

PAOLO SPINICCI

DIECI LEZIONI SULLE PROPRIETÀ ESPRESSIVE



Corso di Filosofia teoretica, laurea triennale, anno accademico 2016-2017.

Indice	
Lezione prima	5
1. Posizione del problema	5
2. Un vocabolario comune	10
Seconda lezione	17
1. Un punto e una mappa.....	17
2. Le proiezioni prive di fondamento: il nesso associativo	18
Lezione terza.....	25
1. Le proiezioni fondate: Theodor Lipps e la teoria dell'empatia	25
2. Le proprietà espressive e il mito di Narciso	35
Lezione quarta.....	43
1. Una teoria della corrispondenza	43
2. Considerazioni critiche.....	49
Lezione quinta.....	55
1. Uno sguardo all'indietro.....	55
2. Peter Kivy e la teoria del profilo	59
Lezione sesta	67
1. La teoria del profilo: considerazioni critiche	67
2. La scatola nera e le teorie causalistiche	75
Lezione settima	83
1. Una teoria causalistica: la filosofia della musica di Matravers	83
2. Considerazioni critiche.....	87
Lezione ottava.....	91
1. Non pensare, guarda	91
2. Dieci requisiti	92
Lezione nona	103
1. Stringere il nodo	103
2. Una distinzione importante e un concetto nuovo	106
Lezione decima	113
1. Esperienze contestuali e a-contestuali.....	113
2. Un accenno ad un insieme di problemi assai vasto	117

LEZIONE PRIMA

1. Posizione del problema

“Imbruniva rapidamente. Un leggero rosso di sera che per un po’ aveva animato il cielo uniformemente coperto era già impallidito, e nella natura regnava quello stato di transizione scialbo, esanime, triste, che precede l’immediato calare della notte” – in fondo potremmo proprio partire da qui, da questa descrizione del cielo che segna l’arrivo di Hans Castorp al sanatorio di Davos che da lontano e in questa luce gli appare come una grande spugna, come un tessuto poroso che ci costringe passo dopo passo a pensare alla malattia che si annida tra quelle pareti, alle cavità che la tubercolosi scava nel tessuto spugnoso dei polmoni. Certo, si tratta di una descrizione letteraria che costringe il lettore a costruire fin da principio la scenografia adatta ai pensieri che lo accompagneranno per tutto il libro, e tuttavia non ci è forse capitato mille volte di avere esperienze del genere? Del resto, se ci è così facile comprendere quale sia l’impressione che un simile cielo ridesta in Hans Castorp è solo perché ci è capitato mille volte di vedere un cielo scialbo e triste, anche se forse non gli abbiamo dedicato poi troppa attenzione.

Il mondo ci appare così: non abbiamo semplicemente esperienza delle cose così come sono e degli eventi che accadono nella loro obiettiva fattualità, ma siamo fin da principio immersi in un mondo che ci sembra rispondere ai nostri bisogni espressivi. Quando sta per sopraggiungere un temporale il cielo ci sembra cupo e minaccioso e quando il vento fischia tra le case e tra gli alberi ci stringiamo tra le spalle come se udissimo un lamento indecifrabile: è così che percepiamo queste cose e da un punto di vista descrittivo è difficile negare non soltanto l’immediatezza di simili esperienze, ma anche la loro piega obiettiva. È il cielo che ci sembra cupo ed è il vento che ci sembra di pessimo umore: è là, nelle cose e negli eventi cui assistiamo, che ci sembra di trovare una molteplicità di manifestazioni espressive che non dobbiamo fare altro che constatare. Il dolore ci sembra di sentirlo *nel* vento che si insinua tra gli alberi, e non dentro di noi che lo ascoltiamo, anche se possiamo in qualche modo corrispondere alle emozioni che ci sembra di cogliere nel mondo che ci circonda. È facile lasciarsi prendere la mano e pensare che queste esperienze alludano ad una consonanza misteriosa tra noi e il mondo, ma di questo misterioso accordarci alle cose nella nostra esperienza consueta non c’è traccia. Tutt’altro. Ci sembra normale che sia così e non ci stupiamo del fatto che per descrivere un paesaggio, lo scorrere di un ruscello, il rumore del vento, lo stridore dei freni di un’auto o infiniti altri eventi naturali e meccanici ci si avvalga di predicati che hanno una natura espressiva. “Malinconico”, “allegro”, “cauto”, “timoroso” o “quieto” sono parole che parlano di stati d’animo, ma è difficile non avvalersene se vogliamo anche soltanto descrivere come ci appaiano le cose che ci circondano. Se qualcuno ci dice che c’è un *timido* sole primaverile sappiamo bene che cosa vuol dirci e rinunciare a questo modo di esprimersi non significherebbe soltanto costringersi ad una faticosa perifrasi per cui forse ci mancherebbero le

parole e l'esattezza dei dettagli, ma vorrebbe dire anche smarrire una componente rilevante della nostra descrizione: dire che i raggi del sole si fanno strada *timidamente* tra le nuvole non significa soltanto alludere ad un certo rapporto di luci e di ombre e a un certo modo di diffondersi del calore del sole, ma vuol dire anche dar voce alla forma in cui un certo evento accade per noi. Quando c'è un *timido* sole primaverile e il tempo ci sembra *incerto*, c'è qualcosa di più di un evento le cui forme ci rammentano il comportamento esteriore di una persona timida: c'è, in qualche modo, la timidezza, proprio come c'è la malinconia nel cielo di cui Thomas Mann ci parla nella *Montagna incantata*.

Certo, la timidezza c'è, eppure nessuno sosterrrebbe che il sole è timido come lo siamo noi, quando il timore di doverci in seguito vergognare guida e determina i nostri comportamenti. Il sole ci sembra timido di una timidezza che non è eguale alla nostra, che non sa nulla del futuro e della vergogna e che non tollera di essere presa alla lettera. Si tratta di considerazioni che possono essere facilmente generalizzate. Il tramonto è malinconico, ma la sua malinconia sembra obbedire ad una grammatica ben diversa dalla nostra: è priva di giustificazione e di conseguenze emotive, ed è inconsolabile non perché sia troppo profonda, ma perché sembra escludere in linea di principio la sensatezza di una consolazione. Il tramonto ci appare alla luce di una malinconia senza ragioni e senza motivi, che non sembra persistere al di là dello spettacolo che la manifesta: il sole è malinconico solo quando ci sembra che lo sia e la sua tristezza scompare appena si sottrae al nostro sguardo. Insomma: anche se, quando parliamo del *nostro* mondo, non possiamo fare a meno di utilizzare predicati espressivi e anche se non possiamo fare a meno di avvalercene in un senso che travalica la dimensione che in senso stretto compete alla mera descrizione *esteriore* dei comportamenti espressivi, non appena proviamo a riflettere su che cosa possa voler dire che il sole primaverile è timido o che il tramonto è malinconico siamo costretti a osservare che di queste parole ci avvaliamo in un senso nuovo e, per così dire, svuotato della sua consueta serietà. Lo spettacolo del tramonto può forse commuoverci, ma la commozione non può assumere le forme della compassione: ci commuoviamo e ci lasciamo pervadere dall'emozioni, ma non possiamo fare a meno di constatare che non c'è *nulla* per cui ci rattristiamo davvero e questo deve farci chiedere per quale ragione ciò accada.

Una possibile spiegazione sembra ricondurci sul terreno delle credenze. Non possiamo non percepire nella natura un'espressività immediata e tuttavia non crediamo affatto che la natura sia animata o forse, più semplicemente, non ci crediamo più. Forse per gli antichi il vento era davvero una voce che diceva molte cose e la natura era viva e abitata e rispondeva alle emozioni umane; oggi, invece, non è più così e non possiamo più credere ad una natura che ci ascolti e ci comprenda. Di qui la forma di una spiegazione possibile: se la malinconia del tramonto è una malinconia che non c'è, ma cui abbiamo forse un tempo creduto allora non possiamo stupirci se cediamo a quello che la percezione ci mostra, ma insieme lo correggiamo sul fondamento di quello che abbiamo imparato a comprendere e a credere. Vediamo la malinconia del tramonto, ma non possiamo *più* crederci e per

questo siamo costretti a riconoscere che si tratta di una mera *parvenza*, di un *errore* dal quale ci dobbiamo emendare. La malinconia del tramonto la vediamo come si vede e si coglie la malinconia di una persona, ma la ragione ci insegna che non possiamo credere ad una natura viva, così come non possiamo credere che vi sia una pentola colma d'oro ai piedi dell'arcobaleno.

Una spiegazione che sembra per certi versi plausibile, ma che resta falsa – io credo. Se nel vento che agita le foglie nel bosco si udivano un tempo le parole misteriose delle ninfe e dei presagi è solo perché già da allora non si poteva propriamente credere che parlassero davvero e che si rivolgessero a noi uomini come si possono rivolgere le persone reali, e lo stesso accade nell'esperienza condivisa della malinconia del tramonto: proprio perché non è possibile vivere quella scena come se ci parlasse di una tristezza reale, è possibile *immaginarla* alla luce di una narrazione che ci invita a pensare ad una tristezza cosmica o a un dramma che si gioca al di là del mondo consueto, negli scenari più rarefatti della coscienza religiosa. Il punto è qui: per quanto possa di primo acchito suonare strano, i miti e le favole antiche non presuppongono affatto (con buona pace di Leopardi¹) una credenza immediata nel carattere animato della natura, ma al contrario poggiano sulla consapevolezza che alberi e piante non parlano, che il vento è un fatto tra gli altri e che, proprio per questo, c'è qualcosa di *inquietante* e di profondamente *misterioso* nel suo *apparente* lamentarsi. Solo perché *non* crediamo che sia fattualmente vero che il vento si lamenti possiamo poi *voler* credere che ciò accada, quando abbandoniamo il terreno quotidiano della realtà e ci disponiamo sul terreno del mito e della magia. In fondo, gli arcani delle favole non sono diversi: solo perché vediamo bene che l'arcobaleno non ha se non un luogo apparente in cui tocca la terra, possiamo poi raccontare che *laggiù* si nasconda un tesoro; altrimenti, semplicemente, indicheremmo il luogo, tra gli altri, in cui sorge.

Le proprietà espressive nella natura si percepiscono immediatamente, proprio là, dove le esperiamo, eppure sembra fin da principio vero che le cogliamo senza attribuire loro la serietà che ci sembra caratterizzarle quando le scorgiamo sul volto di una persona amica. La malinconia del tramonto non è una falsa malinconia, non è ciò che resta dopo che un inganno è stato svelato: è fin da principio una malinconia *sui generis* che non pretende di sembrarci vera. Nel sole che tramonta vediamo lo spettacolo della malinconia – nulla di più, e come uno spettacolo non pretende di ingannarci, così la malinconia del tramonto non pretende di essere nulla di più di una malinconia apparente – di una grandiosa messa in scena. Ma come è possibile che le cose stiano così? Possiamo davvero rinunciare alla tesi che lo *spettacolo* dell'espressività della natura sia tale solo perché la modernità o l'esperienza stessa ci hanno costretto a riflettere sulla natura delle illusioni o a scorgerele dove si manifestano? Il carattere della spettacolarità non è insomma l'eco di una negazione?

A questo primo problema se ne affianca tuttavia un secondo, non meno rilevante, che si dispiega non appena riflettiamo per altra via sulla piega obiettiva che carat-

¹ È questa la tesi che attraversa *Alla Primavera o delle favole antiche* di Leopardi.

terizza le proprietà espressive di cui discorriamo. Nel canto undicesimo dell'*Odissea* Omero costringe Ulisse a spingersi nelle terre oscure dei morti. Le anime si accalcano e Ulisse si fa forza, perché vede intorno a sé le anime delle persone care, dei compagni, degli eroi e di sua madre, e la morte è qui dolore e strazio, ma è un sentimento umano che si può sopportare. Poi tutto muta e alle ombre vane delle persone amate si sostituisce la calca informe dei travolti da morte. Ora non ci sono più gli individui con il loro nome e con un passato da ricordare, ma è la morte senza nome e senza storia che si fa avanti, e di questa morte senza ricordi Ulisse ha paura: “verde orrore mi prese” – è così che Omero descrive quel che Ulisse prova, e noi non facciamo fatica a capire perché l’orrore sia proprio di quel colore e di quale verde si tratti. Non certo il verde dell’erba o delle foglie degli alberi, ma il verde giallastro per cui i greci avevano una parola già pronta: *chloros*. Leggiamo, e ci convinciamo che le cose stiano proprio così, ma curiosamente non avremmo ragioni per opporci se qualcuno riuscisse a farci vedere l’orrore in una qualche sfumatura del viola o il disgusto nel verde giallastro. Gli esempi possono essere moltiplicati. Il nero può apparirci lugubre, ma non avremmo nulla da obiettare se qualcuno dicesse che è elegante o riservato; tutt’altro: possiamo imparare a vederlo così, senza dover rinunciare per questo a vederlo diversamente. Le proprietà espressive di cui discorriamo non sembrano godere in altri termini del requisito della *categoricità*: non possiamo pretendere che gli altri attribuiscono agli eventi la stessa espressività che noi attribuiamo loro.

Kant diceva che delle proprietà estetiche si può discorrere, ma non disputare: non possiamo farlo perché non disponiamo di un criterio che ci consenta di decidere come stanno le cose, una volta per tutte. Qualcosa di simile accade anche nel caso delle proprietà espressive che ci sembra di scorgere nella natura: è bello quando uno stesso paesaggio appare a tutti alla luce di una stessa emozione, ma sappiamo bene che non avremmo argomenti cogenti per costringere chiunque a condividere il nostro sentire. Dalla prospettiva kantiana dobbiamo tuttavia prendere commiato perché non soltanto dobbiamo riconoscere che possiamo reagire diversamente allo stesso spettacolo naturale, ma dobbiamo anche affermare che è possibile riuscire a mettersi nei panni degli altri senza per questo dover rinunciare alla percorribilità del cammino che ci si era per primo dischiuso. Il tramonto sembra malinconico, ma se qualcuno ci dicesse che nel tramonto di una sera d’estate scorge un senso di pace profonda e di appagamento avremmo davvero ragione di polemizzare con lui? Non potremmo forse cercare di vederlo proprio così, anche noi, almeno sin quando ci lasciamo guidare dalle sue parole e dai suoi pensieri? Io credo di sì e credo che parte della grandezza dei poeti, dei musicisti o dei pittori sia proprio qui: nella loro capacità di farti cogliere nelle cose, nei colori o nei suoni le proprietà espressive che loro vi colgono. Per Kandinsky il bianco è silenzioso, per Klee è invece innanzitutto *privo di vita*, ed è una differenza sottile, ma percepibile; ben diversa è la tesi di Melville che nel suo *Moby Dick* dedica un capitolo al bianco che gli appare proprio semplicemente disumano. Leggere le pagine di Melville o guardare i dipinti di Kandinsky e di Klee significa allora, in questo caso,

imparare a cogliere le molte proprietà espressive che si annidano in un unico colore, senza per questo dover rinunciare alle altre: per me il bianco è la tovaglia distesa sul tavolo, che promette una serata piacevole, ma questo certo non significa che non si possa, o che non possa, vederlo diversamente. Il bianco si dice in molti modi e questo è vero di ogni proprietà espressiva che attribuiamo alla natura: le condividiamo di fatto, ma non possiamo semplicemente pretendere di condividerle, qualunque sia la ragione effettiva di questo fatto e il modo in cui è opportuno interpretarlo ed intenderlo. Ma se così stanno le cose, se non è possibile pretendere una piena intersoggettività e se non c'è nulla che ci vieti di cercare in una stessa scena percettiva eco espressive differenti, non dobbiamo riconoscere che le proprietà espressive non sono affatto proprietà che spettino agli oggetti in quanto tali e questo anche se ci sembra vero da un punto di vista descrittivo che la malinconia sia *nel* tramonto e l'orrore *nel* giallo verdastro?

Ci troviamo così invischiati in un nodo di contraddizioni che sembra difficilmente districabile. Siamo partiti da un punto fermo: dalla constatazione descrittiva del carattere obiettivo delle proprietà espressive che sembrano situarsi proprio là, nelle cose, dove ci sembra di fatto di coglierle. La nostra esperienza delle proprietà espressive ha, almeno apparentemente, questa forma che si ripercuote anche sulle forme del nostro linguaggio la cui grammatica ci invita a pensare che il nero *sia* lugubre proprio come l'erba è verde. La forma della nostra esperienza sembra essere questa, e tuttavia è difficile negare che la natura di queste proprietà sia più complessa e sfuggente di quanto non sembri di primo acchito: percepiamo la malinconia del tramonto, ma – lo abbiamo dianzi osservato – non crediamo che il tramonto sia *realmente* malinconico e anzi è difficile sottrarsi all'impressione che le proprietà espressive di cui discorriamo si consumino interamente nel loro manifestarsi e non esistano al di là di esso. Non è malinconico il sole che tramonta, ma il tramonto del sole, e la malinconia sembra spegnersi insieme al chiudersi di quella scena: vive e c'è solo sinché si manifesta. In fondo, la malinconia del tramonto c'è solo nel suo apparire – un fatto questo che a livello linguistico si mostra nella possibilità di sostituire la parola “sembra” alla paroletta “è”, senza alterare in questo caso il significato della nostra asserzione. Chi dice che il sole al tramonto *sembra* malinconico non dice nulla di meno di chi afferma che è malinconico; qui la parola “sembra” non opera come un operatore modale, mentre di solito è proprio questa la funzione che le compete.

Queste considerazioni gettano un'ombra sulla validità della descrizione da cui abbiamo preso le mosse che, tuttavia, deve apparirci ancora più incerta quando riflettiamo sulla mancanza di categoricità dei predicati espressivi: riconoscere che non possiamo senz'altro pretendere che una stessa scena abbia immediatamente e per tutti la stessa valenza espressiva sembra infatti invitarci a pensare che non abbiamo a che fare con proprietà delle cose, con caratteri espressivi che ci parlino realmente di ciò che accade di fronte ai nostri occhi, ma con stati d'animo che ci appartengono e che si riverberano proiettivamente sulle cose. Se ciò che mi appare in un determinato modo può apparirti diversamente e se posso tollerare che così accada, perché non riconoscere che le proprietà espressive sono soltanto l'eco

della nostra reazione soggettiva alle cose – una reazione mutevole e varia e che non può pretendere di imporsi agli altri?

“I filosofi sollevano una dotta polvere e poi si lamentano di non vedere bene” – Berkeley scriveva così e in fondo descriveva bene il risultato cui siamo giunti, un risultato che sembra essere contraddittorio. Ora, quando ci si imbatte in una contraddizione è necessario procedere in uno di questi modi: si può, in linea di principio, riconoscere che la contraddizione c’è davvero e che è quindi necessario rinunciare ad una delle tesi che la compongono. E questo significa che dobbiamo prendere partito per il carattere obiettivo o soggettivo delle proprietà espressive, per cercare poi di spiegare – all’interno della prospettiva che si è deciso di condividere – come sia possibile reinterpretare ciò che sembra parlare a favore della tesi avversa. Il filosofo che si schiera per la tesi soggettivista dovrà spiegare per quale ragione crediamo di trovare le proprietà espressive nelle cose stesse, anche se in realtà sono soltanto l’eco delle nostre reazioni emotive al mondo, mentre il filosofo che si schiera a favore della tesi obiettivistica dovrà cercare di venire a capo nel suo linguaggio del carattere apparente delle proprietà espressive e dei fenomeni non categoricità. A questa prima via se ne affianca tuttavia un’altra la cui strategia consiste nel mostrare che la contraddizione è soltanto apparente e che scompare non appena si formulano con maggiore esattezza le tesi cui abbiamo fatto cenno.

