



I nipotini melanesiani di Kant

G.M.G. Scoditti

Quando giunsi per la prima volta nell'isola di Kitawa rimasi colpito dal "senso di ordine" che caratterizzava le prue intagliate delle canoe impiegate negli scambi cerimoniali kula¹. Tanto sorprendente era infatti l'armonia visiva delle superfici incise da spingermi a ritenere che simili manufatti fossero stati realizzati da autentici professionisti (da artisti, nel nostro linguaggio di "civilizzati"), che lavoravano sulla base di precisi principî estetici, modellando la forma concreta mediante l'applicazione di una tecnica sofisticata. Ero però anche perfettamente consapevole che l'etnologo è portato a considerare qualsiasi manufatto - appartenente ad una società che si suppone abbia modelli di pensiero e di espressione differenti dai nostri - come se fosse prodotto per uno scopo estetico, o per il godimento estetico.

Per generale riconoscimento, i concetti di "scopo estetico" e di "godimento estetico" incorporano modi di manifestare un'idea che non possono essere definiti con precisione da espressioni verbali. Il nostro responso su qualsiasi opera creativa tenderà ad includere frasi come "Quest'immagine mi piace", oppure "Sento che quest'incisione ha qualcosa di affascinante", o ancora "Questo dipinto è bellissimo". Ma questi sono tutti modi di esternare i nostri sentimenti riguardo ad un oggetto di cui godiamo con gli occhi piuttosto che grazie all'uso della parola. Gli occhi, e sarà meglio parlare di occhi e mente come due elementi correlati, svolgono un ruolo fondamentale riguardo al nostro

¹ L'isola melanesiana di Kitawa è situata a est delle Trobriand. L'autore vi ha svolto ricerche sul campo negli anni 1973-1974, 1976, 1984, 1985, 1987, 1988, grazie ai fondi del CNR italiano e dell'Irwin Fund, University of London.

godimento estetico. E riconoscere questa funzione significa parlare di percezione, come faceva sir Ernst Gombrich nel suo splendido e stimolante volume *Art and Illusion* (1960).

Naturalmente, noi non intendiamo il termine “percezione” in senso puramente fisiologico, dato che la percezione include anche l’accompagnamento dell’attività mentale, la sottile influenza che la mente, “il meccanismo del ragionamento”, esercita sull’occhio. L’occhio “vede”, ma è la mente che “giudica” esteticamente ciò che l’occhio ha visto. Qui il termine “mente” denota non solo il meccanismo del ragionamento astratto, ma anche il procedimento concreto attraverso il quale il meccanismo è applicato, includendo tutti i modelli tradizionali del pensiero, della fede e del sentimento.

Ogni opera creativa ci apparirà nel contesto dei modelli di percezione ereditati culturalmente. Ciò varrà tanto per una canoa cerimoniale kitawana costruita agli inizi degli anni Settanta, quanto per un reliquiario kota della prima metà di questo secolo, ma anche per una scultura rinascimentale quale il *Ganimede e l’Aquila* di Cellini. Senza un modello di riferimento, l’apprezzamento estetico di qualsiasi manufatto è impossibile. Per esempio, il modello di riferimento di una “bella casa” - ammesso naturalmente che crediamo in un simile modello - si traduce nell’immagine di una casa collocata nella nostra mente come in una camera oscura, completa di finestre, stanze etc. Così, quando entriamo in una casa che non conosciamo, il modello di riferimento viene messo a fuoco nella nostra camera oscura mentale e siamo portati a creare un parallelo tra le due abitazioni. Giudichiamo quella concreta secondo il modello mentale, che in questo caso possiamo definire “tradizionale”.

Parlare di ideale di “bella casa” in questo senso implica un “principio del Bello” astratto e generale, di cui il modello è solo un’interpretazione particolare. Ovviamente, possono esistere vari modelli o interpretazioni, dato che il principio del Bello è considerevolmente meno definito dei suoi vari modelli. Questi sarebbero concepiti come progetti concreti che potrebbero variare di epoca in epoca, e da persona a persona, cosicché nel corso della vita di un artista o di un intagliatore di manufatti, potremmo riscontrare numerose interpretazioni del medesimo principio del Bello. Ma, al tempo stesso, questo principio è così generale, astratto e vago, che dovrebbe essere considerato soltanto come un’indicazione di massima per comprendere e definire la bellezza di un manufatto, di una persona, di un modo di comportarsi o di quant’altro. Queste qualità, con funzioni così astratte e indefinite, hanno comunque un valore di valvola di sfogo, e ci consentono di apprezzare in modo più completo un’opera creativa che ad una prima occhiata ci è sembrata non conforme ai nostri modelli

di bellezza tradizionali. Il principio del Bello in sé può essere solo “concepito rispetto a qualcosa” e non può essere definito come uno specifico modello. Il Bello non può neppure essere interamente incorporato in un singolo oggetto, poiché questo è soltanto un tentativo particolare e storicamente determinato di rappresentare il principio del Bello e di ridurre la sua indeterminatezza.

