere operazioni che qualunque guidatore ritiene elementari come premere la frizione, inserire una marcia, alternare l'uso dei pedali sembrava inizialmente difficilissimo. Quando si impara a guidare, infatti, nessuna attività viene svolta automaticamente, bisogna costringere la mente a pensare a ogni azione, cercando di coordinarla alle altre. Nel momento, però, in cui questi gesti si apprendono e diventano automatici, guidare diventa un'attività di routine, svolta in modo istintivo, spesso pensando ad altro.

L'atto del guidare, per un guidatore che non sia alle prime armi è, dunque, un atto di routine che possiede caratteristiche simili all'atto di percepire e riconoscere un'opera d'arte. Entrambe le azioni, infatti, vengono svolte quasi involontariamente, spesso senza che l'attenzione cosciente ne registri l'inizio. Si sale in macchina e automaticamente si toglie il freno a mano, si preme la frizione, si inserisce la prima, si preme l'acceleratore

mentre si fa manovra e si parte, senza che si sia pensato un solo momento a come svolgere queste azioni. Allo stesso modo si entra in un museo e automaticamente si smette di percepire gli oggetti nel modo in cui li si percepiva all'esterno.

Perché si metta in moto una routine è necessario però che si diano determinati presupposti che inneschino il comportamento abitudinario. Perché si possa guidare un'auto si deve essere seduti al volante di una macchina in grado di mettersi in moto. Allo stesso modo, per percepire un oggetto come un'opera d'arte servono dei presupposti. Così come l'auto e gli oggetti che di solito sono in un'auto (leva del cambio, pedali, specchietto retrovisore) attivano in noi la routine cognitiva della guida, allo stesso modo le etichette, le teche, i sistemi di sorveglianza, ma anche un palco, il sipario, le maschere attivano la consapevolezza di essere di fronte a qualcosa di diverso dai comuni oggetti spazio-temporali.

In entrambi i casi non si è in grado di dire *quando* la routine è iniziata e che cosa ha permesso di attivarla. Non è, infatti, possibile stabilire quando si è comunicato al piede di lasciare il pedale del freno e di posarsi su quello della frizione, così come non è possibile definire quando ci si è detto "Ehi, questo non è un orinatoio! È un'opera d'arte". Sono atti che vengono svolti dalla nostra mente in automatico. In entrambi i casi è anche difficile descrivere l'azione che si sta svolgendo in modo abitudinario. È difficile descrivere quali gesti compie esattamente il nostro corpo mentre guidiamo, allo stesso modo è difficile descrivere in quale modo la percezione di un'opera d'arte differisca dalla percezione di un oggetto non artistico. Sono cose che normalmente accadono e basta: descriverne la dinamica implica un grande sforzo cognitivo. Entrambi gli atti, poi, come tutti gli atti di tipo involontario, possono migliorare con l'esercizio. Più chilometri si fanno alla guida di un'auto, migliori guidatori si diventa; più si sta a contatto con le opere d'arte e più la nostra percezione si affina, migliora, diventa abile a riconoscere l'arte, a distinguere le varie forme.

Infine, in entrambi i casi, ci si rende conto che quanto si stava compiendo avveniva attraverso una routine nel momento in cui si commette un errore. È nel momento in cui, infatti, diciamo "Ops! Questa non è un'opera d'arte, è solo un estintore, non ha l'etichetta come le altre opere, ma, in mezzo a tutti questi oggetti artistici per un attimo ho creduto che anche questo oggetto fosse un'opera d'arte!", che ci rendiamo conto di che cos'è che ci fa percepire un oggetto come un'opera d'arte e del fatto che questa percezione avviene applicando uno schema di routine. Allo stesso modo è quando diciamo "Ops! Mi sono distratto e ho spento il motore al semaforo!", che ci rendiamo conto di aver sbagliato qualcosa.

La percezione dell'opera d'arte sembra, dunque, essere un'attività regolata da routine, e tali attività rappresentano la base sulla quale possono poi, eventualmente, appoggiarsi relazioni tra arte e fruitore di livello più alto, come l'apprendimento della storia dell'arte, la conoscenza dei temi della critica, la capacità di discernere e analizzare forme artistiche, correnti, materiali, artisti.

Bibliografia

- Alberti, G., 2007: *Teoria dell'etichettamento e oggetti di arte quotidiana*, Tesi di laurea specialistica in estetica, discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, a.a. 2006-2007.
- Arikha, A., 2002: *Pictorial Language*, "Art and Cognition", 2002-2003: www.interdisciplines.org.
- Arikha, N., G. Origgi (a cura di), 2002-2003: "Art and Cognition", www.interdisciplines.org.
- Arikha, N., G. Origgi (a cura di), 2003: *General Discussion*, "Art and Cognition", 2002-2003: www.interdisciplines.org.
- Bullot, N., 2003: *L'attention esthétique et les objets*, "Art and Cognition", 2002-2003: www.interdisciplines.org.
- Bullot, N., 2005: *Context-dependent and epistemic uses of attention for perceptual-demonstrative identification*, in Dey, A., B. Kokinov, D. Leake, R. Turner (a cura di): *Modeling and Using Context (Lecture Notes in Artificial Intelligence)*, Springer, Berlin-Heidelberg, 2005.
- Bullot, N., 2006a: *Object files, anchoring, sortals and the problem of singular perception*, in Sun, R. (a cura di), *Proceedings of the 28th Annual Conference of the Cognitive Science Society*, Vancouver, 2006: <http://www.cogsci.rpi.edu/~rsun/cogsci2006/>.
- Bullot, N., 2006b: *An account of image perceptual understanding based on epistemic attention and reference*, in Butz, A. et al. (a cura di), *Smart Graphics. Proceedings of SG 2007: 7th International Symposium on Smart Graphics, Lecture Notes in Computer Science 4569*, Springer, Berlin-Heidelberg, 2007.
- Byrne, M.D., D. Maurier, S. Chris, P.H. Chung, 2004: *Routine Procedural isomorphs and Cognitive Control Structures*, in *Proceedings of the sixth International Conference on Cognitive Modeling*, Pittsburgh, PA, Carnegie Mellon University/University of Pittsburgh. Anche: <http://jobfunctions.bnet.com/abstract.aspx?docid=127347>.
- Cambi, F., 2009: *Manuale di storia della Pedagogia*, Laterza, Roma-Bari.
- Carroll, N. (a cura di), 2000: *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin.