Credo che la via da seguire sia, in questo caso, la seconda, ma per cercare di mostrare che così stanno le cose dobbiamo, io credo, seguire un cammino un poco più complesso. Di qui l’andamento delle nostre considerazioni. Cercheremo dapprima di far luce sulle teorie soggettivistiche, per tentare poi di mostrare le ragioni per le quali, credo, non sono percorribili. Ci disporremo poi sul terreno delle teorie obiettivistiche e anche in questo caso affiancheremo ad un compito espositivo un insieme di considerazioni critiche il cui obiettivo consiste nel mostrare quali siano le difficoltà che le rendono incapaci di descrivere in modo adeguato le proprietà espressive di cui discorriamo. Solo dopo aver mostrato l’impraticabilità di queste due soluzioni, tenteremo di saggiare una via differente che è caratterizzata dal prendere sul serio la tesi secondo la quale – per tornare ancora una volta al nostro esempio – ad essere malinconico non è il sole al tramonto, ma lo *spettacolo* del tramonto del sole, il suo manifestarsi allo sguardo di uno spettatore.

Abbiamo indicato un cammino. Ma prima di addentrarci nell’analisi delle teorie soggettivistiche è forse opportuno fare una pausa e introdurre alcune considerazioni di natura terminologica, per delineare una sorta di vocabolario comune che ci guidi nella discussione dei nostri problemi.

2. *Un vocabolario comune*

Nelle riflessioni che abbiamo appena proposto abbiamo parlato liberamente di proprietà espressive e abbiamo poi cercato di far capire di che cosa intendevamo parlare affidandoci ad un pugno di esempi. Ora dobbiamo cercare di fare un poco di ordine nella nostra terminologia e questo significa innanzitutto distinguere tra tre diverse forme di proprietà espressive. Vi sono, infatti, le proprietà espressive che rimandano direttamente alla sfera della soggettività animale ed umana: vediamo la gioia di un bambino nel suo sorriso, la preoccupazione sul volto di chi attende

da tempo un amico, ma vediamo anche la perplessità nel muso di un cane e la paura nel comportamento di un animale minacciato. In tutti questi casi parliamo di *proprietà espressive in senso proprio e primario*: qualcosa – un certo stato d’animo – si rende evidente per chi l’osserva nei comportamenti e nelle espressioni di un soggetto vivo.

Parliamo poi di *proprietà espressive in seconda accezione* per alludere a quelle situazioni che sono propriamente espressive e che traggono la loro espressività da emozioni e stati d’animo reali. Così, un funerale è davvero triste, e lo è perché dipende nella sua tristezza dallo stato d’animo e dalle emozioni che pervadono le persone che vi partecipano. Alla stessa stregua, una festa è davvero felice, perché in linea di principio sono felici le persone che vi prendono parte. Proprio come le proprietà espressive in prima accezione, anche le proprietà espressive in seconda accezione possono essere attribuite a ragione o a torto. Possiamo credere a ragione che l’atmosfera di una festa sia felice: tutto lascia pensare che le persone siano felici e tutto converge verso questa tesi che si viene consolidando passo dopo passo, esperienza dopo esperienza. Ma proprio come possiamo credere a ragione che l’atmosfera di una festa sia felice, così possiamo crederlo a torto: ci sembra di cogliere l’allegria nelle persone e nei gesti, ma in realtà le cose non stanno così e l’allegria è solo di facciata e la noia e la stanchezza sono il vero umore che pervade la scena..

Diversamente stanno le cose per le proprietà espressive in terza accezione – per il tema effettivo delle nostre analisi. Il sole al tramonto ci sembra malinconico, ma non possiamo nemmeno pensare di sollevare un dubbio circa la veridicità di questa nostra esperienza, perché in questo caso non sembra esserci spazio per un possibile errore: il tramonto è malinconico *nel suo apparirci così* e non avrebbe davvero alcun senso pensare che sia in realtà felice, al di là delle apparenze. Certo, qualche volta possiamo trovarci in disaccordo con gli altri sul contenuto espressivo in terza accezione di un’esperienza determinata e ciò sembra voler dire che non stiamo alludendo ad uno stato meramente soggettivo, a qualcosa che riguarda solo noi e tuttavia la natura di questo disaccordo non sembra giustificare la possibilità dell’errore: se tu trovi sereno e rassicurante un tramonto non cercherò di mostrarti che hai *torto*, ma di capire come lo guardi per vederlo così e se mai riuscissi a seguire la tua lezione avrei imparato un nuovo sguardo sulle cose. Su questo punto, su cui ci siamo già soffermati quando abbiamo parlato della *non categoricità* delle proprietà espressive in terza accezione, dovremo ritornare in seguito e in modo più approfondito; per il momento possiamo tuttavia accontentarci di affermare una tesi meno impegnativa, anche se, in un certo senso, relativamente ovvia: le proprietà espressive in terza accezione non sono proprietà reali degli oggetti. Il tramonto non è realmente malinconico come lo è invece, talvolta, chi lo guarda, e questa non è un’affermazione che esprima una qualche ipotesi di carattere generale sulla differenza ontologica tra eventi naturali ed eventi psichici, ma è solo una precisazione del significato che attribuiamo alle proposizioni che predicano proprietà espressive in terza accezione.

Non facciamo che ribadire da una diversa prospettiva queste stesse considerazioni quando rammentiamo che le proprietà espressive in terza accezione ci sono solo per noi tutte le volte in cui ci si manifestano e per il tempo in cui ci si manifestano: *quamdiu et quotiens* – una volta si diceva così. Il sole al tramonto è malinconico quando lo osserviamo e con il chiudersi dello spettacolo finisce di esserlo, anche se questo non significa che gli sia passata: semplicemente le proprietà espressive in terza accezione non esistono al di là del loro manifestarsi e sono in questo senso *proprietà espressive soltanto apparenti* – una formula questa di cui di d’ora in poi ci avvarremo, per rendere meno pesante il nostro linguaggio.

Prima di poterci addentrare nella natura delle proprietà espressive soltanto apparenti dobbiamo tuttavia indugiare ancora, sia pure poco, sul terreno di alcune chiarificazioni preliminari che concernono questa volta il concetto di espressione. Anche in questo caso le nostre considerazioni non andranno al di là di un primo tentativo di far luce sul significato che attribuiamo alle nostre parole. Parliamo appunto di espressione e il paradigma da cui ci lasciamo guidare sembra essere a portata di mano: vedo disegnarsi sul tuo volto una smorfia che conosco bene e questa forma direttamente percepibile *rimanda* ad un vissuto che direttamente percepibile non è, almeno per me – il disgusto che provi di fronte ad una certa scena.

È un paradigma ragionevole, e tuttavia è necessario riflettere un poco tanto sull’esemplarità del modello, quanto sulla natura del rimando cui abbiamo fatto cenno. Muoviamo innanzitutto da quest’ultimo punto. Un primo aspetto balza agli occhi: perché si possa parlare di espressione deve avere innanzitutto luogo una struttura di rimando, una relazione che da qualcosa ci riconduce a qualcosa d’altro. Gli esempi sono a portata di mano: un sospiro di sollievo esprime la gioia di chi ha ritrovato le chiavi, le sopracciglia aggrottate la preoccupazione di chi le cerca, una pagina piena di cancellature ed una grafia incerta esprimono insicurezza, un passo di danza esprime grazia, un salto agilità e forza. Un tratto li accomuna: tutti questi esempi rimandano a qualcosa che non può essere propriamente percepibile, ma che pure si manifesta attraverso determinate forme che di contro hanno una loro consistenza fenomenica. Se questo è un primo tratto del concetto di espressione, allora comprendiamo perché il suono del tamburo non esprime il suo essere percorso dalle bacchette che possiamo fattualmente non vedere, ma che sono chiaramente percepibili, mentre di un volto che impallidisce *esprime* sgomento poiché lo sgomento non si percepisce, anche se si manifesta. Si tratta di una prima constatazione importante, ma certo non basta: un *rimando* generico a qualcosa che non sia in senso stretto percepibile non è sufficiente a catturare l’idea di espressione, e di fatto nessuno *direbbe* che l’esantema sul corpo del bambino *esprime* il morbillo anche se il morbillo è una malattia e le malattie non si vedono se non in virtù dei loro sintomi. Si potrebbe tentare di venire a capo di questa difficoltà sottolineando da un lato la natura meramente causale della relazione che lega il sintomo alla malattia che ne è designata, dall’altro il carattere volontario di molti comportamenti espressivi che hanno appunto la natura di gesti compiuti da un io, ma non è difficile rendersi conto che una simile spiegazione non tiene: il rossore esprime vergogna, ma l’arrossire non è un gesto e non è certo un comportamento

volontario. Il rossore è un effetto della vergogna, eppure la esprime – non c'è alcun dubbio. Sembra essere invece più promettente riflettere un poco sulla *natura* di ciò che può essere espresso. Il verbo “esprimere” non tollera un complemento oggetto qualsiasi, e di fatto noi diciamo che un certo gesto esprime uno stato d'animo, un pensiero, un tratto del carattere, ma non un crampo muscolare o una colica. Si tratta, io credo, di una spiegazione che ci conduce in prossimità della meta, ma che non coglie ancora fino in fondo nel segno e ce ne accorgiamo se osserviamo che, per esempio, le emozioni alterano la conduttività della pelle e il battito cardiaco, eppure non diremmo che le une esprimono le altre, così come non diremmo che l'aver dimenticato la porta aperta esprime la tua sbadataggine. Qui i confini che delimitano la grammatica del termine che vogliamo comprendere si fanno più tenui e meno facilmente avvertibili, ma mi sembra lecito sostenere che per il nesso che lega il risultato di un'azione alla persona che la compie si possa parlare di espressione solo quando si vuole sottolinearne enfaticamente la *paradigmaticità*: chi dicesse di un regalo importante che *esprime al meglio* la tua generosità o chi affermasse, con un briciolo di ironia, che l'aver perso il treno *esprime bene* il tuo senso della puntualità non direbbe soltanto che vi è un nesso causale tra una cosa e l'altra e che dunque l'una può fungere da segno dell'altra, ma richiamerebbe la nostra attenzione sul fatto che in quel regalo o in quel treno perduto si *vedono bene* due tratti distintivi del tuo carattere. Il punto è qui: perché si possa parlare di espressione si deve poter sostenere che non vi è soltanto una relazione di rimando che da un segno conduce al designato, ma una relazione di *manifestazione* che permette ad un contenuto che non può essere propriamente percepito di *manifestarsi* e di essere in contropresenza intuitivamente presente. Noi vediamo la timidezza nel rossore, l'agilità nel salto e la felicità del cane nel suo agitarsi e dimenare la coda – la vediamo trasparire nelle sue forme espressive, mentre non vediamo affatto il tuo essere a casa dalla luce accesa in cucina, il fuoco nella cenere o il morbillo nell'esantema.

I segni rimandano ad altro: le forme espressive, invece, sono forme di manifestazione in cui qualcosa si mostra e si rende percepibile: questa è la tesi cui siamo giunti. Di qui, tuttavia, si può muovere per trarre una seconda conclusione che mostra, sotto una diversa angolatura, quale sia la natura delle forme espressive. La luce accesa nello studio è un segno che sei in casa, ma non esprime la tua presenza – non la esprime perché non cerchiamo di *vedere* nell'essere accesa di quella lampada la tua presenza o di afferrarne le forme o le determinazioni: la luce accesa non è il modo in cui la tua presenza si manifesta, ma è un segno che ci sei – è un fatto che ci consente di inferirne un altro. Le sopracciglia aggrottate, il tuo non darti pace e il tuo continuo distoglierti dalle tue consuete occupazioni esprimono invece la tua preoccupazione – la esprimono, proprio perché ha senso cercare *in* quei gesti il tuo stato d'animo che non deve essere soltanto inferito, poiché di fatto si manifesta in quello che tu fai. Del resto, che le forme espressive non siano eventi che consentono un'inferenza che conduce ad un diverso stato di cose, ma forme in cui ciò che viene espresso infine sfocia e si manifesta lo si coglie bene non appena si osserva che una preoccupazione che non si riverbera in un comportamento

espressivo non è soltanto uno stato d'animo che non ha segni che ci consentano di scorgerla, ma è appunto una preoccupazione *contenuta*, uno stato d'animo che si interrompe prima di compiersi e che si vieta di espandersi liberamente. Quando ci diamo un contegno e ci vietiamo di manifestare apertamente le nostre emozioni non lo facciamo soltanto per impedire che gli altri scorgano quello che proviamo, ma per restare padroni di noi stessi e non lasciarci dominare dall'emozione che vive e si espande nelle sue forme di manifestazione che non sono soltanto segni che consentono di inferire qualcosa, ma forme che a quale qualcosa appartengono. E se le cose stanno così le forme espressive non sono eventi indipendenti che consentano inferenze, ma parti più o meno rilevanti del fenomeno espressivo nel suo complesso.

Sul criterio che ci consente di parlare di una diversa rilevanza delle parti dell'intero espressivo dovremo in seguito tornare, ma un fatto può essere fin d'ora anticipato: la gioia di un cane che vede il padrone è ben visibile nel suo agitare la coda e nel suo correre e saltare e del resto persino quella forma di intima gioia che è l'esultanza sembra non poter fare a meno, nella sua stessa etimologia, dei salti che l'accompagnano e che sembrano completarla. Uno stesso discorso vale per la collera, che si manifesta con chiarezza nei gesti che l'accompagnano e che non può essere davvero presente se il vissuto del risentimento non si fa strada verso l'esterno con gesti, con sguardi e con parole minacciose. Al contrario, nel rossore che accompagna la vergogna si scorge a fatica a scorgere la complessità di questa emozione e in questo caso le forme espressive si stemperano nel loro valore manifestativo e tendono a farsi segni che annunciano, ma non sanno mettere in scena ciò che ad essi conduce.

Su questo punto dovremo in seguito ritornare. Per il momento, tuttavia, possiamo accontentarci di queste considerazioni introduttive il cui compito consisteva nel fissare in qualche modo il vocabolario di cui ci avvarremo per analizzare e discutere le molte teorie che cercano di venire a capo delle proprietà espressive in terza accezione – quelle proprietà che, come abbiamo detto, sono meramente apparenti. E tuttavia, prima di addentrarci nelle nostre analisi, è forse opportuno soffermarsi ancora un poco per mettere da canto una preoccupazione legittima che potremmo forse formulare così: possibile che la filosofia, questa nobilissima arte che un tempo pretendeva per sé la lettera maiuscola e si attribuiva (da sola, per il vero) titoli altisonanti e certificati di primogenitura nella famiglia delle scienze, si sia fatta turbare da un problema apparentemente così minuto e così poco adatto ai suoi nobilissimi lombi? Negli antichi bestiari si leggeva che gli elefanti hanno timore dei topolini e molti cartoni animati ci invitano a condividere questa strana leggenda. Dobbiamo allora pensare che il nostro filosofico elefante si sia davvero lasciato spaventare da un topolino, da una minuzia priva di importanza come la strana malinconia del sole al tramonto?

Oggi, per rispondere a questa domanda, molti filosofi chiamerebbero in causa il carattere specialistico della ricerca scientifica e sottolineerebbero con un certo orgoglio che anche la filosofia si occupa di cose minute e che proprio qui c'è il segno

della sua scientificità. In questa risposta c'è senz'altro qualcosa di vero – la filosofia è filosofia solo quando rimane aderente a domande effettive e a problemi circoscritti – e c'è anche qualcosa di *salutare*: forse, possiamo davvero pensare che si sia finalmente chiusa l'epoca in cui il filosofo pronunciava qualche misteriosa sentenza generalissima, lasciando agli altri il compito di saggiarne la profondità o di compiacersene. C'è tuttavia un rischio che, credo, debba essere evitato: è quello di credere che la professione del filosofo acquisti finalmente una sua serietà se ci si dimentica che i problemi marginali in filosofia (e non solo in filosofia) non esistono affatto e che le questioni minute hanno un senso anche perché appartengono a discorsi più ampi che ci toccano da vicino e con forza.

I problemi della filosofia hanno un loro respiro ampio, anche quando sono costretti in spazi angusti e di questa verità così ovvia è forse opportuno rammentarsi se non si vuole confondere la tesi secondo la quale la filosofia è, per sua natura, una riflessione analitica con la pretesa, falsa io credo, secondo la quale sarebbe possibile per il filosofo rinunciare ad una prospettiva generale, ad uno sguardo che ritrova nelle questioni minute che si possono dominare analiticamente i problemi che lo toccano da vicino. Proprio per questo, credo, sia importante sottolineare qui, fin da principio, che anche nel nostro caso il topolino ha qualche ragione per far tremare l'elefante. Non è difficile rendersene conto: parlare delle proprietà espressive in terza accezione significa infatti rivolgere all'attenzione a quell'insieme di proprietà che ci consentono di pensare al mondo come al nostro mondo, come ad uno scenario adatto ad ospitare la nostra vita. Il mondo, nella sua realtà obiettiva, non ha certo il compito di *ospitare* la nostra vita e non deve certo porsi il problema di corrispondere alle nostre emozioni e alle nostre vicende – questo lo sappiamo bene, eppure non possiamo per questo dimenticare che la nostra vita è pervasa dalla presenza percettiva di un'espressività diffusa che si radica nelle cose e che ce le fa apparire come un teatro singolarmente *adatto* al nostro vivere. Una giornata autunnale ci sembra *uggiosa*, le sere d'estate *accoglienti* e *serene*, la luce del crepuscolo *malinconica*, ed anche se nel dir così non pretendiamo di asserire che vi sia nel mondo che ci circonda una trama emotiva ed affettiva, non per questo saremmo disposti a mutare il nostro vocabolario. Non è solo una questione di parole; non abbiamo a che fare soltanto con metafore che impieghiamo per abbellire i nostri discorsi, ma con una dimensione della nostra esperienza cui non sappiamo rinunciare: non ci sembra possibile fare a meno della *scenografia* consueta che fa da sfondo alla nostra vita e che fa sì che il mondo che la ospita ci appaia come il *nostro* mondo. Sappiamo bene che la natura è *soltanto* natura, che suoni e colori sono *soltanto* suoni e colori, ed in un certo senso questo sapere fa parte della dimensione fenomenologica della nostra esperienza e non poggia su atteggiamenti culturali o filosofici presupposti. Che ci siano la primavera e l'autunno è un fatto che dipende dall'inclinazione dell'eclettica e non da altro, ma è difficile sottrarsi all'idea che ci sia in tutto questo un senso che ci riguarda – un senso che appartiene alla dimensione della nostra *esperienza* del mondo e che non pretende comunque

di collocarsi sul terreno fattuale della realtà². La voce di questa e di infinite altre esperienze parla di consueto nella nostra vita, ma prende più chiaramente forma nelle opere dell'immaginazione che in vario modo ci consentono di soddisfare il nostro bisogno di ritrovarci a casa nel mondo. Perché in fondo è questo quello che facciamo quando ci disponiamo sul terreno dell'immaginazione artistica: indichiamo come dobbiamo immaginare e raccontare gli eventi e gli oggetti del mondo obiettivo per renderli parte di un mondo che sia nostro e che ci corrisponda. Eccoci dunque arrivati ad un problema maiuscolo, di cui tuttavia vogliamo parlare solo così, facendolo risuonare nello spazio angusto delle nostre considerazioni sulle proprietà espressive in terza accezione.