Così, un’opera d’arte può essere considerata come un tentativo di definire il principio del Bello mediante un modello di riferimento con funzioni di progetto. Questo modello di riferimento incapsula inoltre la spiegazione dei processi mentali di un artista intento ad intagliare o dipingere. Qualora il progetto “diventi visibile” in un prodotto creativo viene definito “capolavoro”. Questo il motivo per cui alcune opere sembrano più belle di altre: semplicemente perché incorporano nella loro intelaiatura materiale il progetto mentale o il processo di pensiero attraverso cui l’artista ha inteso definire il principio generale e astratto del Bello, un principio che ha per sinonimi le nozioni di armonia, simmetria, equilibrio.

Una saliera, per esempio, raramente è ritenuta un capolavoro, dato che abitualmente nessuno pensa all’arte quando adopera un articolo del genere. Ma se si desse il caso che il fabbricante della saliera fosse Benvenuto Cellini, senz’altro considereremmo l’oggetto un capolavoro, in quanto collegato con ciò che chiamiamo “estetica”. In altre parole, riconosciamo l’intenzione di definire il principio del Bello. La saliera nella sua forma materiale incorpora il progetto mentale di Cellini. È il prodotto dello sforzo dello scultore per rendere visibile l’interpretazione del principio astratto e generale del Bello. E, di conseguenza, conferiamo al capolavoro di Cellini un valore ben più alto che a quello di una saliera ordinaria, il cui *design* è interamente governato da criteri di praticità, con totale assenza di funzioni estetiche. Il fabbricante di una saliera ordinaria di solito pensa a quest’oggetto non come a un pezzo d’arte, ma semplicemente come a un utensile.

La funzione estetica di ogni oggetto può essere definita come un tentativo di ridurre le sue varie funzioni, pratiche, rituali, religiose, o sociali che siano, alla sola funzione formale, in virtù di un processo mentale. Parliamo della funzione estetica di un oggetto, come la saliera di Cellini. In tal senso “forma” e “funzione estetica” possono essere intesi come sinonimi. Infatti, davanti alla saliera di Cellini non poniamo grande attenzione alla sua funzione pratica di contenitore di sale o alla sua funzione simbolica di contrassegno di potere e agiatezza. La nostra attenzione gravita quasi interamente sulle due splendide figure cesellate e la sofisticata tecnica d’incisione.

Possiamo ben considerare la saliera uno dei più raffinati capolavori della storia

dell'arte, uno dei vertici più alti raggiunti dalla mente umana nel suo sforzo di esprimere se stessa secondo una forma visibile. Anche se custodiamo nella nostra mente il principio del Bello, di solito siamo incapaci di realizzarlo in un modello. Questo non solo perché manchiamo della tecnica, ma anche perché siamo incapaci di progettare il modello esteticamente, sotto forma di oggetto (non sappiamo cioè isolare la funzione estetica dalle altre funzioni che possono essere associate con il pezzo d'arte). Siamo in grado di riconoscere la funzione estetica, il valore formale, solo quando sia già stato creato concretamente, in un materiale visibile. Ma isolando questa funzione da tutte le altre.

Naturalmente, l'isolamento di una funzione estetica è anche il risultato di un processo culturale, specialmente al livello di tecnica. Di conseguenza, è facile capire quando un'opera è stata concepita da un artista acculturato. In altre parole, sappiamo stabilire se costui è a conoscenza di quanto è già stato creato nel passato in quel campo. Un vero significativo oggetto artistico è sempre un pezzo storico. Come a dire che è il prodotto, a livello sia tecnico sia formale, di una precisa epoca. Può capitare di renderci conto che un oggetto ha sì un significato ai nostri occhi, ma nessun significato sotto l'aspetto dello sviluppo dell'estetica del suo autore o della storia dell'arte in generale.