- Casati, R., 2002: *L'unita del genere opera d'arte*, in "Art and Cognition", 2002-2003: www.interdisciplines.org.
- Cohen, D., 2003: *Ambiguity and Intention*, in "Art and Cognition", 2002-2003: www.interdisciplines.org.
- Dalla Grave R., 2003: *Terapia cognitivo comportamentale ambulatoriale dei disturbi dell'alimentazione*, Positive Press, Verona.
- Fatterman, A.K., M.D. Robinson, 2010: *Routine Cognitive errors: A trait-like predictor of individual differences in anxiety and distress*, "Cognition and Emotion", 25 June 2010.
- Gattico, P., 2001: *Jean Piaget*, Bruno Mondadori, Torino.
- Jakes, S., J. Rhodes ,T. Turner, 1999: *Effectiveness of cognitive therapy for delusions in routine clinical practice*, "British Journal of Psychiatry", 175.
- Land, M., N. Mennie, J. Rusted, 1999: *The roles of vision and eye movement in the control of activities of daily living*, "Vision Research", 41, 25-26, November-December 2001, pp. 3559-3565:
[http://wexler.free.fr/library/files/land%20\(1999\)%20the%20roles%20of%20vision%20and%20eye%20movements%20in%20the%20control%20of%20activities%20of%20daily%20living.pdf](http://wexler.free.fr/library/files/land%20(1999)%20the%20roles%20of%20vision%20and%20eye%20movements%20in%20the%20control%20of%20activities%20of%20daily%20living.pdf).
- Mecacci, L., 2007: *Storia della Psicologia del Novecento*, Laterza, Roma - Bari.
- Montessori, M., 1947: *Come educare il potenziale umano*, Garzanti, Milano, 1970.
- Montessori, M., 1949: *La mente del bambino. Mente assorbente*, Garzanti, Milano, 1999.
- Noë, A., 2003: *Art as enaction*, "Art and Cognition", 2002-2003: www.interdisciplines.org.
- Piaget, J., 1964: *Six études de Psychologie*, Trad. it. a cura di Zamorani, E., *Lo sviluppo mentale del bambino e altri studi di psicologia*, Einaudi, Torino, 1970.
- Piaget, J., B. Inhelder, 1996: *La psychologie de l'enfant*. Trad. it. a cura di Andreis, C., *La psicologia del bambino*, Einaudi, Torino, 2001.
- Roth, G., 2001: *Fühlen, Denken, Handeln*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Schiller, J., 1964: *An Alternative to 'Aesthetic Disinterestedness'*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 22, 3 (Spring, 1964), pp. 295-302.
- Schloeglmann, W., 2004: *Routine in non-routine problem solving processes*, Johannes Kepler University, Linz:
http://www.math.ethz.ch/EMIS/proceedings/PME28/RR/RR126_Schloeglmann.pdf.
- Stolnitz, J., 1960: *Aesthetic and Philosophy of Art Criticism. A Critical Introduction*, The Riverside Press, Cambridge, Massachusetts.
- Stolnitz, J., 1961a: *On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness'*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 20, 2 (Winter, 1961), pp. 131-143.

- Stolnitz, J., 1961b: *On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory*, "The Philosophical Quarterly", 11, 43 (Apr., 1961), pp. 97-113.
- Stolnitz, J., 1963: *A Third Note on Eighteenth-Century Disinterestedness*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 22, 1 (Autumn, 1963), pp. 69-70.
- Stolnitz, J., 1978: *The 'Aesthetic Attitude' in the Rise of Modern Aesthetics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 36, 4 (Summer, 1978), 409-422.
- Stolnitz, J., 1984: *The 'Aesthetic Attitude' in the Rise of Modern Aesthetic: Again*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 43, 2 (Winter, 1984), pp. 205-208.
- Trabalzini, P., 2003: *Maria Montessori. Da "Il metodo" a "La scoperta del bambino"*, Aracne, Roma.
- Ulmann, S., 1984: *Visual Routine*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Ulmann, S., 1996: *High-level vision: Object recognition and visual cognition*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Van De Bogart, W., 2009a: *Developing a Pedagogy for Active Learning (PAL). Part I Including a brief history of Active Learning in Thailand*, "The Academic Journal, Thammasat", Bangkok, Thailand:
http://www.earthportals.com/Portal_Messenger/ActiveLearning.html.
- Van De Bogart, W., 2009b: *Active Learning Pedagogy Cycle. Part II: A new teaching methodology for a new generation of teachers*:
http://www.earthportals.com/Portal_Messenger/activelearningpedagogy.html.
- Vygotskij, L., 1934: *Mind in Society*, Trad. it. a cura di E. Ranchetti, *Il processo Cognitivo*, Bollati e Boringhieri, Torino, 1987.