² La natura *ci* è amica perché sentiamo che non abbiamo bisogno di difenderci dal freddo e perché ci concede la luce che vogliamo anche quando inizia a far tardi, ma non è affatto realmente amica perché non è una persona cui ci si possa rivolgere e che ci risponda, e anche se vi sono culture che sembrano prendere molto sul serio l'attribuzione di proprietà espressive agli eventi ed agli accadimenti naturali, è forse opportuno rammentare che ciò accade solo in una dimensione di carattere religioso: il fulmine può esprimere la collera degli dei, ma non ogni fulmine e non ogni volta. La credenza religiosa vive nella dimensione dell'eccezionalità ed è proprio per questo che per la mentalità religiosa la natura può parlarci, ma non sempre e non nei suoi più consueti accadimenti. Può parlarci nelle voci del tuono o nel bagliore dei fulmini, ma non nelle sue manifestazioni più frequenti e quotidiane. Anche per le culture dominate dal senso della magia della natura e della sua religiosità, resta in fondo vero questo – che la natura ci parla per *mirabilia*, per miracoli appunto, e i miracoli non possono accadere troppo di frequente perché sono nella loro natura un'eccezione ed un'infrazione della norma.

SECONDA LEZIONE

1. Un punto e una mappa

Qualche volta lungo i sentieri si trovano, nei punti di sosta, delle mappe che illustrano il cammino da percorrere e che segnano con un punto rosso il luogo in cui ci si trova. Di solito sono abbastanza imprecise e non servono a molto, ma hanno una funzione rassicurante e, se non altro, ci dicono a chiare lettere che siamo sulla strada giusta e che c'è ancora da camminare. Servono a poco, ma ciò nonostante vorrei proporvi anche io qualcosa di simile. Sappiamo fissare il punto che ci dice dove siamo: sappiamo che vi sono proprietà espressive in terza accezione e abbiamo imparato a riconoscerle, sia pure con qualche approssimazione. E tuttavia il tentativo di indicarne le peculiarità ci ha condotto ad un nodo che deve essere sciolto: abbiamo fissato un punto sulla mappa e ora scopriamo che da quel punto si dipartono due strade che si divaricano, anche se promettono di condurre ad una stessa meta.

Una prima via ci invita a saggiare l'ipotesi soggettivistica: il punto fermo da cui muovere è segnato dalla constatazione della non categoricità delle proprietà espressive apparenti e questo significa che si deve cercare di rendere conto della loro apparente obiettività nel linguaggio delle proiezioni inconsapevoli degli stati soggettivi su ciò di cui abbiamo altrimenti esperienza. Qualcosa nella dinamica psichica della nostra esperienza deve rendere ragione di un inganno da cui è difficile liberarsi o comunque di un'assimilazione inconsapevole: la malinconia è in noi, ma per qualche motivo ci sembra di coglierla là, nel tramonto cui assistiamo. Conosciamo bene questo modello esplicativo: Hume l'ha reso facilmente percorribile nelle pagine del suo *Trattato sulla natura umana*. Ti chiedi da dove possa mai avere origine la "strana convinzione" che gli oggetti abbiano un'esistenza esterna e continuata ed ecco che sei invitato a cercare la risposta a questo che deve apparirci come un enigma nel gioco inconsapevole dell'immaginazione che lega le nostre idee le une alle altre e ci fa credere che la cenere che vediamo sia la legna che abbiamo lasciato sulla brace poco fa nel camino. La prima via che dobbiamo seguire ci indica un cammino analogo: ci invita a cercare di comprendere come e dove e per quale ragione le emozioni che ci pervadono possano legarsi alla percezione degli oggetti e farsi avanti come se appartenessero loro.

La seconda via ci invita invece a calcare il terreno dell'obiettivismo, ed in questo caso il punto fermo è segnato dalla nostra convinzione che non sia possibile descrivere in tutta la ricchezza del suo significato un tramonto, il mare agitato o un brano musicale senza avvalersi di predicati che alludono a proprietà espressive che non sembrano parlare di noi o delle nostre reazioni emotive, ma di quello che vediamo e ascoltiamo. La seconda via muove di qui, e dovrà poi sforzarsi di trovare un modo che consenta di venire a capo degli aspetti che male si addicono ad un'interpretazione obiettivistica – la non categoricità delle proprietà espressive apparenti e la loro dipendenza dall'orizzonte storico e culturale.

Guardiamo la nostra mappa e cominciamo a studiare una via – la prima, e come capita spesso quando si guarda qualcosa più da vicino ci accorgiamo che ci sono

diversi sentieri che corrono vicini gli uni agli altri, ma che non per questo coincidono. Credo che sia possibile distinguere almeno tre differenti varianti del nostro primo cammino:

1. *La teoria dell'associazione.* Le proprietà espressive sono frutto di una proiezione soggettiva che si fonda su un nesso associativo. di cui occorre cercare di rendere conto, perché se così stanno le cose le proprietà espressive si comprendono solo se si fa luce sulla natura di questo nesso;

2. *La teoria dell'illusione empatica.* Le proprietà espressive sono il frutto di una proiezione che ha tuttavia un fondamento e che si riverbera nella percezione dell'oggetto: qualcosa ci fa credere di trovare quello che invece di fatto proiettiamo sulla realtà, ma se ciò accade è perché la percezione sembra spingerci in questa direzione;

3. *La teoria della corrispondenza.* Le proprietà espressive si trovano negli oggetti, ma vi si trovano solo in virtù di una proiezione attuale o passata da cui hanno avuto origine.

Abbiamo preso la mappa, abbiamo scelto di seguire per ora il primo dei due sentieri e ora non ci resta che avventurarci in una delle varianti – la teoria dell'associazione.

2. *Le proiezioni prive di fondamento: il nesso associativo*

Ricordiamo innanzitutto qual è il nostro punto di partenza: le proprietà espressive devono essere spiegate su un terreno che da un lato non ci costringa a sostenere che una musica sia davvero triste e un paesaggio davvero sereno, ma che dall'altro ci consenta di *giustificarle* come momenti della nostra vita d'esperienza. È di qui che le teorie proiezionistiche sembrano trarre la loro giustificazione: se percepiamo una dimensione affettiva anche là dove non crediamo che vi sia propriamente spazio per emozioni e per affetti, allora questo è segno del fatto che la soggettività proietta sulle cose le emozioni e gli affetti che prova e ciò è quanto dire che alla domanda sul perché un brano musicale o un paesaggio ci appare ricco di una sua valenza espressiva si può rispondere indicando quale sia la ragione che spinge l'io a proiettare sulle cose le proprietà espressive di cui fa esperienza.

Ora il modo più semplice per giustificare una attribuzione proiettiva ci riconduce alla tematica dei nessi *associativi*: se un paesaggio ci *sembra* sereno, anche se non è possibile pensare che lo sia *realmente* perché non sostenere che la serenità che avvertiamo è soltanto il ricordo di un'esperienza passata in cui quel paesaggio, o un luogo simile ad esso, hanno ospitato una serenità che aveva tuttavia altre cause? In fondo, ci sono luoghi che ci sembrano lieti e sereni proprio perché vi abbiamo trascorso momenti felici: non possiamo visitarli senza che si faccia avanti non già il ricordo effettivo di ciò che un tempo è accaduto, ma l'aura emotiva che ha accompagnato le nostre vicende passate. Un paesaggio felice sarebbe allora un paesaggio in cui siamo stati un tempo felici, così come una musica triste sarebbe soltanto questo – una musica che si lega a qualche ricordo doloroso.

Forse questi esempi non sono sufficienti a persuaderci della percorribilità della

via associativa perché di fatto si riferiscono ad esperienze individuali e questo sembra restituire per altra via alla soggettività ciò che l'associazione ridesta: solo per me questo luogo si lega a ricordi felici, e forse soltanto io quando ascolto questo adagio sono pervaso da ricordi dolorosi. La dimensione soggettiva del nesso associativo, tuttavia, non è affatto necessaria e basta riflettere un attimo alla natura dei fenomeni culturali per rendersene conto. Le giornate sono scandite da riti più o meno formalizzati e ogni cultura ci insegna un certo modo di reagire, e di attribuire alle cose e agli eventi un valore espressivo determinato. In fondo, che il modo maggiore e minore abbiano assunto una valenza espressiva determinata solo perché sono stati impiegati in un certo modo nella prassi compositiva di certe culture è una tesi che si legge spesso – lo sostiene anche Kivy, per fare soltanto un esempio. Considerazioni del tutto analoghe sono state fatte valere del resto anche per i colori, il cui valore espressivo, si sostiene, sorge dal loro essere stati associati a funzioni peculiari: il nero è lugubre perché è stato usato per il lutto, il porpora è solenne perché di quel colore si ammantavano re, cardinali e senatori, il bianco è il colore purezza perché è stato usato per le vesti dei candidati, dei bambini appena battezzati o delle spose. E se l'associazione stringe i fenomeni percettivi ad un valore espressivo in virtù di un legame culturale, condiviso da tutti i membri di una cultura, come stupirsi se il mondo ha assunto per noi una forma espressiva, data apparentemente insieme alle cose stesse?

Certo, perché il legame associativo possa davvero legare alle cose le nostre esperienze affettive è necessario il cemento dell'abitudine. L'abitudine, tuttavia, è per sua natura un meccanismo umbratile che chiede di operare solo quando la soglia della consapevolezza si ottunde. Le abitudini ripetono da sole la loro cantilena e non vi è bisogno di partecipare attivamente alle loro operazioni che muterebbero di segno se pretendessimo di ripeterle ad alta voce, partecipando attivamente a quel che succede in noi. Le abitudini sono silenziose e ci consegnano i risultati del loro operare come se fossero pronti da sempre. Di qui la loro capacità di ingannarci: ciò che suggeriscono alla nostra mente ci sembra di trovarlo direttamente negli oggetti perché non siamo consapevoli di ciò che ci accade: vediamo un paesaggio e ci sentiamo pervasi da uno stato d'animo peculiare che ci sembra giungere da qualcosa che è esterno a noi. L'associazione che l'abitudine stringe in un nodo inconsapevole diviene così una proiezione inavvertita: crediamo di trovare nelle cose di cui abbiamo esperienza ciò che vi abbiamo inconsapevolmente messo.

La teoria delle proiezioni associative ci invita così a modificare le forme del nostro linguaggio – almeno si quando facciamo filosofia. Almeno sin quando facciamo filosofia dobbiamo rinunciare alla paroletta «è» e dobbiamo negare che vi sia un nesso obiettivo tra la cosa e la proprietà espressiva che le attribuiamo: il tramonto non è triste, il minuetto non è allegro, ma questo non toglie che a queste scene percettive possano legarsi nel tempo determinati scenari emotivi che l'immaginazione ha imparato a richiamare in virtù di un nesso sancito dall'abitudine. Un nesso obiettivo di causa e di effetto – osservava Hume – non vi è, ma l'immaginazione sembra capace di proiettare sulle cose stesse il suo operare nascosto. Perché stupirsi allora che le emozioni che abbiamo provato più volte ascoltando

una musica o guardando un paesaggio finiscano col sembrarci aderenti agli oggetti che esperiamo? Anche in questo caso ha luogo una sintesi che l'abitudine cela ai nostri occhi ed anche in questo caso ci sembra di ritrovare negli oggetti ciò che si è invece costituito passo dopo passo nella nostra soggettività.

Non credo che considerazioni di questa natura possano davvero consentirci di venire a capo del nostro problema. A renderle poco plausibili sono innanzitutto gli argomenti che minano alla radice la credibilità delle stesse tesi humane da cui così chiaramente derivano. Si potrebbe in primo luogo obiettare che il rimando associativo che dovrebbe consentirci di risalire dal simile al simile e che dovrebbe potersi ripetere è tutt'altro che ovvio, perché di fatto la ripetizione degli eventi non è mai esatta e vi sono sempre piccole variazioni che possiamo ritenere irrilevanti solo perché *sappiamo già che cosa è rilevante dal punto di vista del nesso associativo*. Del resto questa stessa considerazione deve essere fatta valere anche quando cerchiamo di spiegarci come sia possibile che due idee si leghino l'una all'altra nella memoria. Quando la palla da biliardo urta e mette in movimento una seconda biglia l'idea dell'una si lega all'altra come l'antecedente al conseguente, ma quante altre cose potrebbero pretendere lo stesso ruolo se ci accontentassimo delle argomentazioni humane? Per ogni evento vi sono tante cose che sono contigue nello spazio e nel tempo, ma noi le escludiamo ed è proprio e solo per questo che possiamo trovare nell'esperienza che verrà una ripetizione – perché abbiamo in qualche misura già raccolto in unità il nucleo di quel fenomeno che diciamo ripetersi. E lo abbiamo fatto, in questo caso, perché ci sembra di sapere che quei due eventi – il muoversi dell'una e dell'altra biglia – sono connessi in un'unica vicenda causale. Proprio questo sapere, tuttavia, dovrebbe esserci precluso perché è di fatto negato dall'argomento di Hume: la relazione di causa ed effetto implica il rimando all'esperienza passata e non si dischiude allo sguardo innocente di un qualche Adamo. E ancora: vi sono infiniti eventi che si succedono costantemente anche se non attribuiamo nessuna inferenza causale. Quando metto la sveglia per un viaggio, non so perché ma mi sveglio sempre poco prima che suoni; accade sempre, ma non per questo mi accade di pensare che vi sia tra questi due eventi un rapporto di causa e di effetto – la sveglia non suona perché mi sono appena svegliato. Simili considerazioni valgono anche per il nostro problema. Quando ho visto quel paesaggio mi sono sentito sereno – questo è certo; ma è certo anche che ero vestito in un certo modo o che era sera o che avevo da poco cenato e così via. Tutte queste cose sono certe, ma a quale di queste infinite circostanze dovrebbe legarsi il mio stato d'animo? Non si tratta di una domanda oziosa: se non percepiamo la serenità del paesaggio, ma solo la serenità *e* il paesaggio per quale motivo dovrebbe poi accadere che queste due esperienze si leghino l'una all'altra nella memoria, visto che vi sono infinite altre circostanze che potrebbero pretendere un eguale riconoscimento? E ancora: se vi fosse qualcuno che inforcasse gli occhiali sempre e solo quando vuol godere di un paesaggio che lo rasserena, non per questo credo attribuirebbe a quel gesto o a quell'oggetto una qualche proprietà espressiva. Direbbe sereno il paesaggio, non le lenti – ma perché? La risposta sembra del tutto ovvia. Direbbe che è sereno il paesaggio perché non ha dubbi sul contenuto della sua esperienza: perché

vede la serenità proprio nel paesaggio, e non altrove. Il nodo tra quello che vede e quello che prova non deve stringersi nel tempo grazie all'abitudine, poiché è fin da principio stretto dal legame dell'evidenza.

Del resto, se fosse l'abitudine che associa casualmente le proprietà espressive alle cose non dovrebbe forse accadere, con il tempo, quel che di consueto accade con le emozioni e con gli stati d'animo della vita – non dovrebbe accadere che il nesso si ottunda e venga meno? È davvero pensabile che sia sempre dello stesso umore quando vedo una stessa cosa se non vi è nella cosa stessa il fondamento del mio stato d'animo? Dalle finestre di casa mia si vede un malinconico paesaggio di binari e di treni che a me tuttavia piace e che trovo, stranamente, consolante; posso dire tuttavia di averlo sempre osservato quando ero preda della malinconia? O di averlo anche solo prevalentemente osservato quando ero di quell'umore? E posso dire di aver sempre provato, stranamente, una qualche consolazione? Non credo che le cose stiano così e sembrerebbe piuttosto evidente che la maggior parte delle volte in cui ho osservato quella scena mi sono limitato a guardarla, senza avvertire una qualche emozione. Ma al venir meno dell'abitudine non sembra corrispondere il venir meno della mia constatazione: i binari che si affiancano gli uni agli altri, in un gioco di arrivi e partenze mi sembrano malinconici, anche se non provo di norma nessuna malinconia quando li vedo. E che dire quando una stessa scena – un paesaggio, il susseguirsi dei movimenti di una sonata, un accostamento di colori... – ci appare in certe parti sereno e in altre inquietante? Come potrebbe, in questo caso, fissarsi una proiezione associativa che presupporrebbe la ripetizione di un alternarsi casuale di emozioni secondo un ordine definito? Cercare di spiegare un'esperienza così banale richiamandosi ad una molteplicità di nessi istituiti dall'esperienza passata sembra privo di senso³.

³ Le difficoltà che abbiamo messo in luce sono, io credo, tanto evidenti da rendere in realtà poco credibile una formulazione rigorosa della teoria associazionistica. Di fatto, quando il filosofo associazionista nega che vi sia una relazione obiettiva tra l'esperienza di A e il carattere espressivo B che ci sembra di dovergli attribuire, di fatto intende soltanto sostenere che quel nesso non è in linea di principio afferrabile e che se attribuiamo a una cosa certe proprietà è solo perché l'abitudine cementa la nostra reazione che è tanto costante, quanto priva di una ragione fenomenologicamente evidente. Un nesso obiettivo deve dunque sussistere altrimenti sarebbe inspiegabile il fatto della ripetizione costante, ma la sua natura è imperscrutabile almeno sino a che ci disponiamo sul terreno descrittivo dell'esperienza: ciò che su questo piano si dà è solo il fatto che certe emozioni e certe esperienze si accompagnano le une alle altre, senza che si possa dire nulla di più – e non è difficile scorgere dietro questa formulazione della teoria associazionistica una somiglianza tutt'altro che casuale con le tesi fondamentali della teoria causalistica di cui abbiamo dianzi discusso. Anche in questa formulazione più debole la teoria associazionistica resta tuttavia poco plausibile perché ci impedisce in linea di principio di distinguere tra esperienze molto diverse: l'esperienza in cui un'emozione si associa ad un luogo o a un evento da quella in cui sorge da esso. Si tratta di una distinzione ovvia che sappiamo tracciare con estrema facilità. Quando era bambino, la fine dei cartoni animati alla televisione era definitivamente segnata da una musica molto bella – il Largo del *Serse* di Händel – che faceva da sigla ad una trasmissione di carattere religioso. Una musica bellissima, che però non posso non ascoltare con una punta di fastidio: mi ricorda qualcosa di sgradevole che tuttavia non posso imputare alla musica, ma solo a quello che si lega in me al suo ascolto. Non abbiamo, insomma, a che fare con una proprietà della musica, ma con una connotazione che si lega al suo ascolto. E può ben accadere che ciò che esperiamo come proprietà della musica e ciò che alla musica si lega non vadano affatto d'accordo. La scena finale di *Full metal jacket* di Kubrick ci mostra una città vietnamita in fiamme e, accanto ad essa, la lunga fila dell'esercito americano che marcia, mentre sullo sfondo, accanto alla voce fuori campo del personaggio principale che parla della Storia e della Vita, risuonano le note di *Mickey mouse*, che restano infantili e allegre, anche se, dopo averle colte in quel contesto, il loro ascolto sembra portare con sé un tratto espressivo di tutt'altro segno.