Un pezzo assume un reale valore artistico quando contiene una data interpretazione storica del principio del Bello secondo un'accezione metaforica. Il suo significato consiste nell'essere concreta espressione di un modello il cui segno distintivo è la separazione della funzione estetica dall'insieme delle altre funzioni racchiuse nell'opera. L'autore di quest'ultima ragiona per forme concrete, e tale processo può essere visto in termini di riduzione del concetto alla sua *espressione piana*. Cellini per trasformare la saliera in un capolavoro ha dovuto combinare le sue molteplici funzioni - come la funzione pratica di contenere il sale e la funzione simbolica di rappresentare la *grandeur* di Francesco I - in una forma unica, in vista dell'affermazione del suo ruolo estetico. Realizzando un progetto estetico con un certo materiale, in questo caso oro e smalto, Cellini ha creato una sorta di paradosso o di contraddizione: benché il principio del Bello in sé sia un'astrazione generale, l'opera d'arte che lo rappresenta o lo rende visibile è del tutto concreta e particolare.

Il significato di un'opera d'arte non è altro che "meccanismo del pensiero" sotto forma di colori, linee, punti, ombre, arrangiati in uno schema coerente, allo scopo di rappresentare una personale interpretazione del Bello.

La peculiarità, o il paradosso, è assai evidente nell'Astrattismo, dove il contenuto, o il significato di una pittura è completamente oscurato dalla sua forma visibile, o espressione piana, che accentra in sé il valore totale dell'opera.

Non possiamo stabilire il significato, o *contenuto piano*, della *Natura morta con colori opposti* di Picasso, dipinto nel 1922. Ma possiamo apprezzare l'ordine visuale del quadro, il dosaggio dei colori, delle linee, dei punti al fine della realizzazione di una forma significativa. Questo ordine visuale rappresenta il particolare meccanismo del processo creativo di Picasso. Riflette i suoi sforzi per piegare la materia amorfa sino a renderla forma significativa, per produrre un modello che, in definitiva, è un'interpretazione del principio del Bello così come lo concepiva l'Astrattismo agli inizi del XX secolo. Il significato del dipinto di Picasso è racchiuso nel modo in cui un insieme eterogeneo di elementi come colori, linee, punti, sono armonizzati in un modello, e quindi resi visibili e concreti in una struttura materiale. Possiamo applicare il termine "significato" alla pittura di Picasso solo se la usiamo come metafora.

A questo punto comprendiamo meglio il senso di frasi come "Un'opera d'arte parla da sé", o "Il significato di un'opera d'arte è nella sua struttura visiva", o "Per capire il significato di un'opera d'arte non è necessario conoscere gli elementi extra-contestuali". Allo stesso modo, siamo in grado di apprezzare un pezzo del passato, come l'*Apollo del Belvedere*, un marmo ellenistico, o la *Maschera Grebo* della Costa d'Avorio. Il senso estetico di queste sculture è contenuto nelle opere stesse, e non abbiamo bisogno di produrre una teoria estetica contestuale per capirle. Ci basta ricostruire il modello personale sulla base del quale una particolare scultura è realizzata.

L'*Apollo del Belvedere* e la *Maschera Grebo* sono due esempi di pensiero in forma visiva, due modi di risolvere il problema estetico. Possono essere letti come modelli, o interpretazioni, del principio astratto del Bello; ciò ci conferma che un'opera d'arte possiede un significato solo in virtù della sua "forma storica". L'*Apollo del Belvedere* è una "bella" scultura ma non è il Bello in sé. È solo un segno del tempo in cui fu realizzata, anche se anch'esso esprime qualcosa del principio astratto del Bello, che è comune a tutti i periodi storici. Parrebbe che lo sconosciuto scultore dell'*Apollo* capisca meglio di molti altri artisti determinati problemi, problemi sia teoretici sia tecnici, relativi all'interpretazione di quel principio fondamentale.

Sottraendolo alle varie interpretazioni specifiche che abbiamo esaminato per definirlo, il Bello resta un'astrazione. Una "bella" opera d'arte come L'*Apollo del Belvedere* o la *Maschera Grebo* è il risultato di un modo particolare di pensare riguardo al principio astratto del Bello, in termini di colori, punti, linee; questo approccio è stato incorporato in un progetto che, a sua volta, è stato concretizzato nell'oggetto fisico grazie all'applicazione di una tecnica specifica. Quando un incisore, o un pittore, pianifica un progetto, deve considerare anche

la tecnica con la quale renderà concreto il progetto stesso, perché senza la tecnica esso rimarrà ad uno stadio puramente concettuale. La tecnica, specialmente in quelle società dove la pittura non è diffusa, è la sola via per visualizzare un progetto e al tempo stesso confermare il suo valore teorico. In tal modo, sia il progetto “mentale” sia la tecnica divengono aspetti di un processo di pianificazione, e lo sforzo per combinare materia e tecnica in una felice realizzazione del progetto risulterà dall’oggetto creato.

Naturalmente, ogni discussione di un progetto dovrebbe comprendere la considerazione di entrambi i principî estetici che lo guidano, e che possono essere valutati come il risultato di un processo storico e culturale. A un etnologo che abbia a che fare con “manufatti etnografici” come la *Maschera Grebo* parrà assai arduo identificare i principî estetici che ne hanno guidato la realizzazione, allorché una simile identificazione non sia supportata dal suo autore. Certamente il compito si rivelerà più facile in una società nella quale i principî estetici si è abituati a formularli e riportarli in testi, manuali e trattati a stampa. Ma anche senza i vantaggi di una cultura scritta, potrebbe essere consentita l’individuazione della filosofia estetica di qualsiasi società, qualora si accetti l’ipotesi che ogni opera d’arte può essere vista come la concretizzazione di un progetto teorico mediante l’applicazione di una tecnica specifica a un certo materiale. Studiando l’opera d’arte dovremmo essere in grado di determinare la tecnica impiegata e i principî estetici sulle cui basi è stata realizzata.

Potrebbe essere impossibile ottenere conferma della nostra interpretazione, ma vorremmo ricordare che ci stiamo occupando di un’opera che “parla nel suo linguaggio visivo”. Ci rendiamo perfettamente conto che, ad esempio, la *Maschera Grebo* occupa lo spazio in un modo differente rispetto al *Ganimede* di Cellini, o che quanto a rappresentazione di simmetrie la maschera ha un proprio equilibrio, anche se non si conforma ai nostri modelli occidentali. In ogni oggetto d’arte possiamo percepire distintamente il tentativo di risolvere determinati problemi formali, come quello del bilanciamento della sua massa tra destra e sinistra. Ma il principio d’equilibrio è così generale ed astratto che ogni manufatto può essere interpretato solo come un tentativo particolare di rendere tale principio visibile. Alcune opere d’arte si avvicinano più di altre al principio generico e astratto di equilibrio, o simmetria bilaterale. Un esempio ben noto è fornito in pittura dalla “prospettiva lineare”, come nella *Flagellazione* di Piero della Francesca, o nella *Maschera Grebo*. Sia Piero della Francesca sia l’anonimo autore della scultura africana sono andati tanto vicino alla simmetria bilaterale e all’armonioso bilanciamento degli elementi da raggiungere il traguardo della bellezza. Percepriamo la potenza di simili opere come se esse

fossero fuori dal tempo. Ma dobbiamo essere consapevoli che per quanto le definiamo capolavori, è solo come manufatti, come modelli di bellezza, che essi meritano la nostra attenzione. Ogni capolavoro è senz'altro "bello", ma non potrà mai identificarsi con *il Bello*.

Per riassumere:

a) Possiamo riconoscere in qualsiasi opera d'arte, anche se proveniente - ad esempio - dalla società melanesiana, un modello o un'interpretazione del principio generale e astratto del Bello, un principio che può essere inteso come una metafora per intendere simmetria, armonia, equilibrio.

b) Qualsiasi opera d'arte, intesa come oggetto materiale che occupa uno spazio, contiene in se stesso, nella sua forma, il modello di riferimento sulla base del quale è stato realizzato. Tale modello è a sua volta solo un'interpretazione di un dato principio del Bello. Studiando un'opera d'arte possiamo essere in grado di determinare sia la natura del progetto in sé sia la tecnica, come parte integrante del meccanismo costruttivo dell'opera, grazie alla quale il progetto è stato realizzato nella materia.

Dobbiamo tenere a mente che intagliatori e pittori ragionano in termini di forme visibili. Il loro pensiero e il modello di riferimento che hanno impiegato rimangono incorporati in modo visibile nell'opera ultimata. E quest'opera ci consente di rintracciare il loro pensiero a livello sincronico e diacronico. Ovviamente, ciò non significa che ci troviamo sempre nelle migliori condizioni per individuare il modello di riferimento di un'opera. Nonostante questo, la nostra comprensione di qualsiasi opera d'arte può essere solo aumentata dalla conoscenza del modello storico di riferimento di partenza. Resta comunque inteso che per apprezzare la prua intagliata delle canoe kula non dobbiamo necessariamente risalire al suo modello di riferimento. Possiamo godere di questo tipo di scultura semplicemente guardandola, senza ricorso ad analisi formali. Personalmente vorrei soltanto sottolineare che ogni opera d'arte, anche se creata dalla società melanesiana, è il prodotto di un processo di pensiero che rimane inglobato nell'opera stessa. Sarà in ogni caso sufficiente rimirla per capire se tale processo di pensiero è corretto. Potremo essere incapaci di riconoscere il modello cui essa soggiace, ma un errore di comprensione è comunque possibile in ogni genere di interpretazione. Non è peculiare dell'arte visiva, ma comune a tutte le arti, verbali e non-verbali.