Si dirà forse che tutte queste considerazioni colpiscono la teoria dell'associazione solo nella sua veste più ingenua – quella che pretende di legare le emozioni provate individualmente a cose ed eventi di cui abbiamo avuto esperienza, ma come abbiamo osservato vi è una variante di questa teoria che ci invita a tenere in conto il peso della cultura. Il rosso è associato alla passione perché è stato usato così in mille diverse circostanze, rendendo percorribile per tutti questo legame associativo: come stupirsi allora se si è formata un'abitudine che fa inavvertitamente correre la nostra mente da una cosa all'altra? Ora, non vi è dubbio che un simile modo di introdurre il nesso associativo sia più persuasivo e tuttavia è discutibile che le cose cambino davvero e per tre diverse ragioni.

In primo luogo è necessario osservare che una simile spiegazione è necessariamente parziale: può darsi che esista una pratica compositiva che ci costringe a usare il tono minore per un certo tipo di composizioni o un colore per un certo tipo di situazioni affettivamente cariche, ma è difficile sostenere che vi possano essere culture che ci indicano come reagire ad un paesaggio collinare o al mare agitato. Il rimando alla cultura e alle sue istituzioni sembra essere dunque in grado di spiegare solo una parte del problema. In secondo luogo, si dice che il rosso sia il colore della passione e in effetti vi sono molti usi conformi a questa tesi, ma è altrettanto vero che il rosso è anche il colore della luce che ci intima di fermarci ai semafori o delle vesti che vorrebbero incuterci rispetto per la maestà cardinalizia e non si vede perché un'associazione non dovrebbe cancellare l'altra o sovrapporsi all'altra, mutandone il senso. In terzo luogo, il rimando alla dimensione delle istituzioni culturali sembra essere almeno in parte fuori luogo perché l'essere parte di un'istituzione sociale fonda il carattere di segno di qualcosa, ma non ancora il suo valore espressivo – e tra segno e forma espressiva vi è una differenza su cui ci siamo soffermati. Ora, un segno è in linea di principio di natura convenzionale e ogni sua realizzazione è rilevante nella sua forma solo in quanto è un'iscrizione di quel segno: la forma grafica di una parola e il carattere tipografico in cui è scritta può variare entro un certo limite senza che per questo muti la funzione segnica. Le cose non stanno così nel caso di una sonata e in generale noi parliamo di una diversa interpretazione espressiva di un brano musicale proprio quando si esegue uno stesso spartito, ma si altera in qualche modo l'aspetto complessivo dei suoni. E infine: si può davvero chiudere gli occhi sulle ragioni che in linea di principio guidano le scelte culturali? Nella nostra cultura il tono maggiore conferisce un tono allegro e aperto alla composizione – per caso? Ci si aspetta che abbia questa funzione, ma solo per una convenzione che avrebbe potuto essere stipulata diversamente? Il nero è il colore del lutto e per questo è lugubre – qualsiasi altro colore avrebbe potuto svolgere la stessa funzione? Asserire che vi è un uso culturale dei suoni e dei colori non significa ancora avere asserito che si tratti di un uso arbitrario.

Ma allora vogliamo davvero negare che talvolta accada proprio così – che ci siano musiche e odori e sapori che sembrano dirci qualcosa solo perché li abbiamo legati associativamente ad altre esperienze? Naturalmente no, non vogliamo negarlo: si tratta di un'esperienza molto comune e di fatto innegabile. Un sapore ci ricorda un

piatto che un tempo si cucinava in casa, un odore i vicoli della cittadina dove andavi d'estate, e immemore delle riflessioni sul kitsch l'innamorato può dire di una musica che risuona nell'aria che "è la nostra canzone!": sono appunto esperienze comuni. È dubbio, tuttavia, che la teoria associazionistica sappia davvero far luce fino in fondo anche soltanto di queste esperienze che dovrebbero costituire il suo fondamento più proprio: anche quando ad una esperienza percettiva si legano emozioni e vissuti affettivi che traggono la loro origine da altro, sarebbe sbagliato, io credo, parlare soltanto di un'associazione e non vedere gli intrecci che legano le une alle altre le esperienze che sono qui in gioco. Certo, può accadere che talvolta un'emozione si proietti sulle cose e le colori di sé. Possiamo trovare sereno un paesaggio solo perché eravamo sereni quando l'abbiamo visto e non ci stupiremmo se in un diverso contesto non ci apparisse più in questa luce, ma questa constatazione ovvia che richiama la nostra attenzione su un fatto così risaputo non può farci dimenticare che in un caso e nell'altro qualcosa deve aver consentito alle nostre emozioni di *far presa* sul paesaggio: quando ero sereno, in quel paesaggio ho ritrovato la mia serenità, ma l'ho ritrovata in quelle colline e in quel loro dolce succedersi, non in un posto qualunque e non nel ciglio della strada su cui si ammassavano le auto parcheggiate. Quando siamo di buon umore, le cose ci appaiono sotto una diversa luce, ma questo non vuol dire che tutto ci appaia indiscriminatamente felice: vuol dire solo che la nostra attenzione è volta a scorgere ciò che trova in sintonia con il nostro umore e proprio per questo trascura ciò che altrimenti ci apparirebbe malinconico o doloroso. L'innamorato può guardare negli occhi l'amata e, prendendole le mani, esclamare: «è la nostra canzone!» quando si sente risuonare lontana una musica romantica che parla d'amore, ma sarebbe strano e anche un poco inquietante se si esprimesse così, ascoltando il *Lacrimosa* della *Messa da Requiem* di Mozart. Le emozioni non si associano, ma cercano un *appiglio* – questo è il punto. Ma se le cose stanno così, allora non ha senso cercare di venire a capo delle proprietà espressive semplicemente chiamando in causa il costituirsi di un nesso associativo tra esperienze del tutto distinte e autonome.

Queste considerazioni sembrano tutte convergere verso una stessa meta che possiamo formulare così: se anche fosse lecito intendere le proprietà espressive come frutto di una proiezione, ciò nonostante non sarebbe davvero possibile anche solo tentare di sganciarle interamente dalla natura dell'oggetto in cui ci sembra di ritrovarle. Il nesso associativo è un nesso troppo povero e non può in linea di principio mantenere quel che gli si chiede di promettere. Dobbiamo dunque cercare di legare alla nozione di proiezione un qualche fondamento nella cosa stessa – ed è questo che accade nelle teorie di Lipps e di Wollheim.

LEZIONE TERZA

1. Le proiezioni fondate: Theodor Lipps e la teoria dell'empatia

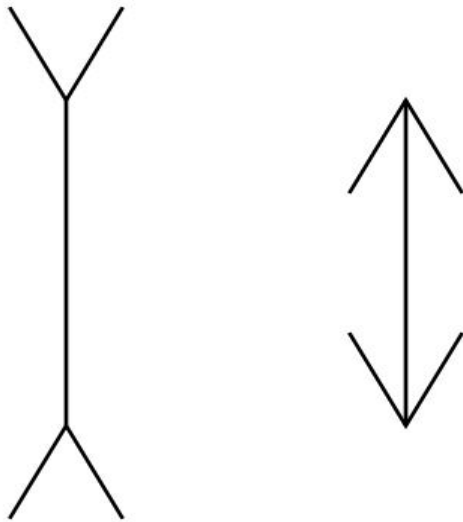
«La colonna si raccoglie in se stessa nella dimensione della larghezza e proprio per questo si slancia verticalmente. È in questo che consiste la sua 'attività specifica'» – così scrive Theodor Lipps in un saggio intitolato *Estetica dello spazio e illusioni ottico-geometriche (Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Barth, Leipzig 1897). Certo, le metafore sono frequenti quando si parla di architettura, ma è difficile non restare perplessi quando riflettiamo sulla scelta dei termini di cui Lipps si avvale per descrivere quale sia l'impressione che in noi si lega alla percezione di una colonna: la colonna, leggiamo, si *raccoglie* in se stessa, come se dovesse fin da principio *reagire* ad una forza – il peso – che la *minaccia* e che sembra spingerla a *cedere*, crescendo in larghezza. A questa minaccia, tuttavia, la colonna *reagisce*, stringendosi in sé e questo movimento (cui siamo chiamati ad assistere) deve insieme apparirci come un *agire che ha una meta*: proprio perché si raccoglie e reagisce alla tendenza a cedere inarcandosi sui fianchi, la colonna ci appare nel suo *tendere* verso l'alto. Come un signore vanesio ma un poco appesantito dagli anni, la colonna stringe la cinta e si erge diritta, cercando di apparire più alta e slanciata.

Si tratta, non è difficile rendersene conto, di un linguaggio dinamico, che sembra attribuire ad una cosa – alla colonna gravata dal peso dell'architrave – una sua *vita* propria, a dispetto della consapevolezza che le colonne sono realtà inanimate che non possono patire e reagire. Potremmo forse esprimerci così: Lipps descrive una colonna come se fosse un corpo vivo, anche se così facendo non intende affatto negare che la colonna sia soltanto una cosa, priva di vita, un pezzo di marmo che non sente e non reagisce proprio a nulla.

A questa prima ragione di stupore deve subito affiancarsene un'altra: Lipps ci invita a parlare di colonne, ma lo fa in un testo che ha come suo tema l'analisi delle *illusioni ottico-geometriche* – di quelle illusioni che si danno quando determinate configurazioni visive ci appaiono diverse per *dimensione*, per *forma* o per *orientamento* da ciò che realmente sono. Forse qualcuno obietterà che si tratta di uno stupore immotivato perché sul rapporto tra colonne e illusioni percettive si è scritto molto, soprattutto nel XIX secolo; eppure basta addentrarsi un poco nelle pagine di Lipps per rendersi conto che le sue analisi non seguono il consueto cammino: Lipps non si sofferma sul tema delle correzioni ottico-geometriche dei colonnati, su cui si erano affaticati molti autori nell'Ottocento, e non discute della curvatura convessa dello stilobate o della trabeazione, come aveva fatto tra gli altri Guido Hauck. Tutt'altro: Lipps ci parla della colonna nella sua singolarità, e ce ne parla senza preoccuparsi di fissare il punto di vista di uno spettatore ideale. Se di illusioni ottiche si deve parlare, queste non chiamano affatto in questione il problema platonico delle correzioni prospettiche delle statue e delle architetture (*Sofista*, 235 d, 236 a), ma le singole colonne, nella loro immediata percepibilità.

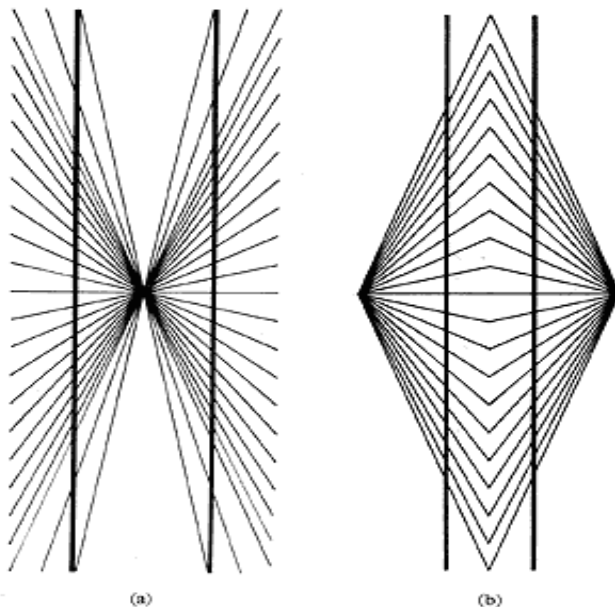
Restiamo stupiti, certo, ma non è difficile rendersi conto che i temi che hanno suscitato la nostra perplessità si legano l'uno all'altro e ci riconducono ad un unico

disegno teorico: Lipps ritiene infatti che la dimensione espressiva della spazialità – l'estetica dello spazio, appunto – si sveli nel suo fondamento solo quando la si ancora al gioco delle dinamiche rappresentative che è responsabile delle illusioni percettive.



Il punto su cui Lipps ci invita a riflettere è questo: se le forme ci appaiono animate da una loro interna espressività è perché, rappresentandocene, *riviviamo* come se fosse un agire corporeo quel gioco di tendenze e controtendenze che anima la rappresentazione della forma e che si manifesta in modo esemplare sul terreno delle illusioni ottico-geometriche quando la dinamica rappresentazionale diviene la ragione occulta dello scarto che separa la realtà obiettiva della scena che sta di fronte ai nostri occhi dal risultato fenomenico cui perveniamo.

Su questo punto è opportuno indugiare un poco e questo significa, innanzitutto, rivolgere la nostra attenzione alle illusioni ottico-geometriche. Guardiamone alcune. La prima è ben nota – è l'illusione di Müller-Lyer. Non è facile dire a che cosa si debba quest'illusione. Nel 1889 Müller-Lyer aveva avanzato un'ipotesi di carattere generale: aveva sostenuto che, in analogia a quanto accade nel campo della percezione dei colori e dei suoni, così anche nel campo delle figure geometriche potessero valere i principi generali del *coinflusso* [*Konfluxion*] e del *contrasto* [*Kontrast*].



In questo caso né il fenomeno del coinflusso che deve essere chiamato in causa: la superficie dell'angolo delimitato dai due segmenti obliqui si fonde (o si con-fonde) con la dimensione del segmento verticale, determinandone una sopravvalutazione nel caso dei segmenti divergenti, una sottovalutazione nel caso delle linee convergenti. Si tratta, certo, di una spiegazione cui nessuno più crede, ma vale la pena di rammentarla perché è per molti

versi vicina alle tesi di Lipps: spiegare un'illusione ottico-geometrica significa infatti, per Lipps come per Müller-Lyer, pensare alla nostra esperienza percettiva come al *risultato* di un insieme di forze, di dinamiche che animano la scena percettiva. Guardiamo per esempio l'illusione scoperta da Ewald Hering nel 1861: due linee parallele sono attraversate da una molteplicità di segmenti rettilinei che si dipartono ora (a) da un punto che si trova a metà strada tra le due rette, ora (b) da due punti situati l'uno a sinistra l'altro a destra di entrambe (la variante b dell'illusione di Hering è stata messa in luce da Wilhelm Wundt).

Il risultato percettivo è particolarmente evidente: nel caso (a) le due rette parallele ci appaiono lievemente arcuate verso l'esterno, mentre nel caso (b) le due rette sembrano incurvarsi verso l'interno. Nell'uno e nell'altro caso è difficile sottrarsi ad un'ipotesi di natura dinamica: guardiamo questo disegno e ci sembra quasi di vedere in un caso (a) le due parallele cedere sotto la spinta dei segmenti che da un centro comune si irradiano verso l'esterno, nell'altro (b) la scena opposta: in questo caso i segmenti che si irradiano da due centri diversi sembrano costringere le due rette a incurvarsi, agendo con forza tanto maggiore, quanto più il loro impatto con la retta che intersecano avviene in prossimità del centro vivo da cui si irradiano.

È da queste considerazioni di carattere generale che è possibile comprendere quale sia la ragione per cui Lipps ritiene opportuno stringere in un unico nodo la dimensione estetico-espressiva dello spazio e la riflessione sulle illusioni ottico-geometriche. La premessa da cui Lipps muove ha un sapore empiristico ed obiettivistico insieme: a suo avviso, la percezione è univocamente determinata dalla dimensione dello stimolo ed è quindi, in linea di principio, incapace di mettere capo ad illusioni sistematiche. In senso stretto *vediamo* quello che c'è, e non dovremmo affatto ingannarci. Le illusioni ottico-geometriche tuttavia ci sono, e sono illusioni *sistematiche*: ci mostrano quindi che vi è qualcosa nella nostra esperienza percettiva che non è possibile ricondurre esclusivamente alla dimensione della mera ricezione di stimoli. Se possiamo ingannarci, l'esperienza percettiva non può consistere solo nella ricezione passiva dei dati di senso, ma deve rimandare anche ad un processo di natura rappresentativa che interpreti i dati sensibili, disponendoli in un contesto dinamico di forze. Le rette dell'illusione di Hering sono parallele e proiettano sulla retina immagini parallele: se ci sembra che siano costrette ad arcuarsi dal gioco dei segmenti che le intersecano, ciò deve parlare in favore di un *procedimento rappresentativo* che si sovrappone alla mera ricezione dei dati sensibili, interpretandoli.

Ora, come questo processo rappresentativo possa animare la percezione e condurla al di là del mero dato sensibile ce lo mostrano le illusioni ottiche: nell'evidenza di un inganno di cui diveniamo consapevoli, le illusioni ottico-geometriche mostrano l'operare della dinamica delle rappresentazioni e ci rivelano che ogni nostra esperienza percettiva deve essere pensata come il risultato di tendenze e controtendenze che si danno sul terreno rappresentativo e che orientano il dato sensibile in una direzione determinata. Se le parallele di Hering ci appaiono incurvarsi è perché – per Lipps – siamo costretti a rappresentarcele alla luce delle

forze che in una direzione o nell'altra sembrano promanare dai fasci di segmenti che le intersecano. Lipps parla a questo proposito di un' *interpretazione meccanica e dinamica* dei dati sensibili e ritiene che questa sia la base su cui si fonda l'interpretazione estetico-espressiva dei fenomeni percettivi. Le illusioni ottico-geometriche ci mostrano il carattere umano e vitale della nostra esperienza e indicano quale sia il fondamento che consente al soggetto di ritrovarsi nei fenomeni e di proiettare su di essi la regola del proprio agire. L'interpretazione meccanica e dinamica del materiale sensibile diviene così il termine medio che ci consente di immedesimarci nei fenomeni e di leggere nella loro struttura le forme sensate del nostro agire.

Di qui, da queste considerazioni di carattere generale, possiamo muovere per cercare di dare una forma più determinata alle considerazioni che Lipps ci propone sulla natura della colonna e su cui ci siamo soffermati nelle battute introduttive di questa lezione. Come abbiamo osservato, Lipps muove da una constatazione di carattere generale: se si vuole descrivere l'impressione che su di noi fanno le colonne di un tempio dorico non ci si può limitare ad un linguaggio che resti aderente alla natura materiale e priva di vita del suo oggetto, ma è necessario avvalersi di termini che sembrano presupporre una realtà dinamica e viva. Le colonne non sono soltanto disposte verticalmente, ma si *ergono* verso l'alto e non sono soltanto il necessario sostegno dell'architrave, ma *sorreggono* attivamente una forza contrapposta, *resistendole* e *vincendola*. Per Lipps dunque il fascino estetico della colonna prende forma non appena sappiamo renderci conto della sua interna vitalità e assistiamo al suo vincere *felicemente* l'ostacolo della pesantezza.

Non vi è dubbio: Lipps sceglie con cura il proprio esempio perché la tesi secondo la quale le colonne debbono essere pensate alla luce di questo gioco di tendenze e di dinamismi che ci spinge ad assimilarle alla vita ha un suo posto rilevante nella storia dell'architettura. La colonna è innanzitutto un tronco di legno – è il *grande albero* che sorregge la costruzione della capanna primordiale, e nelle pratiche costruttive della Grecia arcaica era racchiusa l'usanza di piantare a testa in giù i grandi tronchi sfrondatai dei rami, per evitare che la colonna mettesse radici, restituendo alla natura la violenza architettonica della costruzione. La colonna è dunque un tronco vivo, che doveva mantenere la sua forma e la sua riconoscibilità e che non doveva essere eccessivamente snaturata nella sua fisionomia – almeno per il purismo un po' rozzo della cultura architettonica spartana. Plutarco narra che Agesilao, re di Sparta, ospite in Anatolia in un palazzo signorile, con finto stupore domandasse, guardando i pilastri squadrati che sorreggevano il tetto, se mai in quelle terre crescessero alberi di quella forma e alla risposta che no, non ne nascevano di tal fatta, avesse risposto: «e se mai nascessero quadrati, li rendereste per questo rotondi?»

La metafora della colonna come un grande albero non può tuttavia nascondere un diverso riferimento implicito nella sua forma: la colonna è infatti – e fin da principio – un corpo umano, e il colonnato non è soltanto un bosco, ma è anche una *schiera di uomini*, volti tutti ad uno stesso scopo. La colonna poggia su un basamento e si erge verso l'alto, come il corpo degli uomini, poiché è innanzitutto questo ciò che distingue gli uomini dagli animali: la loro stazione eretta. Di quest'umanizzazione della colonna si possono trovare una molteplicità di indizi che vanno dal nostro discorrere di *capitelli* per indicare la parte terminale della colonna, alle fantasie sul loro *genere* – la colonna dorica maschile, quella ionica femminile – alla tendenza a far valere anche per le colonne stesse la teoria delle proporzioni elaborata per il corpo umano.

Del resto, quest'analogia tra il corpo umano e le colonne si manifesta visibilmente nel bisogno di avvolgere il corpo di queste in una veste che ha le stesse pieghe e le stesse fattezze delle tuniche della statuaria femminile. E ancora: l'immagine del figlio maschio o del padre che sorregge il peso della casa come una colonna sorregge il tempio è un luogo letterario estremamente diffuso nella Grecia



antica: è così che Clitemnestra saluta Agamennone di ritorno da Troia, dicendo che è come la stabile colonna che sorregge l'alto tetto o come la gomina che tiene ancorata la nave. Ma il nesso più ovvio che sembra rendere immediatamente visibile questa possibile identificazione tra la colonna e la nostra corporeità di uomini è ovviamente racchiusa nella scelta di sostituire con statue maschili e femminili le colonne dei templi, in un artificio architettonico che racconta ad alta voce un'immaginazione tacita.

Vi erano, innanzitutto, i Telamoni, le gigantesche figure maschili che dovevano fungere da colonne nel tempio dorico di Zeus ad Agrigento: se ne vedono ancora oggi i resti, adagiati sul terreno. Ma vi erano anche le cariatidi che ornano ancora la loggia dell'Eretteo nel tempio ionico dedicato ad Atena Poliade nell'Acropoli di Atene. Su questa creatura architettonica così particolare – le cariatidi – è forse opportuno soffermarsi un poco, per cercare di comprendere il progetto immaginativo che le ha create. Perché porre sul capo di una schiera di statue femminili il peso del tetto di un tempio?

Nelle pagine di Vitruvio questa domanda si fa strada nelle pieghe di un racconto che si lascia guidare dalla convinzione antica che l'origine dei nomi possa spiegarci molte cose sulla natura degli oggetti. Così, per capire quale sia la natura delle cariatidi e quale il progetto immaginativo cui si deve la loro creazione, dobbiamo – secondo Vitruvio – interrogarci sulla ragione per la quale così si chiamano le statue dell'Eretteo: le cariatidi prendono il loro nome dalle donne di Caria, una

città del Peloponneso i cui abitanti si erano schierati con il nemico durante le guerre persiane. Sconfitti i Persiani, i Greci fanno i conti con gli avversari interni e non sono certo molto teneri: la città di Caria è rasa al suolo, gli uomini uccisi e le donne fatte schiave. Le cariatidi sarebbero dunque un monito per ricordare una colpa inestinguibile. Costrette ad un peso da cui non posso liberarsi, sarebbero proprio per questo un simbolo della schiavitù. Scrive Vitruvio:

Quemadmodum si quis statuas marmoreas muliebres stolas, quae cariatides dicuntur, pro columnis in opere statuerit et insuper mutulos et coronas conlocaverit, percontantibus ita reddet rationem Caria, civitas Peloponnensis, cum Persis hostibus contra Graeciam consensit. Postea Graeci per victoriam gloriose bello liberati communi consilio Cariatibus bellum indixerunt. Itaque oppido capto, viris interfectis, civitate declarata matronas eorum in servitutem abduxerunt, nec sunt passi stolas neque ornatus matronales deponere, uti non una triumpho ducerentur, sed aeterno, servitutis exemplo gravi contumelia pressae poenas pendere viderentur pro civitate. Ideo qui tunc architecti fuerunt aedificiis publicis designaverunt earum imagines oneri ferundo conlocatas, ut etiam posteris nota poena peccati Cariatium memoriae traderetur (Vitruvio, *De Architectura*, I, I, 4).

Così dice Vitruvio, ma è dubbio che le cose stiano così e in un suo bel libro da cui c'è molto da imparare – *La colonna danzante* – Rykwert suggerisce implicitamente una diversa etimologia che sembra confermata dai volti sereni delle cariatidi dell'Eretteo che sembrano camminare calzando sandali con passo leggero, quasi danzassero:

il paesino di nome Caria era in realtà famoso in tutta la Grecia per qualcosa di ben diverso dalla disgraziata partecipazione alla guerra persiana. Era la sede del culto di Artemide Carneia o Cariatide, il cui rito principale consisteva in una danza solenne di devote intorno a un sacro noce. Lo stesso verbo *karuatisein*, che significa 'danzare solennemente, 'danzare in circolo' era usato correntemente (J. Rykwert, *La colonna danzante*, Scheiwiller, Milano 2010, p. 101).

Quando ci si dispone sul terreno del mito o delle leggende, accade spesso che le spiegazioni abbondino. Eccone un'altra. Caria era il nome di una giovane donna, figlia di Dione di Laconia. Se ne invaghisce Dioniso ed è un guaio, perché gli dei mal sopportano il rifiuto: Caria non si concede al desiderio del dio che, per questo, la trasforma in un albero di noce obbedendo così ad un suggerimento che è implicito nel nome della donna amata. Il noce, poi, viene consacrato ad Artemide, la dea della verginità – e così un racconto si intreccia all'altro e la colonna danzante si trasforma nuovamente in un tronco in cui pulsa una vita umana e il tronco a sua volta ritorna a prendere forma di colonna⁴.

Che siano un simbolo di schiavitù o colonne danzanti o che siano il ricordo di una ragazza trasformata in noce, le cariatidi rappresentano in una forma esemplare il nesso che stringe la colonna alla forma viva del corpo. Questo nesso, del resto, doveva essere ulteriormente sottolineato dalla struttura portante della colonna, dal suo effettivo sorreggere che è esso pure così evidente nell'immaginazione plastica delle cariatidi.

⁴ Su questo tema si può vedere anche il bel libro di G. Hersey, *Il significato nascosto dell'architettura classica*, Bruno Mondadori, Milano 2001

Che si potesse pensare il sorreggere della colonna alla luce del concetto metafisico di volontà era stato Schopenhauer a dirlo nelle pagine de *Il mondo come volontà e come rappresentazione*. Qui Schopenhauer ci invita a pensare all'arte come al luogo in cui la volontà si manifesta esemplarmente, anche se ogni arte deve apparirci disposta secondo un criterio di crescente ricchezza e articolazione. All'architettura spetta il gradino più basso: le spetta il compito elementare di mostrare la dialettica tra peso e sostegno. È qui che per Schopenhauer è necessario discutere della colonna, poiché nella sua forma si rende manifesto lo scontro tra peso e sostegno, tra la volontà che si esprime nel cieco tendere delle cose verso terra e la volontà che ci parla nella resistenza della materia che fa da sostegno:

Anche ad un grado così basso della sua oggettività vediamo che la volontà manifesta già la sua essenza in un contrasto, e cioè nella lotta fra il peso e la rigidità, lotta che costituisce di fatto l'unico tema estetico dell'architettura come arte; far risaltare tale contrasto nel modo più vario e più evidente: questo è il suo compito. Compito cui essa adempie chiudendo a quelle indistruttibili forze la via diretta della loro libera espansione, ovvero le frena deviandole: così prolunga la lotta, e rende visibile sotto mille forme svariate lo sforzo infaticabile delle due forze. Abbandonato alla sua tendenza naturale, tutto l'edificio verrebbe a formare una massa compatta, premente al massimo sul suolo, su cui lo spinge inesorabilmente il peso, che qui è la forma di manifestazione della volontà; la rigidità invece, che è egualmente oggettività della volontà, oppone a tale sforzo un'energica resistenza. L'architettura impedisce la manifestazione immediata della naturale legge della gravità, non concedendole che una manifestazione mediata, per vie traverse. Così, ad esempio, l'impalcatura non può poggiare al suolo che per mezzo di colonne; la volta deve reggersi da sé, e i pilastri sono l'unico mezzo mediante il quale la gravità può soddisfare la propria tendenza verso terra, ecc. Ma appunto in virtù di queste vie traverse e forzate, in virtù di questi ostacoli, le forze immanenti alla massa di pietra grezza hanno il modo di manifestarsi nella forma più evidente e più varia. Né altro si può chiedere all'architettura dal punto di vista estetico (A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, a cura di A. Vigliani, Mondadori, Milano, p. 313).

È sullo sfondo di queste considerazioni di carattere generale che le analisi di Lipps si sviluppano. Sappiamo già quale debba essere la sua prima mossa. Se per descrivere l'impressione estetica di una colonna non possiamo fare a meno del linguaggio che si attaglia alla vita e alle sue azioni, allora dobbiamo in primo luogo chiederci quale sia l'interpretazione dinamico-meccanica che alla colonna si addice e che ci consente di ritrovare, proiettandolo, il nostro io corporeo in essa.

Per venire a capo di questa domanda dobbiamo disporci su un terreno di considerazioni che sembrano voler proiettare fin da principio la riflessione sulla forma in un ambito estetico-espressivo. Questo significa, innanzitutto, che dobbiamo pensare alle forme non come a un dato, ma come ad un *risultato* e allo spazio che le ospita non come un'inerte struttura di ordinamento, ma come ad una dimensione acquorea, ad un fluido in cui si muovono altre sostanze fluide, ciascuna delle quali è sottoposta ad un duplice gioco di forze – le une volte a far rifluire le parti nel tutto, le altre a difendere il diritto di ogni singolo elemento contro le esigenze uniformanti della totalità. È in questo spazio *fluidico* che deve essere disposto il pensiero della forma che deve apparirci così come un tentativo di circoscrivere e di separare un luogo o un oggetto dal tutto della spazialità che lo attornia. E se ci

poniamo in questa prospettiva, la forma dovrà apparirci in primo luogo come *contorno*, come un attivo dar forma e confine ad un luogo che tenderebbe di per sé a rifluire nella totalità indistinta dello spazio.

Dire così significa tuttavia sottolineare che alla base della forma vi è un contrasto che ne determina intimamente la natura. La forma si comprende se ne cogliamo la *tendenza primaria*, il suo darsi come un attivo trattenere una porzione chiusa di spazio – trattenerla dal suo perdersi nella totalità. Questa forza di contenimento agisce anche sulla colonna la cui forma, per Lipps, dobbiamo vedere alla luce di questo gioco di forze. La colonna ha una forma particolare: è disposta prevalentemente sull'asse verticale, verso il quale si orientano perpendicolarmente la maggior parte de vettori dinamici che determinano la forma rappresentativa della colonna. Ora, verso quest'asse convergono perpendicolarmente i vettori delle forze che contengono orizzontalmente il suo espandersi: la colonna è dunque innanzitutto caratterizzata dal suo raccogliersi verso il suo asse centrale, dal suo contrapporsi al diffondersi in larghezza dello spazio che essa racchiude. Proprio per questo, tuttavia, sotto il gioco delle spinte che le impediscono di cedere nella dimensione della larghezza, la colonna sembra espandersi lungo l'asse verticale, come si espanderebbe un fluido che si trovasse in un cilindro compresso ai lati. Non è un caso allora se, osserva Lipps, tendiamo a sopravvalutare l'altezza delle colonne e a sottovalutare la loro larghezza: le vediamo alla luce di un dinamismo di forze che ci costringe all'errore.

La colonna, tuttavia, non ha soltanto una forma determinata dalla sua configurazione spaziale: è anche una struttura di sostegno, su cui grava un peso. Ora, il peso ci appare esso pure come una forza che vorrebbe schiacciare la colonna, costringendola ad espandersi in larghezza – l'entasi rende visibile questa tensione. La rende visibile, tuttavia, solo per superarla: l'entasi ci appare così solo come un piccolo riconoscimento della grandezza delle forze nemiche – un riconoscimento utile perché ci consente di celebrare meglio la grandezza della vittoria (T. Lipps, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, op. cit., p. 8). Così, anche se vediamo la colonna nella sua realtà effettiva, non possiamo non rappresentarla sotto l'urgere di quella tensione che, come racconta Hegel nella sua *Estetica*, ha fatto sì che le colonne nella storia dell'architettura divenissero sempre più alte e slanciate, rispondendo così ad una legge che è insita nella natura del concetto che le determina. Scrive Lipps:

La colonna si raccoglie in se stessa nella dimensione della larghezza e proprio per questo si slancia verticalmente. È in questo che consiste la sua 'attività specifica'. La colonna non è una cosa che, a causa della pesantezza, sprofondi in se stessa e che si diffonda in larghezza. Al contrario: è un costruito che, a dispetto del peso e nel superamento di esso, si raccoglie e si slancia verso l'alto (ivi, p. 5).

Vediamo la colonna come una cosa, ma non possiamo non rappresentarcela come un *costrutto*, animato da un'interna dinamicità. Vedere e rappresentare: ci imbatiamo qui in uno dei nodi teorici su cui poggia la teoria lippsiana. Per Lipps, la nostra esperienza è un risultato complesso cui co-operano diverse facoltà: la percezione è la registrazione passiva dei dati sensibili e questo ci consente di non

chiedere alla realtà di ospitare nulla di quei tratti espressivi e di quelle inclinazioni di senso che comunque appartengono all'esperienza soggettiva. La percezione, insomma, è un'eco impoverita di quello che c'è – è l'eco dei fatti. Ma la nostra esperienza è più ricca: di qui il compito della rappresentazione che, come l'immaginazione in Hume, è chiamata ad arricchire il materiale percettivo e a comporlo in un'esperienza tipicamente umana⁵. Nel caso delle esperienze di cui discorriamo percezione e rappresentazione si dispongono sull'asse della passività e dell'attività. La percezione è un fatto passivo, ma sa ridestare un'interpretazione che non sorge per capriccio o per arbitrio, ma accompagna necessariamente i materiali sensibili, prima di qualsiasi riflessione, leggendoli alla luce delle forze che sembrano essere all'origine della loro forma. Lipps parla a questo proposito di un'interpretazione meccanica:

la forma della colonna, che di fatto è presente come un dato, si fa strada nella nostra rappresentazione sul fondamento di alcune condizioni meccaniche. La forma non è soltanto, ma *diviene*, e non una volta soltanto, ma in ogni istante da capo. In una parola: noi facciamo della colonna l'oggetto di un'interpretazione meccanica. Che questo accada non è frutto del nostro arbitrio e non vi è bisogno di alcuna riflessione: insieme alla percezione della colonna è data anche l'interpretazione meccanica (ivi, p. 5).

E tuttavia, disporsi sul terreno di un'interpretazione meccanica delle colonne e cogliere l'intenso dinamismo che agita la sua forma e ne fa un risultato che sempre di nuovo si consolida e si manifesta, non significa ancora aver giustificato sino in fondo il vocabolario di cui Lipps ci invita ad avvalerci. Quel vocabolario ha un tratto su cui dobbiamo riflettere, ed è il suo ricondurre le tensioni della forma ad una *soggettività*, il suo interpretarle come se avessimo a che fare con un *agire*: non parliamo solo di forze e di resistenza, di tendenze e di controtendenze, ma anche di uno sforzarsi e di un resistere, di un agire e di un patire. La forma come espressione di un equilibrio meccanico tra le forze deve divenire così espressione di un agire soggettivo: non ci rappresentiamo più la tensione della colonna verso l'alto in contrapposizione al peso, ma siamo spinti a immaginare il *suo* tendersi verso l'alto, il suo *resistere* al peso, *contrastandone* la forza.

Quale sia il fondamento su cui poggia questa diversa lettura dei fenomeni percettivi è presto detto. È sufficiente dare ai fenomeni un'interpretazione meccanica perché si faccia avanti in modo immediato e diretto un'analogia che ci invita a leggere i dinamismi rappresentativi che agitano la forma delle cose alla luce del nostro umano agire e patire. Il processo in cui la forma si mette in scena per noi assume così un senso nuovo e ci appare alla luce di un'*immedesimazione radicale*: il suo tendersi per contrastare il peso ci appare alla luce della nostra diretta esperienza del corpo che vince la fatica e la stanchezza e si tiene in piedi, resistendo al peso e allo sfinimento. Insomma: l'interpretazione meccanica e dinamica deve rivelarsi così come un aspetto di un più ampio processo di *vivificazione* immagina-

⁵ È forse il caso di rammentare che Lipps che è stato il primo traduttore in lingua tedesca del *Trattato sulla natura umana* di Hume.

tiva della realtà – un processo che presuppone una proiezione soggettiva ed un'immedesimazione della nostra corporeità viva nella dinamica dei fenomeni:

ogni vivificazione della realtà circostante giunge, e può giungere, a compimento, solo perché noi proiettiamo nelle cose fuori di noi o negli eventi che le concernono o le riguardano ciò che noi viviamo in noi stessi, il nostro sentimento dello sforzo, il sentimento del tendere e del volere, dell'attività o della passività (ivi, p. 6).

Non ci siamo ancora imbattuti in un termine che forse ci aspettavamo di leggere – il termine *empatia* [*Einfühlung*] – ma il concetto l'abbiamo formulato egualmente: se vi è una capacità di attribuire una dimensione espressiva ai fenomeni, se possiamo cogliere nelle cose una molteplicità di caratteristiche espressive è solo perché possiamo proiettare su ciò che è esterno a noi la trama articolata dei vissuti che ci animano. Eppure molte cose sono mutate dall'uso che di questo termine si faceva nella cultura inglese di fine Settecento. Se si parla di empatia non è più per alludere al traboccare delle emozioni del soggetto sulle cose e sugli eventi, ma per alludere ad un processo che interviene nella determinazione della forma apparente dell'oggetto di cui abbiamo esperienza. Non è una differenza irrilevante, perché il legame che si stringe tra la percezione della forma e la sua animazione empatica perde i suoi elementi di casualità e diviene parte di un processo che ha motivazioni interne. Le emozioni e i vissuti non li proiettiamo a caso, ma lasciandoci guidare da uno spartito che è dettato dalle cose stesse: ogni accadimento meccanico – scrive Lipps – ha un suo *contorno* determinato che può fluire senza intoppi o procedere di ostacolo in ostacolo, può procedere lentamente o giungere in un attimo solo a compimento. Può chiedere uno sforzo continuo o può dipanarsi autonomamente, può arenarsi o liberarsi da ciò che gli impediva di tendere alla meta, e ciascuna di queste infinite modalità di decorso ci parla di *noi* in virtù di un'analogia strutturale con le forme molteplici del nostro comportamento e proprio per questo ridesta in noi le emozioni e i vissuti che normalmente ci pervadono quando il nostro agire si libera di ciò che lo ostacola o rimane impaniato nelle difficoltà o ci chiede altri sforzi per condurlo a termine. La forma dei processi meccanici si pone così come il *termine medio* che ci consente di *ritrovarci* nei fenomeni e, ritrovandoci, di proiettare in essi quella trama di vissuti che solo noi proviamo e che caratterizza esclusivamente la nostra vita psichica.