L'errore di giudizio può essere causato dalla nostra incapacità di trovare una fonte scritta, come un trattato di estetica, per confermare e smentire l'opinione che ci siamo fatti, e informarci dei principi che hanno guidato l'autore dell'opera d'arte in questione. Una cattiva comprensione può essere anche provocata dal

fatto che non siamo in grado di identificare il modello di riferimento. O, peggio ancora, può essere provocata dall'idea che i principî estetici e i dettami tecnici non sono più riscontrabili nell'opera d'arte stessa. In altre parole, siamo propensi a credere che senza una fonte scritta, trattato o manuale, non siamo in grado di riconoscere la filosofia estetica di una data società. Ma simile credenza è solo una "distorsione professionale" (anche in etnologia), il risultato di un'ansia di veder la nostra interpretazione estetica approvata o sconfessata. In assenza di un testo su cui basare la nostra comprensione dell'oggetto artistico, tendiamo a sottovalutare il suo valore estetico, anche se percepiamo questo valore come "reale". E ciò è vero specialmente per quanto riguarda le cosiddette culture orali. Prontamente liquidiamo l'opera come un mero articolo al quale possiamo attribuire al massimo un certo rituale, magico, economico o di altro genere. Perché mai un oggetto fabbricato dalla società melanesiana, per ricorrere al solito esempio, può avere un valore magico o rituale, ma non estetico? Magico, rituale, economico sono pur sempre valori extra-contestuali a un oggetto visivo, al quale vengono attribuiti secondo un processo mentale arbitrario; all'opposto, il valore estetico, quando c'è, è incorporato nell'opera stessa. Il valore estetico può insomma essere percepito sia dall'occhio sia dalla mente, mentre il valore magico può essere soltanto "assunto".

Cercherò adesso di dare un supporto alle mie ipotesi portando ad esempio l'abilità artigianale di Kitawa: il lavoro d'intaglio della canoe cerimoniali impiegate nell'Anello Kula. Abbiamo tutti dimestichezza con le ricerche etnografiche di Bronislaw Malinowski, specialmente sul Kula. Ma sappiamo anche che il suo *Argonauts of the Western Pacific* (1922), per quanto contenga un resoconto soffuso di "atmosfera magica" sulla fabbricazione delle canoe kula, non offre chiarimenti circa il metodo di intagliare adoperato dagli artigiani delle Trobriand. Spero di rimediare in qualche modo a questa mancanza descrivendo ciò che presumo essere il loro sistema di lavoro, indagando cioè sui principî estetici e i dettami tecnici degli artigiani di Kitawa dediti a intagliare le prue.

Più sopra ho mostrato come un'opera d'arte riveli all'osservatore la propria struttura di riferimento e il progetto mentale che soggiace alla struttura di riferimento stesso. Quest'ipotesi ho avuto modo di verificarla sul campo, con un gruppo di artigiani di Kitawa, generalmente considerati i migliori intagliatori di canoe kula. Ho avuto con costoro numerose conversazioni, che ho registrato, riguardanti l'iniziazione di un giovane alla professione artistica, i principî che definiscono l'atteggiamento estetico di un intagliatore e la tecnica seguita nell'incisione delle prue. Le conversazioni costituiscono realmente un "trattato orale" (e la mia trascrizione di essi, di conseguenza, un "trattato scritto") sul-

l'arte di Kitawa.