Di ritrovarci, è opportuno aggiungerlo, senza esserci volontariamente cercati. Anche in questo caso, infatti, non vi è bisogno di alcuna riflessione perché sul fondamento della interpretazione meccanica si faccia avanti l'interpretazione empatica di cui abbiamo appena discusso. Accade così, perché siamo fatti così – perché non possiamo sottrarci a questo nostro proiettare nelle cose la nostra vita. Così, la stessa piega immaginativa che ci spinge a mettere in scena il dramma della forma e a sopravvalutare l'altezza delle colonne e a sottovalutarne la larghezza diviene il fondamento di una proiezione empatica che ci costringe a immedesimarci nella colonna e a *rallegrarci* per la sua capacità di sfidare, e *vincere*, il peso. «Ogni godimento che abbia per oggetto forme spaziali e, più in generale, ogni godimento estetico è un sentimento gioioso di simpatia» – scrive Lipps, invitando

doci così a cogliere la bellezza delle forme in quelle strutture sensibili che sollecitano un'immedesimazione *positiva* e che promettono il benessere della soggettività che le rivive.

Nel dire così, Lipps era in buona compagnia sul finire del XIX secolo. Considerazioni del tutto simili le troviamo in un testo che è davvero molto vicino alle tesi di Lipps – i *Prolegomeni ad una psicologia dell'architettura* (1886) di Heinrich Wölfflin – poiché anche Wölfflin ci invita a pensare che la bellezza debba essere ricondotta ad un'immedesimazione felice, ad un benessere che le cose ci promettono e mettono in scena. Ma gli esempi sono molteplici, e in autori diversi troveremo uno stesso fondersi di considerazioni generali sull'empatia, sulla psicologia e sull'arte. Ad accomunare tutti questi autori è una tesi che in Lipps giunge ad una chiarezza esemplare: l'espressività è il frutto di un'illusione che è tanto inevitabile, quanto in fondo ingannevole. È un errore da cui non possiamo esimerci. La voce che in Schopenhauer ci chiamava a scorgere nell'espressività della colonna il dettato oscuro della Volontà diviene in Lipps l'illusione soggettiva che ci costringe a credere che i cerchi concentrici dell'illusione di Frazer si espandano nell'inganno di una spirale che si impone allo sguardo.

Su questo e su altri temi vi sarebbero molte altre cose da dire ed in particolar modo sarebbe opportuno mettere un poco sullo sfondo il nome di Lipps e rivolgere l'attenzione ad un dibattito – il dibattito sull'empatia – che ha molte altre voci che meriterebbero di essere ascoltate. Andrea Pinotti ha scritto su questi temi un bel libro che si legge, tra l'altro, molto volentieri e che si intitola *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano* (2011): chi fosse interessato a questi temi può leggerlo con profitto. Noi invece possiamo fermarci qui perché ciò che ci interessa non è tanto seguire nel dettaglio l'estetica dello spazio di Lipps o approfondire la storia di un concetto: ci basta avere chiarito un modello di interpretazione proiettiva delle proprietà espressive – un modello che non rinuncia a collocare stabilmente la dimensione dell'espressività nel cuore della soggettività umana, ma che cerca tuttavia di *ancorare la dimensione empatica della proiezione ad un fondamento oggettivo*, a qualcosa che non la renda arbitraria e che ci consenta di considerarla come un tratto cui tutti siamo in qualche misura vincolati. Abbiamo dunque a che fare con una teoria della proiezione che non cade sotto le critiche che abbiamo formulato nelle nostre precedenti considerazioni sull'associazione, anche se questo ancora non significa che si tratti di una teoria davvero soddisfacente.

2. *Le proprietà espressive e il mito di Narciso*

L'obiettivo delle riflessioni di Lipps ci è parso chiaro fin da principio: Lipps intende mostrare che vi è un nesso tra la proiezione soggettiva di determinate proprietà espressive e la presenza, sul terreno oggettivo, di un fondamento che le sorregge. In questo, senso le indagini raccolte in *Raumästhetik* sono esemplari: l'idea, di primo acchito così strana, di stringere in un unico nodo la teoria delle illusioni ottico-geometriche e l'estetica dello spazio, ha evidentemente di mira il tentativo di ancorare la dimensione espressiva ed emotiva della spazialità alla percezione, senza tuttavia dover pagare lo scotto di affermare che simili proprietà sono già date sul terreno obiettivo. Non vi sono tensioni nella colonna e non vi è un gioco

espressivo di azioni e di reazioni, e tuttavia non possiamo che immaginare così le colonne ed è per questo che, talvolta, la dimensione rappresentativa si sovrappone alla dimensione puramente percettiva, costringendoci all'errore.

Su questi temi ci siamo già soffermati. Ora, tuttavia, dobbiamo chiederci sino a che punto indagini che condividano gli assunti di Lipps siano davvero in grado di sciogliere i nodi che il nostro problema pone. Io non credo che le cose stiano davvero così credo che ci siano tre ragioni su cui dobbiamo riflettere un poco.

La prima è di carattere descrittivo, e assume un peso particolare quanto più si ritiene che il compito del filosofo sia non tanto quello di spiegare i fenomeni, ma di trovare la forma per intenderli nella pienezza del loro senso. Ora, che la proiezione empatica debba appartenere alla dimensione inconscia dell'esperienza se vuole essere la ragione profonda per la quale la percezione può farsi di tanto in tanto illusoria. Questo di per sé non è un problema: anche se la mancanza di un riscontro descrittivo sembra vincolare la presenza di una proiezione empatica ad un assunto di carattere generale sulla natura di ciò che può o che non può essere direttamente percepito, non vi è tuttavia ragione di credere che ogni processo psicologico debba necessariamente muoversi sul terreno della consapevolezza. È invece un problema cercare di capire come si possa in questa prospettiva rendere conto del fatto che, da un punto di vista descrittivo, non soltanto non sembra esservi consapevolezza della proiezione, ma al contrario sembra essere chiaramente data la nostra dipendenza dal carattere espressivo di quel che troviamo: la malinconia di un paesaggio ci sembra di *trovarla* prima e al di là dell'umore da cui siamo altrimenti pervasi e talvolta abbiamo la netta impressione di essere *raggiunti* e *contagiati* dall'allegria di un motivo che forse abbiamo ascoltato proprio per distrarci dalla noia o da un qualche pensiero sgradevole. Certo, ci *anche* sono situazioni in cui la nostra allegria colora di sé le scene cui assistiamo ed in questi casi sarebbe senz'altro appropriato parlare di una proiezione inconsapevole, ma proprio questo fatto ci invita a tracciare un discrimine ben preciso e a riconoscere che il senso del vettore intenzionale appartiene alla situazione descrittiva e si svela non appena riflettiamo su ciò che caratterizza la nostra esperienza: sappiamo che è nostra la gioia che – quando siamo felici – ritroviamo nelle cose, così come sappiamo che non ci appartiene quella cui cerchiamo di avvicinarci per cancellare qualche pensiero un po' cupo, e questo sapere non è una qualche acquisizione teorica, ma è parte del senso complessivo dell'esperienza che viviamo.

Non facciamo che approfondire queste considerazioni se rivolgiamo la nostra attenzione alla seconda ragione che ci spinge a dubitare della percorribilità della teoria della proiezione empatica. Muoviamo ancora una volta dal nostro esempio. Il tramonto è malinconico, ma non è affatto detto che questa sia l'emozione che proviamo quando lo osserviamo: il tramonto di una lunga serata estiva può farci provare un'emozione rappacificante, come se – guardandolo – si imparasse ad accettare qualcosa. Guardo il tramonto e lo vivo così, Ma posso vivere così il tramonto solo se ho avvertito la *sua* malinconia e l'ho rapportata ad un contesto più ampio che determina propriamente il mio sentire. Ma se le cose stanno così, qual è lo stato emotivo che proietta sulla scena del tramonto? Del resto, che vi sia qui

un problema lo si comprende se si osserva che in generale quando *avvertiamo* un'emozione in qualcuno la viviamo disponendoci in un differente stato emotivo. Non sempre le emozioni sono contagiose. Qualche volta avverto con invidia la tua gioia e con compassione la tua tristezza, e comprendere una persona non significa in generale immedesimarsi nei suoi stati emotivi. Ci accordiamo alle emozioni degli altri, senza ripeterle – questo è il punto, e sarebbe sbagliato credere che questo sia vero solo nel caso delle relazioni interpersonali. Qualche volta comprendere un brano musicale significa semplicemente lasciarsi contagiare dal suo ritmo e dalle sue emozioni, ma altre volte per capire dobbiamo mantenere una certa distanza e reagire ad un paesaggio espressivo cui dobbiamo rapportarci, ma non necessariamente accordarci⁶. Ma se le cose stanno così, possiamo davvero sostenere che Lipps ha ragione?

Di qui la terza ragione cui alludevamo. Le teorie dell'empatia sembrano costringerci a pensare che io possa ritrovare negli oggetti solo quelle proprietà espressive che io stesso *attualmente* provo, ma se questo fosse vero dovremmo in ultima istanza sostenere che ogni volta che sentiamo una musica malinconica siamo effettivamente malinconici, e della stessa malinconia che ci sembra di trovare in quel brano. Le cose dovrebbero stare così perché di fatto, per le teorie proiezionistiche, ciò che avvertiamo nell'oggetto non è che una eco di ciò che noi stessi sentiamo, dell'umore da cui siamo pervasi nel nostro afferrarle. È dubbio, tuttavia, che le cose stiano davvero così, e questo in primo luogo perché non è affatto detto che le nostre emozioni calchino la scena della nostra coscienza una per volta. Le emozioni possono non soltanto intrecciarsi tra di loro come nel caso in cui si ama e si disprezza una stessa persona, ma possono anche semplicemente accostarsi le une alle altre: possiamo essere preoccupati da un male incombente e sereni per il cielo terso e non è affatto detto che le emozioni che viviamo si mescolino o si neghino l'un l'altra. Sono felice e sento una musica malinconica e ne avverto la malinconia – e vice versa, anche se forse le emozioni e gli stati d'animo si compensano un poco e talvolta si rubano la scena. Certo può *anche* capitare che in certe giornate ci appaia tutto cupo o tutto ridente, anche ciò che non lo è, ma nella norma non basta avvertire la malinconia del tramonto per rovinarsi la serata e nemmeno per non essere felici mentre si avverte la malinconia del crepuscolo. Insomma, c'è qui un groviglio che va dipanato e io credo che per tentare di farlo sia opportuno distinguere tra le emozioni che *avvertiamo* e quelle in cui ci *troviamo*. Ci *troviamo* in un'emozione quando siamo in una certa *situazione emotiva* che determina il modo complessivo in cui ci rapportiamo alle cose e al mondo in una situazione determinata: siamo tristi, allegri, meravigliati o preoccupati e il modo in cui in generale ci troviamo definisce il modo in cui siamo in un determinato momento – un modo che può essere più o meno definito, ma che pretende comunque per sé una sua unicità, sia pure talvolta apparentemente contraddittoria. Così, posso trovarmi in uno stato di malinconica inquietudine o di attesa gioiosa, ma

⁶ Questo naturalmente non toglie, e non afferma, che per comprendere le emozioni che non mi appartengono io debba riviverle: in questione qui non è la possibilità di comprendere, ma di generare le proprietà espressive.

anche di doloroso compiacimento – e tuttavia inquietudine e malinconia, gioia ed attesa, dolore e compiacimento sono coppie di termini che fissano ciascuna *uno* stato comune: la situazione emotiva in cui ci troviamo ad essere. È uno stato intenzionale? In certi casi non ci sono dubbi: posso trovarmi avvolto dalla gioia per una ragione precisa e in ogni caso anche gli stati d'animo sono sensibili alla situazione complessiva e spesso ci rassereniamo quando cambia qualcosa intorno a noi. Un punto tuttavia deve essere sottolineato: se parliamo di situazione emotiva è perché vogliamo alludere al fatto che gioia, serenità, malinconia, dolore, ecc. sono in questo caso nomi che determinano non primariamente un qualche oggetto o un qualche evento, ma lo stato nel quale ci troviamo e a partire dal quale eventi e oggetti possono essere preventivamente colti e valutati. Dire che *avvertiamo* la tristezza di un evento non significa la stessa cosa che affermare che *siamo* tristi per quella vicenda: in un caso parliamo di qualcosa sulla cui natura apprendiamo emotivamente qualcosa, nell'altro di uno stato emotivo in cui *siamo*.

Non facciamo che ribadire queste considerazioni se osserviamo che è possibile *avvertire* intimamente il carattere espressivo di qualcosa, senza per questo modificare il nostro atteggiamento generale rispetto al mondo. In questo caso, la natura intenzionale dell'emozione è innegabile: sento la tristezza della musica e vedo la dolcezza del paesaggio senza che per questo si riverberino in profondità nella mia situazione emotiva. Ma appunto: proprio perché l'accento di una simile esperienza è spostato sul momento oggettivo del vettore intenzionale, sembra possibile avvertire il valore espressivo di un evento qualsiasi e coglierlo nella sua piega emotiva senza per questo alterare l'atteggiamento complessivo rispetto alle cose – la situazione emotiva nella quale ci si trova. Posso avvertire la malinconia della sera, mentre sono felice per la compagnia degli amici che sono insieme a me e posso sentire che un concerto è malinconico anche quando sono di ottimo umore. Un paesaggio sereno non cancella le preoccupazioni che mi affliggono e non cambia lo situazione emotiva in cui mi trovo, ma non per questo non avverto la sua serenità che non posso non cogliere e che in qualche modo avverto come si avverte un qualsiasi valore espressivo – vivendolo emotivamente. Ma se così stanno le cose, come si può sostenere che l'espressione che troviamo nei fenomeni è il frutto di una proiezione soggettiva? Perché un paesaggio dovrebbe apparirmi sereno se la situazione emotiva cui appartengo quando lo percepisco è di tutt'altra natura? E che cosa potrebbe mai determinare la divaricazione tra la situazione cui appartengo e ciò che avverto se il valore espressivo delle cose e il loro carattere emozionale non fosse in qualche modo trovato nelle cose stesse? In un passo famoso, Eliot scrive che aprile è il più crudele dei mesi, ma sarebbe del tutto privo di senso voler cogliere questa proprietà espressiva e l'emozione in cui di fatto si trova senza volerla legare a ciò che non può non avvertire: la gioiosità di un mese che restituisce spazio alla vita. Aprile è il più crudele dei mesi perché «genera lillà da terra morta, confondendo memoria e desiderio, risvegliando le radici sopite con la pioggia della primavera» – e ciò è quanto dire: aprile rende ancora più viva la nostra appartenenza ad una situazione emotiva dolorosa perché ci fa avvertire la sua gioia.

Vi è tuttavia un quarto punto su cui è forse opportuno soffermarsi: se ci disponiamo nella prospettiva di Lipps dovremmo in fondo riconoscere che non è possibile imparare nulla dalle esperienze di natura espressiva, poiché in linea di principio nelle cose non possiamo che incontrare noi stessi. La teoria dell'empatia è sotto il segno di Narciso: ci costringe a credere che si possa soltanto ritrovare sempre da capo noi stessi in ciò che amiamo e temiamo, nelle scene che ci paiono serene e in quelle che ci sembrano malinconiche, nella dolcezza e nella sofferenza. Nell'altro possiamo sempre e solo specchiarci e trovare la nostra immagine, deformata quel tanto che ci consente di non riconoscerla. Eppure a me non sembra che le cose stiano così. Mi sembra di imparare di continuo, e non soltanto dalle vicende umane, ma anche dall'espressività che si dà nella natura e per cui non è sempre facile trovare le parole più adatte a descriverla. Può darsi che possa leggere l'espressività che si nasconde nelle lente onde del mare, nel loro avanzare e retrocedere sempre con infinita pazienza solo perché, come tutti, anche io partecipo della vita, ma mi sembrerebbe semplicemente riduttivo volerle leggere alla luce della mia esperienza del movimento, come se io davvero potessi comprendere un simile lento incedere e ritrarsi, il cui valore espressivo è tutto nel suo essere così difficilmente assimilabile all'ambito di ciò che è vivo o di ciò che è morto, ripetendolo in qualche modo nel mio corpo che è così disperatamente inadeguato alla vastità del compito.

La teoria dell'empatia è sotto il segno di Narciso, e ciò che in fondo mi sembra inaccettabile nella vicenda di chi si innamora di se stesso è che non sa quanto si perde. Ciò che è vero per i rapporti umani, vale anche nel caso del nostro problema. Non posso comprendere il mare o una montagna, ma anche il succedersi delle colline o anche soltanto le espressioni particolari del mondo animale se faccio di me il *vocabolario* di ogni esperienza, se cerco soltanto in me le parole per dire il senso di quelle esperienze. Certo, è vero che io riesco a leggere i fenomeni espressivi in virtù della mia partecipazione alla vita, ma questo ancora non significa che io debba scrivere la vita e l'espressività di ogni cosa riconducendola alle mie esperienze. Dire che posso leggere solo ciò che è scritto in una lingua che conosco non significa ancora dire che debbo aver scritto quello che riesco a leggere.

Queste ultime considerazioni ci riconducono in prossimità di un quinto tema che merita di essere discusso. Come abbiamo osservato, lo sforzo più rilevante di Lipps consiste nel cercare di ancorare la proiezione empatica ad una qualche caratteristica dell'oggetto stesso. Le indagini sul significato espressivo delle colonne da questo punto di vista parlano chiaro: Lipps ci propone un insieme di tesi che sembrano poggiare direttamente sulle proprietà della colonna, sulla sua forma sensibile. Non vi è dubbio che ciò sia in parte vero, e tuttavia è dubbio che il modo in cui Lipps imposta il problema sia davvero sufficiente. Lipps ragiona così: attribuisce alla percezione il compito di acquisire i dati, nella loro semplice realtà, ma ad essa affianca la capacità rappresentativa – qualcosa di simile all'immaginazione, insomma – cui spetta il compito di arricchire la scena, ora proiettando su di essa una dinamica, ora un'affettività che non le compete. Il punto è tutto qui: che cosa giustifica l'immaginazione nel suo operare? Lipps è piuttosto vago su questo

punto: ci dice che possiamo proiettare sulla forma, colta immaginativamente nella sua dimensione dinamica, il nostro vissuto corporeo, fondandoci su un'analogia, ma non ci dice che cosa ci consente di interpretare dinamicamente ciò che è statico. Ci dice che siamo costretti ad immaginare il contorno delle cose come se fosse un confine che dobbiamo dinamicamente contrattare con lo spazio vuoto, ma questa necessità non sembra spiegabile. Che cosa mi costringe a immaginare così?