I miei interlocutori sono stati i due intagliatori Siyakwakwa Teitei e Tonori Kiririyei. I loro pensieri sono espressi talvolta in un linguaggio metaforico, ma la cosa mi pare ugualmente accettabile. Di conseguenza, le conversazioni con loro non contengono definizioni esplicite del tipo “Il Bello è...”, ma ci imbattiamo piuttosto in metafore attraverso le quali i principî estetici vengono espressi. La nostra cultura scritta produce sentenze come “Armonia è...”, “Bellezza è...”, ma spesso dimentichiamo che per definire un principio estetico nel contesto di un linguaggio non-verbale, come quello visivo, non è necessario l'impiego di parole. È sufficiente rappresentare il principio estetico all'interno della sua sfera di applicazione, cioè in un “manufatto concreto”. Un artigiano di Kitawa *sa* come rappresentare il principio di simmetria su una superficie lineare, e così facendo egli dà una disposizione al suo concetto di simmetria senza necessariamente definirla “verbalmente”. Egli ha bisogno di “parole” quando lavora ad un livello critico, quando discute della propria arte, come appunto fanno Siyakwakwa e Tonori nelle nostre conversazioni. Le loro metafore verbali sono sempre implicite, sorta di contenitori nei quali trovano posto tutti i significati eterogenei associati con l'opera d'intaglio. Molti dei principî estetici riposti in tutta la loro ricchezza nella prua lavorata delle canoe sono custoditi dalla tradizione orale. In una società in cui la scrittura non ha avuto sviluppo, la metafora verbale svolge un ruolo cruciale nella perpetuazione del pensiero estetico.

A Kitawa la vita di un artigiano ha inizio con la sua iniziazione, che può essere considerata a livello metaforico come il punto di partenza astratto in cui il ragazzo è “informato” del suo futuro di intagliatore di prue. Adopero il verbo “informare” perché la possibilità dell'iniziato di divenire un intagliatore dipende anche dalla sua abilità di trasferire sulla materia (in questo caso il legno) i principî estetici, le norme generali metaforizzate dall'iniziazione stessa. Infatti, l'iniziazione funziona come una sorta di metafora generica, che deve essere interpretata e quindi resa concreta nel corso del lungo periodo di apprendistato. Il vero senso dell'iniziazione-metafora si svelerà durante questo periodo, quando il giovane comincerà ad intagliare la prima prua e a ricavare forme dalla superficie solida del legno. Ma, d'altro canto, il senso dell'iniziazione-metafora può restare celato all'artista per tutta la sua esistenza, se egli non si darà la briga di investigare sui principî estetici che sottendono il suo lavoro.

L'iniziazione di un intagliatore può essere concepita come metafora per l'insieme dei principî generali e astratti e il suo apprendistato come metafora per l'interpretazione - o modello - di questo insieme. L'iniziazione, inoltre, “viene

data". È una specie di punto di partenza teorico, che l'iniziato riceve dal maestro, proprio come una teoria è, da una punto di vista logico, il punto di partenza dal quale l'analisi si sviluppa. Nel corso del suo apprendistato un intagliatore di Kitawa cerca di provare un'ipotesi di lavoro, prendendo a modello una prua realizzata dal maestro; così facendo cerca di disfarsi del valore metaforico dell'iniziazione. Egli ad esempio deve capire il senso dell'atto di masticare la noce di betel, il senso delle formule poetiche che il suo maestro mormora nel compiere quest'atto, il senso del bere acqua di fonte dalle mani del maestro, il senso di solitudine che circonda entrambi durante il rito dell'iniziazione, e il senso del sogno, o della visione, che sopravviene dopo aver masticato la noce di betel e bevuto l'acqua di fonte. In tal modo, se l'iniziazione è la metafora di un principio astratto e generale che l'iniziato riceve dalla sua guida - la quale incarna la cultura della tradizione - e l'apprendistato è una sorta di disvelamento del significato dell'iniziazione, ne consegue che l'apprendistato in sé è l'equivalente di un'ipotesi concepita su base teorica. Quando un iniziato intaglia la prua di una canoa kula, egli presuppone una soluzione formale che non è altro che un'interpretazione dello schema *lagimu* e *tabuya*, le due estremità di una canoa kula. Quando l'iniziato si appresta al lavoro di intaglio egli fa perciò un'ipotesi su come risolvere il problema della simmetria bilaterale. Questo è uno dei principi che deve rispettare: l'esigenza di bilanciare l'incisione del lato sinistro della superficie lignea, con quella del lato destro.

Quando l'iniziato è impegnato a risolvere il problema della simmetria bilaterale egli "vede" che lo stesso problema è stato risolto dal maestro in un certo modo, e tale soluzione probabilmente differisce dalla soluzione adottata da un altro intagliatore o da un'altra scuola. La soluzione appresa dal maestro non è la sola possibile. Ve ne sono molte. E ciò rivela che esiste una distinzione tra una particolare soluzione da un lato, e il problema generale della simmetria bilaterale dall'altro. Così l'iniziato impara che la simmetria bilaterale è un principio astratto e che la soluzione artistica adottata dal suo maestro, o da altri intagliatori, è solo un'interpretazione visibile di tale principio. Inoltre, se l'iniziato è uomo di pensiero, afferrerà anche che il principio di simmetria, o quello di armonia, o di bellezza, rimangono separati dalle loro rispettive interpretazioni, anche se un'interpretazione appare migliore di altre. È proprio quest'astratta qualità del principio di simmetria bilaterale, e di altri principi estetici, che si rivela all'iniziato durante l'apprendistato. È uno schema indipendente, una sorta di punto di riferimento senza il quale l'intagliatore non può produrre un manufatto come la prua di una canoa kula.

Vorrei comunque sottolineare che noi siamo in grado di apprezzare la

simmetria bilaterale di un *lagimu* allo stesso modo in cui un intagliatore può apprezzare la simmetria di una testa tatuata neozelandese o dei motivi incisi su un *Tao-t'ieh*, un vaso di bronzo cinese del XII secolo a. C. E questo non perché sia noi che lui conosciamo il singolo modello di riferimento di simmetria sulla cui base tali oggetti sono stati realizzati. Piuttosto perché noi tutti possediamo, nello “spazio pensante” della mente e dell’occhio, il principio generale e astratto di simmetria e asimmetria. Un *lagimu* cattura il nostro sguardo perché è stato intagliato secondo i principî di simmetria bilaterale rappresentati sulla sua superficie lignea, e non perché esso può essere rappresentazione di qualche particolare credo religioso o sociale. Siamo colpiti dall’armonia delle linee. Potremmo dire che l’oggetto soddisfa il nostro senso di equilibrio e ci procura un senso di calma visiva.

La peculiarità del *lagimu* è tutta nel modo in cui il principio di simmetria viene interpretato. E questo può anche rivelarsi identico a interpretazioni prodotte dalla nostra cultura, come nel caso del Cubismo. Il *lagimu* ci informa senza ambiguità che la cultura di Kitawa ha familiarità col principio di simmetria bilaterale, e che non necessitiamo di dati etnografici per comprenderlo. La ricerca sul campo è comunque necessaria per una migliore comprensione di come tale principio sia stato concepito. L’analisi delle osservazioni in mio possesso mi conduce a concludere che un intagliatore di Kitawa lavora secondo i dettami di una sorta di *a priori* kantiano; ciò vale per il principio di simmetria, che in tal senso è più generale e astratto di tutte le diverse interpretazioni che abbiamo più sopra preso in esame, quali la *Flagellazione* di Piero della Francesca e l’*Apollo del Belvedere*.

Apparirà altrettanto evidente che gli stessi artisti di Kitawa conferiscono grande valore alla simmetria bilaterale. Associano tale principio con la conoscenza del metodo deduttivo e lo seguono non solo intagliando la prua di una canoa *kula*, ma anche in ogni attività creativa, verbale e non-verbale. Il metodo deduttivo è simbolizzato da un insieme di atti (la preparazione della noce di betel, l’offerta dell’acqua di fonte all’iniziato) e di parole (le formule in versi) che ho proposto di interpretare come metafora di un principio generale e astratto. Esso è consegnato all’iniziato come un dono, ovvero come il punto di partenza per un’ipotesi di lavoro (un modello per una prua *kula*), grazie al quale egli può interpretare la realtà. L’iniziato è costretto a riflettere circa la natura del legno e circa il modo in cui potrà trasformarlo nel prodotto dell’attività del pensiero. Quest’ultimo include sia il processo logico mediante il quale egli stabilirà di procedere da un punto a un altro, sia la sostanzialità specifica dell’oggetto cui questo meccanismo logico si riferisce. A ben guardare, il

modello di pensiero sembra allora rassomigliare a quello impiegato in matematica. Un *lagimu* o un *tabuya*, in definitiva, è un'opera d'arte che è stata realizzata secondo formule quasi-matematiche.

Contemplando il *lagimu* realizzato dal maestro, un iniziato (ma anche un osservatore preparato) può afferrare, a livello intuitivo, l'ipotesi e il meccanismo di pensiero sulle cui basi quel modello stesso è stato concepito. Il modello può al dunque essere considerato come una sintesi di preesistenti principî estetici ed esperienze tecniche dell'arte dell'intaglio kitawana. Essi costituiscono un frammento dell'anello della cultura kula, al punto che possiamo interpretare la simmetria bilaterale del *lagimu* come metafora del principio di armonia associato in Monikiniki, il mitico eroe di Kitawa. La prua intagliata di una canoa kula ha insomma la funzione di una rappresentazione visibile di Monikiniki. Se la mia interpretazione è corretta, parrà anche ragionevole riconoscere in un *lagimu* un tentativo di definire quest'armonia, che a sua volta è una delle metafore visibili del principio del Bello.