A questa domanda sembra possibile rispondere solo se possiamo individuare sul terreno percettivo quella stessa dinamica che Lipps sembra invece voler espungere esplicitamente da ciò che è propriamente dato ed esperito. Ma se nulla in ciò che è esperito può contenere effettivamente una dimensione dinamica, allora non si vede in che senso questa dimensione possa essere aggiunta *necessariamente* dall'immaginazione. Se nella percezione del contorno di un oggetto non vi è nulla che ci costringa ad intenderlo come un equilibrio dinamico tra forze perché mai dovremmo necessariamente immaginarlo così e non diversamente? E perché in generale saremmo costretti a immaginare qualcosa? D'altro canto, se vi è qualcosa di in sé dinamico, che bisogno ci sarebbe di chiamare in causa la soggettività e la sua funzione formatrice? Un discorso analogo vale per ciò che Lipps chiama interpretazione empatica. Se nella scena cui assisto e che vedo non vi è nulla che io colga come vivo e se non vi è nulla che mi si dia *percettivamente* come se fosse animato da una sua interna vitalità, perché mai dovrei attribuirgli immaginativamente una vita? Che cosa mi dovrebbe spingere a quell'immedesimazione radicale in virtù della quale colgo nella colonna il suo *ergersi* e il suo *sforzarsi* di vincere la schiavitù del peso? Se ciò che vedo è per sua natura altro e se non vi è nulla che mi si dia come se fosse un gesto, perché dovrei immedesimarmi in esso? E perché dovrei immedesimarmi proprio così? In sostanza: Lipps ci invita a pensare alla dimensione dell'empatia come ad una prassi immediata, necessaria e irriflessa che dona senso e che attribuisce a ciò che percepiamo una forma che di per sé non ha. Ma se così stanno le cose, se non vi è nulla in un decorso fenomenico che mi costringa a coglierlo come parte di un comportamento espressivo perché mai dovrei essere costretto a immaginare che così stanno le cose? Certo, posso immaginare (come hanno fatto tanti diversi popoli nell'antichità) che la Luna, che compare e scompare nel cielo nell'arco di un mese, sia una divinità che inscena la vicenda ciclica del nascere e del morire; è facile immaginare così, ma non sono costretto a immaginare così perché non vedo così: il succedersi delle fasi lunari è troppo lento nel tempo perché si possa assistere allo spettacolo del suo dipanarsi. Al contrario è davvero difficile (se mai è possibile) tacitare il carattere di minaccia che si fa avanti con tanta protervia nei tuoni, ma dobbiamo davvero sostenere che è difficile farlo perché siamo costretti a immaginare così? E da che cosa siamo costretti se non dal fatto che la minacciosità del tuono la sentiamo – e con estrema chiarezza?

Su queste ultime considerazioni dovremo in seguito ritornare; ora dobbiamo invece chiederci se non sia possibile per una teoria proiezionistica venire a capo almeno di alcune delle critiche che abbiamo proposto per contestare la posizione di Lipps. In modo particolare, dobbiamo chiederci se non sia possibile conciliare

le preoccupazioni generali del proiezionismo – la convinzione che sia insensato attribuire la malinconia al tramonto o la gioia ad un inno – con il rifiuto della prospettiva illusionistica di Lipps. In fondo, si potrebbe obiettare che non ci illudiamo affatto quando asseriamo che il mare è instancabile, anche se forse siamo costretti ad impiegare un termine ambiguo – un termine che ci parla del mondo attraverso l'esperienza che ne abbiamo. È una tesi che Richard Wollheim sostiene in un saggio interessante pubblicato nel 1994 e che è raccolto nel volume *Espressività*, curato da Marta Benenti e Matteo Ravasio (Mimesis, 2017). Il saggio si intitola *Corrispondenza, proprietà proiettive ed espressione* e vale la pena di indugiarvi un poco poiché di fatto l'idea da cui queste pagine sono mosse è che sia possibile dimostrare che possiamo unire senza contraddizione le linee generali di una teoria proiettiva con la constatazione che le proprietà espressive ci sono e sono negli oggetti – anche se hanno natura proiettiva.

LEZIONE QUARTA

1. Una teoria della corrispondenza

Il nostro strano discorrere di colonne e illusioni percettive ci ha permesso di vedere che per le teorie dell'empatia è possibile indicare un fondamento percettivo delle proprietà espressive apparenti, ma ci ha costretto anche a prendere atto di alcune difficoltà insite nella teoria della proiezione, e ora dobbiamo provare a vedere se quegli argomenti colpiscono nel segno solo le pagine di Lipps o se invece possono essere generalizzate. In particolare, c'è un punto su cui dobbiamo riflettere: per Lipps, la malinconia di un adagio o del tramonto del sole c'è solo perché proiettiamo sulla scena percettiva ciò che noi proviamo, ma una simile tesi sembra poco percorribile perché un adagio è malinconico anche se sono felice di ascoltarlo e un tramonto non diventa anche se il tramonto resta malinconico anche se posso provare una strana dolcezza nel commuovermi un poco, guardandolo. Insomma, una teoria proiettiva deve saper rendere conto di queste obiezioni e deve riuscire a spiegare, senza abbandonare il proprio linguaggio, che cosa ci consenta di distinguere il carattere espressivo di un evento dal modo in cui lo avvertiamo e reagiamo emotivamente ad esso.

Di qui le ragioni che ci spingono a riflettere su alcune considerazioni di Richard Wollheim che vogliono di fatto rispondere a queste difficoltà. Wollheim non intende abbandonare la prospettiva del proiezionismo e per questo ci invita innanzitutto a riconoscere che quando si dice di un paesaggio urbano che è malinconico o di un prato che è gioioso si attribuiscono predicati psicologici a stati di cose che non li possono sorreggere. Un paesaggio urbano, a rigore, *non* prova malinconia, ma questo significa davvero che non vi è nulla nell'oggetto che *corrisponda* a ciò che asseriamo? Normalmente, quando dico di S che è p, asserisco che nell'oggetto vi è la proprietà p, ma come stanno le cose quando ci muoviamo sul terreno delle attribuzioni di proprietà espressive apparenti? Possiamo davvero dire, seguendo Baudelaire, che vi è nella natura un'infinità di *corrispondenze*, di proprietà che sorreggono le nostre attribuzioni di proprietà espressive?

Per Wollheim a questa domanda si deve dare una risposta *affermativa*, ma questo significa in primo luogo mettere da parte un possibile errore – l'errore di chi crede di dover negare la teoria della corrispondenza sul fondamento della constatazione ovvia secondo la quale solo una soggettività può avere effettivamente uno stato d'animo. Si tratta di un errore che ha alla sua radice un'incomprensione linguistica: chi nega che sia lecito parlare di una corrispondenza obiettiva sembra non avere compreso che parole come "malinconia" o "serenità" significano cose *diverse* quando sono volte ora a denotare un vissuto, ora una proprietà delle cose stesse. Ne segue che quando diciamo che un paesaggio è malinconico non intendiamo asserire che possa *provare* malinconia. Tutt'altro; diciamo solo che alla malinconia come stato d'animo corrisponde nel paesaggio qualcosa:

in questo tipo di predicazione noi non ci riferiamo a una proprietà che può essere posseduta solo dal possessore di una qualche psicologia. Questo è vero, ma è irrilevante, poiché è perfettamente possibile che i predicati psicologici che applichiamo

alla natura corrispondente si riferiscano a delle proprietà, ma non alle proprietà a cui si riferiscono nel loro uso standard. In altre parole, potremmo sostenere l'idea che c'è quello che i filosofi chiamano "un dato di fatto" della corrispondenza, senza con questo credere nell'animismo o commettere la Fallacia Patetica. Credo infatti che una tale idea sia giusta, anche se richiede di fare appello a una nozione che penso dovremmo in generale tentare di evitare: l'ambiguità. I predicati psicologici che si sdoppiano *SONO* ambigui. (R. Wollheim, *Corrispondenza, proprietà espressive, espressione*, in *Espressività*, a cura di M. Benenti e M. Ravasio, Mimesis, Milano 2017, pp. 146-147).

Ma se così stanno le cose, se possiamo proporre una teoria della corrispondenza solo a patto di riconoscere che vi è un'ambiguità di fondo nei nostri usi linguistici, allora è necessario chiedersi quale possa essere la natura di quelle proprietà che corrispondono alle determinazioni psicologiche che attribuiamo alle cose. Un fatto è chiaro: per Wollheim deve trattarsi di proprietà molto peculiari poiché non possiamo certo pensare che siano né vissuti, né mere proprietà obiettive. Non possono essere vissuti: un paesaggio non può essere malinconico. Ma non possono essere nemmeno proprietà materiali, come il peso o la forma o anche una qualsiasi configurazione fenomenica dell'oggetto. Di qui la soluzione che Wollheim ci propone: le proprietà di cui discorriamo debbono essere proprietà proiettive – proprietà che pretendono di avere una loro natura obiettiva, ma che hanno tuttavia origine dalle forme e dai modi in cui la soggettività vive quel che esperisce.

Wollheim ritiene che per venire a capo della natura di queste proprietà sia innanzitutto necessario riflettere sul modo in cui ne abbiamo esperienza. Ora, le proprietà proiettive sono innanzitutto causa dei nostri vissuti: la malinconia del tramonto può appunto determinare il nostro stato d'animo, proprio come una musica allegra può allietarci. Lo stato d'animo che proviamo, tuttavia, non è soltanto l'effetto soggettivo di quelle proprietà obiettive, ma è anche l'esperienza che ci consente di identificarle, un po' come il rosso è da un lato l'effetto di un potere insito nelle cose, dall'altro il modo in cui diveniamo consapevoli di quel tratto obiettivo dell'oggetto. In questo dunque le proprietà proiettive rammentano le proprietà secondarie, ma se ne differenziano per la loro specifica complessità. Wollheim ritiene che vi siano due differenti aspetti di questa complessità su cui è necessario riflettere un poco:

Ci sono due aspetti di questa esperienza che danno conto della sua complessità. Perché, da una parte, anche se l'esperienza è un'esperienza percettiva, essa non è un'esperienza integralmente percettiva. È in parte un'esperienza affettiva, ma l'affetto connesso all'esperienza non è un affetto orientato verso la proprietà stessa, o, in ogni caso, non è diretto esclusivamente ad essa. È un affetto diretto in parte verso oggetti più antichi e più rilevanti. Quando un oggetto spaventoso suscita paura in un osservatore, non si tratta solo della paura di quell'oggetto. D'altra parte, l'esperienza rivela o intima una storia. Non si tratta tanto del fatto che ogni esperienza individuale intima strettamente *la propria* storia: questo è vero solo delle esperienze formative nella storia personale della vita dell'individuo. Ciò che le esperienze successive fanno, è suggerire in che modo il tipo di esperienza che esse esemplificano si verifica. Simili esperienze si verificano originariamente in seguito alla proiezione, e il fatto che le esperienze successive suggeriscano questa origine, e lo facciano anche

quando non hanno esse stesse avuto una tale origine, è la ragione per cui le chiamo esperienze di proprietà 'proiettive'. (ivi, pp. 67-68).

Cerchiamo di chiarire che cosa Wollheim intende quando si riferisce a questi due momenti.

1. *Un'esperienza a due livelli.* Per Wollheim l'esperienza delle proprietà proiettive è un'esperienza complessa perché abbiamo a che fare con un'esperienza percettiva che, tuttavia, è insieme anche un'esperienza colorata affettivamente. Percepriamo qualcosa, ma insieme lo percepiamo nel suo corrispondere ad un qualche stato d'animo determinato. E ciò significa: non abbiamo semplicemente esperienza di un oggetto caratterizzato da una proprietà naturale N, ma cogliamo quest'ultima nel suo corrispondere ad una determinata emozione E.

Ora cogliere la proprietà di un oggetto nel suo corrispondere ad un'emozione vuol dire coglierla così come ci apparirebbe se la esperissimo alla luce di quella emozione: la possibilità di cogliere una proprietà che nell'oggetto corrisponda ad uno stato affettivo fa dunque tutt'uno con il carattere proiettivo della proprietà che garantisce la corrispondenza. Che cosa Wollheim intende dire è presto detto: ciò che trasforma una proprietà meramente obiettiva N in una proprietà proiettiva P è il fatto che N ci appare alla luce di una determinata emozione E che la trasforma in P – in una proprietà che corrisponde all'emozione E, ma che si dà nell'oggetto esperito. Ma ciò è appunto quanto dire che ciò che trasforma N in P è il suo essere colta alla luce di una proiezione determinata.

Certo, perché sia possibile che vi sia corrispondenza, è necessario che l'oggetto abbia già una sua determinata configurazione materiale che non è in un rapporto meramente estrinseco con la proprietà proiettiva che è chiamata a sorreggere. Una proprietà proiettiva è appunto una proprietà complessa e non è pensabile che qualcosa nella natura ci appaia corrispondere ad un nostro stato d'animo, se essa non è già di per sé caratterizzata da una qualche interna analogia con la dimensione affettiva che la determina proiettivamente. Un tramonto potrà racchiudere una proprietà proiettiva come la malinconia (come ciò che corrisponde alla nostra malinconia) solo perché ha un certo andamento fenomenico – perché i colori si vanno lentamente spegnendo, perché il Sole scompare dietro l'orizzonte, perché l'oscurità avvolge sempre più minacciosamente le cose e così di seguito – e sarebbe in linea di principio sbagliato credere che sia possibile proiettare qualsiasi cosa su qualsiasi sostrato.

Su questo punto, che ricorda così da vicino tesi che abbiamo a suo tempo discusso, le analisi di Wollheim sono per certi versi più ricche, per altri più povere di ciò che Lipps aveva a suo tempo sostenuto. Sono, in un certo senso, più ricche: Wollheim muove da un contesto teorico fortemente permeato dal freudismo e proprio per questo ritiene che il fenomeno della proiezione abbia una sua ragion d'essere nelle dinamiche conflittuali e pulsionali che agitano la soggettività e che determinano la natura della sua vita psichica.

Di qui la distinzione tra *proiezione semplice* e *proiezione complessa*. La proiezione semplice è caratteristica della vita psichica del bambino e si configura come

una strategia per esternalizzare una pulsione sgradita: il bambino si sente malinconico, ma proietta la sua malinconia su persone o su accadimenti, liberandosi della responsabilità del proprio stato e attribuendolo ad una soggettività esterna o a un evento che viene momentaneamente animato. Nel caso della proiezione semplice, tuttavia, non si può ancora parlare di proprietà proiettive, e per due differenti ordini di ragioni. In primo luogo, la tonalità affettiva attraverso la quale le cose ci appaiono deve essere in atto e non è capace di trovare una nicchia nelle cose stesse e di ancorarsi *stabilmente* in esse. In secondo luogo, poi, qualcosa ci appare connotato affettivamente solo perché abbiamo proiettato nella cosa il nostro stato d'animo, vivificandola anche solo se per un attimo. La proiezione infantile è appunto una *proiezione semplice* che non crea proprietà nuove perché vive momentaneamente in un'illusoria animazione del mondo che le consente di ritrovare in ciò che esperisce ciò che vive:

Il bambino proietta i sentimenti, siano essi piacevoli o meno, su parti casuali dell'ambiente, senza preoccuparsi né interessarsi minimamente a come effettivamente l'ambiente è fatto. Ma, come corollario, la proiezione in questo stadio dello sviluppo ha solo un effetto transitorio. Potrebbe procurare momentaneo sollievo dall'ansia, ma non ha un'influenza duratura sul modo in cui il bambino continua a percepire l'ambiente. Tuttavia, quando la psicologia matura, la proiezione diventa più ordinata, e quelle parti dell'ambiente su cui i sentimenti sono proiettati vengono selezionate in virtù della loro affinità con tali sentimenti. E di conseguenza possono essere coerenti con essi. Ciò che ho chiamato esperienze formative o istanze di proiezione possono accadere solo una volta che questo stadio dello sviluppo è stato raggiunto (ivi, p. 152).

Sarebbe tuttavia un errore credere che sia sufficiente una qualche analogia tra la natura e lo stato psicologico perché la proprietà proiettiva prenda forma. Ovviamente le cose non stanno così: è necessario infatti che una proiezione abbia luogo. Si tratta, per Wollheim, di un punto essenziale che sembra assumere un carattere quasi definitorio. Di per sé, la congruità della natura non basta *perché* altrimenti non ci sarebbe bisogno di parlare di proprietà proiettive: deve dunque esserci qualcosa che va al di là della natura materiale e che rende le corrispondenze proprietà di un genere particolarissimo. Non solo: la stessa possibilità di tratteggiare con maggiore precisione la natura di queste connessioni analogiche deve essere, per Wollheim, senz'altro messa da canto – e su questo punto le analisi che ci vengono proposte sono davvero *più povere* delle riflessioni di Lipps che abbiamo dianzi discusso. Certo, anche per Wollheim debbono esserci analogie tra le proprietà naturali e le proprietà proiettive che ne derivano, ma di queste analogie non si può dire nulla al di là del loro necessario sussistere perché ogni tentativo di essere più esatti si scontrerebbe con la sostanziale negazione della necessità del momento proiettivo:

Potrebbe apparire come una lacuna di questa teoria il fatto che io non abbia detto nulla di informativo a proposito dell'affinità tra le condizioni psicologiche e le parti della natura su cui siamo inclini a proiettarle. Ma cos'altro si può chiedere? Se quel che si vuole è un'informazione a proposito di come esattamente la natura debba apparire per essere adatta alla proiezione di questo o quel sentimento, allora si tratta di una domanda che resterà senz'altro senza risposta. Come potremmo descrivere in

modo convincente che cosa, in qualche aspetto della natura, la renda adeguata per la proiezione di certi sentimenti particolari, senza con questo promuovere mere affinità a proprietà espressive di cui l'affinità è – a mio avviso ovviamente – il mero sostrato? (ivi, p. 152).

Di qui appunto la specificità della proiezione complessa: da un lato presuppone negli oggetti una qualche analogia che li renda assimilabili alla nostra vita affettiva, dall'altra non assume la forma di un'animazione ingenua del mondo. La proiezione complessa non trova nel mondo un'eco immediata e non si perde in un'ingenua consonanza affettiva, ma *costruisce una proprietà nuova* che è solo simile, ma non identica al nostro vissuto. La proiezione complessa crea le proprietà proiettive che sono dunque proprietà di secondo livello: sono nelle cose solo in quanto ci appaiono alla luce di una proiezione che deve esservi stata – in un qualche tempo:

Con la proiezione complessa, la proprietà che si esperisce come appartenente a una certa parte naturale dell'ambiente non è la stessa che originariamente aveva la persona. E come potrebbe essere, visto che la natura non ha una psicologia? Un'espressione generica, una locuzione apposita per dire come le due proprietà sono connesse sarebbe questa: la natura, nelle sue parti rilevanti, non è percepita come effettivamente malinconica, ma piuttosto *coerente con* la malinconia della persona. Una caratteristica ingannevole che potrebbe erroneamente essere intesa come istruttiva è che, benché nel caso della proiezione complessa le due proprietà implicate siano diverse, in alcune circostanze qualcuno potrebbe usare lo stesso predicato per cogliere entrambe: proprio come io ho fatto poco fa nell'introdurre la proiezione complessa. Questa è una pratica di cui lo sdoppiamento della corrispondenza è un caso speciale (ivi, pp. xxx).