Riassumendo:

a) Ogni cultura, quindi anche quella di Kitawa, definisce un insieme di principî estetici o di schemi di pensiero.

b) Questo insieme forma un sistema estetico, come nel caso degli intagliatori di Kitawa. E in ogni epoca un'interpretazione o schema prevalente emerge da detto sistema. In altre parole, un principio particolare viene privilegiato rispetto agli altri principî che costituiscono la filosofia estetica di una data cultura.

c) Una determinata interpretazione, o modello, di un principio estetico ha concreta espressione in un'opera d'arte visiva. Abbiamo visto, per esempio, come il principio della simmetria bilaterale possa essere inglobato tanto nella prua di una canoa quanto nella *Flagellazione* di Piero della Francesca. Studiando quest'opera sarà possibile scoprire - qualora si sia interessati all'analisi formale - il processo di pensiero del suo creatore, così come la tecnica mediante la quale questo processo si è concretizzato.

In definitiva, in ogni prua di canoa kula possiamo individuare una specifica interpretazione, o modello, del principio del Bello, metaforizzato nella simmetria bilaterale o da un particolare "senso di ordine". Proprio in questa specifica interpretazione è contenuto l'intero sistema estetico della cultura di Kitawa. Un intagliatore potrà seguire un certo principio di simmetria per anni, ma ogni scuola in ogni villaggio di Kitawa sarà sempre libera di interpretare tale principio in modi diversi. Oggidì gli intagliatori di Kitawa seguono il principio estetico di simmetria chiamato *tadobu*, mentre in passato hanno seguito quello chiamato *negega*. Entrambe le interpretazioni, tuttavia, esemplificano il

principio della simmetria bilaterale. È da supporre che agli occhi dell'intagliatore solo dopo anni e anni di lavoro appaia evidente che la propria interpretazione è solo una delle tante possibili. Egli ovviamente comprende la natura del proprio modello, sa come visualizzarlo, sa quali segni incidere per primi, dove e in che modo, cioè sa come intagliare un *lagimu*. Egli può inoltre controllare la struttura della superficie lignea del *lagimu*, anche se può non rendersi conto che il modello al quale fa riferimento è solo un'interpretazione del principio astratto del Bello, metaforizzato nella prua della canoa kula secondo dettami di armonia, simmetria, equilibrio. Poiché si tratta di una figura metaforica, siamo obbligati a formulare il nostro personale principio di bellezza in termini specifici di armonia, simmetria bilaterale e via dicendo. Tutto questo se davvero desideriamo comprendere a fondo la faccenda.

Bibliografia

- Clifford, J., *The Predicament of Culture*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988.
Faris, J.C., *Nuba Personal Art*, London, Duckworth, 1972.
Garroni, E., *Senso e paradosso*, Bari, Laterza, 1986.
Goldwater, R., *Primitivism in Modern Art*, New York, Vintage Books, 1967.
Gombrich, E.H., *Art of Illusion*, London, Phaidon, 1960.
Id., *The Sense of Order*, ivi 1979.
Id. e Gregory, R.L., (a cura di), *Illusion in Nature and Art*, London, Duckworth, 1973.
Kant, I., *Critica del Giudizio*, Bari, Laterza, 1978.
Kemel, S., *Kant and Fine Art*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
Kubler, G., *The Shape of Time*, New Haven, Yale University Press, 1972.
Malinowski, B., *Argonauts of the Western Pacific*, London, Routledge and Kegan Paul, 1922.
Munn, N.D., *The Spatiotemporal Transfiguration of Gawa Canoes*, in "Journal de la Société des Océanistes", 1977, pp. 39-53.
Smalantanos, K., *Apollinaire. Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamps*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.
Scoditti, G.M.C., *Aesthetics: the Significance of Apprenticeship on Kitawa*, in "Man", 1982, XVII, pp. 74-91.
Id., *A Linguistic Aesthetics Analysis of Visual Art in Melanesia*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1989.
Vogel, S. (a cura di), *Art/Artefact. African Art in Anthropology Collections*, New York, The Centre for African Art and Prestel, 1988.
Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Blackwell, 1966.
Id., *Remarks on Colours*, Oxford, Blackwell, 1977.

(trad. dall'inglese di G.Scarpelli)