2. Siamo giunti così in prossimità della seconda caratteristica peculiare delle proiezioni complesse: il loro rimandare ad un passato che le qualifica appunto per quello che sono – *proiezioni*. Le proiezioni complesse ci propongono una proprietà obiettiva: qualcosa, nel mondo, ci appare caratterizzato da un'effettiva corrispondenza con una qualche nostra emozione. Le corrispondenze, tuttavia, ci si danno fenomenologicamente come proprietà proiettive e questo significa che per noi esperirle significa anche coglierle nel loro rimandare ad un passato in cui la proiezione è o deve essere avvenuta. Le corrispondenze sono proprietà che ci parlano della loro storia e questo significa, in alcuni casi prototipici, che la loro apprensione ci riconduce al ricordo dell'esperienza proiettiva da cui hanno tratto origine. Non posso non vedere la malinconia di quel paesaggio, ma coglierla significa anche per me ritornare nel ricordo all'esperienza della proiezione, un po' come accade quando – guardando la parete sbrecciata – non possiamo fare a meno di rammentare quel chiodo che non voleva entrare:

La prima parte dell'affermazione era che un certo numero di queste esperienze suggerisce la propria storia: suggerisce, in altre parole, di derivare da un'istanza di proiezione. Considerate allora il caso di qualcuno che abbia appena proiettato i propri sentimenti sull'ambiente circostante, ad esempio la malinconia. Ora, se questa persona percepisce la parte rilevante della natura come coerente con la propria malinconia, ciò che la condurrà a fare questo, oltre all'affinità dell'una con l'altra, è un ricordo della proiezione. Tale ricordo organizzerà o strutturerà la percezione in un modo che dovrebbe risultarci familiare per via di casi analoghi. Così, per esempio,

il dolore che qualcuno prova a un pollice potrebbe ben essere stabilizzato dal ricordo di esserselo appena escoriato nello sbucciare una carota (ivi, p. 153).

Ma le cose non stanno sempre così: non sempre accade che ad una qualche proprietà proiettiva si leghi il ricordo determinato della proiezione da cui pure deve avere avuto origine. Talvolta semplicemente *troviamo* nelle cose una corrispondenza, senza rammentare un'esperienza passata cui ricondurre ciò che va al di là della mera determinatezza naturale dell'oggetto. Ora, che una proiezione debba darsi sembra essere, in primo luogo, una tesi che ha un suo fondamento ontologico: in un paesaggio non può esserci nulla che possa propriamente corrispondere alla malinconia che, guardandolo, potremmo provare e ciò deve valere come un segno del fatto che una qualche proiezione deve aver avuto luogo. Wollheim, tuttavia, non si accontenta di questa giustificazione ontologica, ma ritiene che sia possibile sostenere anche da un punto di vista descrittivo che una proiezione deve aver avuto luogo. Quando vedo la malinconia del tramonto non rammento, certo, la prima volta in cui ho provato malinconia guardandolo: la malinconia del tramonto c'è al di là del mio avvertire ora malinconia e, anche, del mio rammentare di avere un tempo provato quello stato d'animo. E tuttavia, cogliere la malinconia del tramonto significa anche, per Wollheim, cogliere una proprietà che non possiamo non riconoscere come frutto di un atteggiamento proiettivo. Cogliere la malinconia del tramonto significa riconoscere in una proprietà la sua origine – significa vedere che ciò che fa del calare del Sole una scena che ci commuove deve infine ricondurci ad un modo in cui quella scena è stata interpretata dai vissuti affettivi della soggettività:

Una spiegazione naturale è che tale indicazione prenda la forma di una capacità ricognitiva che abbiamo. In altre parole, riconosciamo parti della natura come quelle su cui potremmo aver proiettato questo o quel tipo di sentimento. In effetti potremmo pensare che una tale capacità ricognitiva sia una parte integrante della capacità di proiettare. Se dunque abbiamo questa capacità, essa sembra completamente in grado di estendere la spiegazione della nostra percezione delle proprietà proiettive oltre la base ristretta fornita da ciò che ho chiamato conseguenza della proiezione (ivi, p. 153).

Il senso di queste considerazioni non è facile da cogliere. Wollheim parla di una capacità di riconoscimento e ci invita a sostenere che non possiamo cogliere la malinconia del tramonto senza afferrare insieme il rimando ad una qualche proiezione di sorta. Insomma: le proprietà proiettive avrebbero nella loro stessa natura un rimando alla loro origine. Ma che cosa significa questo?

Proviamo a capirlo con un esempio. Un bambino prende un ramo e lo usa come una spada, per sfidare altri bambini a duello. Il ramo può essere in parte adattato allo scopo: qualche foglia secca può essere rimossa, l'impugnatura può essere migliorata, e così via. Non si tratta di una prassi inessenziale, ma di un momento che ha una sua valenza costitutiva: un pezzo di natura diviene un manufatto e acquista così un carattere culturale. Ora quel ramo avrà una forma che rammenta insistentemente una spada e questa forma aiuterà il bambino a non aver più bisogno di pensare quale sia il gioco migliore per quel pezzo di legno: la forma dice ad alta voce che cosa si deve fare di quel ramoscello e questa funzione ludica si lega nel

tempo a quel pezzo di legno che diviene un giocattolo – ed un giocattolo resta anche se, dopo qualche mese, ci si dimentica del fatto che tale è diventato solo in virtù di una prassi ludica che ha proiettato sulla determinatezza naturale del ramo una proprietà *innaturale*. Il punto è qui: qualcosa diventa un giocattolo perché lo usiamo come un giocattolo. Una volta che la prassi si sedimenta in una proprietà, tuttavia, accade qualcosa di nuovo: abbiamo davanti a noi un oggetto che è un giocattolo, che ha la proprietà proiettiva che deriva dalla prassi ludica. Far luce su questa proprietà significa tuttavia coglierne un tratto importante: per imparare a coglierla dobbiamo imparare a riconoscerla come il correlato di una prassi. Lo stesso accade per le proprietà proiettive: ci sembra di trovarle negli oggetti, ma possiamo “trovarle” solo se le riconosciamo come correlato di uno stato d’animo che dobbiamo avere un tempo vissuto e alla luce del quale debbono esserci apparse in una forma carica di affettività le proprietà che nell’oggetto sussistono naturalmente, prima di ogni determinazione psicologica.

Possiamo fermarci qui nell’esposizione delle pagine di Wollheim. Al di là della loro brevità e della relativa oscurità di alcuni passaggi, l’obiettivo cui Wollheim tende è ben chiaro: Wollheim vuole mostrare che, per una teoria proiezionistica, è possibile rendere conto del fatto che vi è una differenza irriducibile tra il dire che il crepuscolo è malinconico e provare malinconia al crepuscolo. Il crepuscolo ha una proprietà che avvertiamo e che non coincide con il nostro sentirci più o meno toccati dal fenomeno di cui siamo testimoni. Di qui la tesi di Wollheim, che ci invita a porre nel catalogo delle “cose” nelle quali ci imbattiamo nella nostra esperienza del mondo un nuovo e particolare tipo di proprietà: le proprietà proiettive. Le proprietà proiettive le *troviamo* nel mondo, ma questo non significa affatto che siano proprietà *naturali*. Al contrario, coglierle vuol dire sottolineare ciò che propriamente o impropriamente ci rammentano: il loro essere frutto di una proiezione che deve pure un tempo esserci stata. Ci sono apparse così quelle proprietà – perché le abbiamo viste alla luce di un’emozione che ne ha modificato l’aspetto e che si è riverberata nelle cose stesse. E non importa se non ci ricordiamo affatto di questa proiezione: deve esserci comunque stata, che la ricordiamo o no, così come deve esserci stata un tempo la percezione di quella scena passata che ora ricordiamo, senza tuttavia rammentare di averla un tempo esperita.

2. Considerazioni critiche

Come dobbiamo reagire a queste considerazioni che cercano di stringere in un unico nodo la teoria proiezionistica delle proprietà espressive e la tesi obiettivistica secondo la quale le proprietà espressive apparenti si trovano negli oggetti e ci si danno, anche quando non proviamo le emozioni corrispondenti? Così, io credo: chiedendoci da un lato se la teoria proiezionistica è davvero in grado di mantenere ciò che ci promette e se, dall’altro, ciò che ci promette è davvero sufficiente per venire a capo del nostro problema.

Affrontiamo innanzitutto la prima domanda. Wollheim ragiona così: se deve essere possibile *imbattersi* in proprietà espressive apparenti, se può capitarci di trovare malinconico il tramonto quando siamo tutt’altro che cupi d’umore, ciò deve accadere perché le proiezioni si *stabilizzano* nelle cose lasciando in esse quella

coloritura particolare che trasforma le proprietà naturali in corrispondenze – in proprietà espressive, dunque. Queste proprietà di fatto le troviamo nelle cose, ma per coglierle in tutta la ricchezza del loro senso dobbiamo essere in grado di ascoltare ciò che in qualche modo ci dicono: le proprietà espressive ci dicono la loro origine e per coglierle siamo costretti a vedere nella loro dimensione affettiva il segno di una proiezione che deve esserci stata, anche se forse ora non la rammentiamo. Wollheim dice così, e ci invita a pensare che le proprietà espressive alludano *nel loro stesso senso* ad un istante passato – al momento in cui un’emozione che abbiamo provato ha rotto gli argini della soggettività e si è diffusa sulle cose, rendendole cariche di un significato espressivo inatteso.

Per cercare di comprendere quel che Wollheim ci dice ci siamo fatti guidare da un’analogia: abbiamo rivolto lo sguardo agli oggetti culturali che sono oggetti che in qualche modo dipendono da noi e che ci sono solo perché ci sono uomini che hanno una vita in comune e che agiscono nelle forme di una cultura. Gli oggetti culturali, tuttavia, non sono soltanto cose che dipendono nel loro esserci dal nostro stile di vita: sono anche oggetti che possiamo “trovare” nel mondo che ci circonda, anche se per riconoscerli è necessario coglierli alla luce di una prassi che determina il loro senso. Un giocattolo è un oggetto tra gli altri: è un pezzo di materia del mondo. Cogliere quel pezzo di mondo come un giocattolo, tuttavia, significa avere esperienza di un oggetto che appartiene alla nostra vita: non esperiamo un oggetto qualsiasi, ma una cosa che appartiene alla nostra cultura e che ha proprietà che si attagliano ad una prassi che ci appartiene essenzialmente – la prassi ludica. Ora, dire che un giocattolo è qualcosa che ha proprietà che lo rendono esperibile come un oggetto della nostra cultura vuol dire anche sostenere che qualcosa si è stabilmente aggiunto al legno o alla plastica di quel pezzo di mondo e ne ha fatto ai nostri occhi un oggetto che appartiene al *nostro* mondo e che non è ridicibile alla realtà fattuale delle cose della natura. Proprio perché abbiamo giocato e abbiamo imparato a giocare con un certo oggetto (o con oggetti simili ad esso) possiamo poi dire che è un giocattolo e cioè una cosa che ci dice che dobbiamo comprenderla alla luce di un sapere acquisito – di qualcosa che si è formata nel passato, dunque.

Per i giocattoli le cose stanno così, ma è un modello che può essere davvero fatto valere? Io non credo. Chiediamoci che cosa significa percepire qualcosa come un giocattolo. Significa, io credo, imparare a riconoscere un oggetto alla luce di una competenza ludica particolare che deve essere acquisita e che ci consente di cercare nella cosa ciò che la determina come un giocattolo determinato. Vedo che l’oggetto che hai in mano è un aquilone perché so come si gioca con un aquilone e questo mio disporre di questa forma determinata della prassi ludica mi permette di riconoscere quelle proprietà che fanno dell’oggetto che vedo un giocattolo determinato e dunque qualcosa di più che una mera cosa. E ciò è quanto dire: per poter *riconoscere* le proprietà $\langle l_1 \dots l_n \rangle$ che fanno dell’oggetto L un aquilone è necessario che abbia una competenza ludica λ . Il punto, tuttavia, è proprio qui: riconoscere qualcosa come un giocattolo non significa proiettare la prassi ludica

sull'oggetto per modificarne la natura, ma vedere alla luce della prassi ludica qualcosa che non per questo muta il suo aspetto complessivo. Per riconoscere un aquilone bisogna saperci giocare, ma non è affatto necessario che un certo oggetto fatto di carta e di legno leggero sia *ora* parte di un gioco in cui ci impegniamo perché quell'oggetto diventi un giocattolo; l'aquilone mi appare per quello che è prima e dopo il gioco e la differenza tra chi vede qualcosa come un aquilone e chi non lo vede nel suo essere un giocattolo non passa necessariamente per una qualche differenziazione fenomenica, ma per una diversa modalità di intenderlo, che può, ma non deve, tradursi anche in una differenza nel modo di apparizione della cosa stessa. Insomma, la prassi ludica non è chiamata a creare una proprietà percettiva nuova, ma solo a *riconoscere* come proprietà ludiche determinate caratteristiche dell'oggetto che comunque sussistono al di là del gioco e di ciò che sappiamo del gioco.

Nel caso delle proprietà espressive apparenti le cose stanno diversamente perché in questo caso la proiezione crea una proprietà fenomenica nuova e non implica soltanto un nuovo riconoscimento. Certo, anche in questo caso è possibile osservare che ci sono oggetti e proprietà materiali che, in virtù del loro carattere espressivo, assumono una funzione particolare che, per essere colta, chiede una qualche competenza socialmente appresa. Proprio perché il nero è lugubre è possibile avvalersene come colore dei bardamenti funebri, ed è evidente che qualcosa può essere colta come un bardamento funebre anche se non stiamo partecipando ad un funerale e se non siamo preda di una qualche emozione particolare. Tuttavia, cogliere il nero come un colore funebre non significa ancora coglierlo come lugubre e per poterlo cogliere come lugubre il rimando ad una competenza acquisita non sembra essere affatto sufficiente. Ma non basta nemmeno il rimando ad un'esperienza passata: che mi sia apparso lugubre il nero non è ancora una buona ragione per dire che debba apparirmi ancora alla luce di un analogo stato d'animo. Il fatto di avere colto così quel colore è solo indice della possibilità di intenderlo così, ma questa possibilità non è ancora una proprietà proiettiva – questo è ben chiaro anche nelle pagine di Wollheim⁷. Del resto, il nostro esempio dei giocattoli può ancora una volta sorreggere le nostre considerazioni. Un bambino gioca con dei burattini e fino a che gioca li coglie all'interno di una trama di ruoli ludici cui si legano una molteplicità di proprietà espressive apparenti; appena il gioco finisce, tuttavia, i ruoli vengono meno e con essi le caratterizzazioni espressive dei personaggi che *non* smettono tuttavia di apparire per quello che sono – giocattoli, appunto. Ma ciò è quanto dire che l'essere un giocattolo non è una proprietà proiettiva e che, d'altro canto, se le proprietà espressive sono proiettive allora per poterne parlare non è sufficiente che esse facciano riferimento ad una prassi che in un passato ha attribuito loro quel senso. Il carattere di intimazione non basta: è necessaria la presenza di una proiezione attuale.

⁷ Che dire poi se uno stesso evento o uno stesso colore si legassero a molteplici emozioni, se – in altri termini – il loro valore di intimazione non fosse univoco? Quale proprietà proiettiva dovremmo coglierli? O dovremmo coglierne più di una?

A partire di qui possiamo muovere per dare alle nostre considerazioni le vesti di una conclusione di carattere generale. Per Wollheim perché si possa parlare di proprietà espressive apparenti è necessario che qualcosa si aggiunga alla percezione del sostrato naturale di quella proprietà – e questo qualcosa rimanda ad un'origine proiettiva, alla coloritura affettiva che alla cosa deriva dal suo essere colta da un soggetto mosso da un'emozione particolare. Ora, una coloritura affettiva può sovrapporsi alle cose solo se l'io le coglie in uno stato emotivo consapevole o inconsapevole. In uno stato emotivo attuale, perché è evidente che la coloritura affettiva non può essere qualcosa di cui l'oggetto ha memoria. Ma se così stanno le cose, delle due l'una: o si sostiene che le proprietà espressive non sono una coloritura peculiare che alle cose deriva dal nostro essere di un umore determinato o si sostiene che quell'umore determinato deve esserci se il mondo ci appare in un certo modo. Non posso imputare alle mie lenti colorate il colore del mondo se ho dimenticato di inforcare gli occhiali. Di qui la conseguenza che dobbiamo trarre: a dispetto di ciò che lo stesso Wollheim vorrebbe sostenere, le sue pagine ci costringono a pensare che ogni proprietà espressiva apparente dipende da una proiezione attuale, sia essa consapevole o inconsapevole, qualunque cosa quest'ultima ipotesi significhi.

Le riflessioni di Wollheim tuttavia non sono soltanto incapaci di mantenere ciò che promettono: anche se sapessero giungere alla meta cui tendono, sarebbero comunque insufficienti per rispondere effettivamente al problema cui tentano di dare risposta, e per una ragione su cui è lo stesso Wollheim a richiamare la nostra attenzione. Nelle sue considerazioni conclusive, Wollheim osserva che, per quanto possa sembrare paradossale, l'atto creativo dell'artista non è poi diverso dal gesto dello spettatore. Creare, in fondo, significa scegliere in base ad un disegno espressivo: il pittore dà qualche pennellata e poi fa un passo indietro per contemplare la tela e per controllare da spettatore se quelle forme e quei colori possono esprimere quello che sente dentro di sé, se possono fungere da sostegno per quelle proprietà proiettive che la sua arte intende creare. L'opera nasce proprio così, in un processo in cui l'artista è il primo spettatore di se stesso:

in tutte le arti visive, l'atto creativo trova la propria realizzazione fisica in un atteggiamento che permette e che incoraggia l'artista ad essere spettatore della propria opera anche mentre la realizza. E ciò garantisce che l'artista sia lo spettatore originario del proprio lavoro. Ma se lo è, allora è importante capire perché. Egli lo è non solo allo scopo di scoprire che cosa ha creato, ma ancora più importante, proprio per crearlo. Il pittore dipinge (in parte) con i propri occhi. In altre parole, se, come ho sostenuto, la corrispondenza nelle arti deriva dal processo artistico, il processo stesso anticipa questa dipendenza attraverso la propria realizzazione fisica o comportamentale. Perché, nel costringere l'artista a tenere conto dell'opera nel suo venire alla luce, l'atteggiamento che egli assume gli consente di vedere se essa corrisponde alla condizione interna che gli ha avuto in mente per tutto il tempo. Egli può, nel realizzare l'opera, fare caso all'esperienza che essa gli causa, e può quindi regolare, tramite le modifiche che apporta all'opera, l'esperienza che ci si aspetta essa causi negli altri. (ivi, p. 156).

Non è una conclusione paradossale ed è anzi vero che le cose stiano almeno in parte così, e tuttavia vi è almeno un punto su cui è legittimo avanzare un dubbio

che ci riconduce a un tema su cui ci siamo già soffermati: il mito di Narciso. In fondo, per Wollheim, il pittore non può che controllare che i materiali di cui si avvale siano un buon sostrato per ciò che intende esprimere e che deve essere comunque prima nella sua mente. Al di là del suo tentativo di fare i conti con le esigenze di una prospettiva obbiettivistica ed anche se il fine che le sue analisi si prefiggono consiste proprio nel mostrare come sia possibile incontrare proprietà espressive, resta vero – per Wollheim – che non c'è proprio nulla da imparare da colori, suoni e forme e che il pittore può solo controllare che i tratti che viene tracciando siano giusti – che siano tali cioè da *corrispondere* a quelle esigenze espressive alla cui luce gli appaiono. E ciò significa: il pittore deve ogni tanto scostarsi dalla tela per controllare se le linee e i colori che traccia con il pennello sono in grado di sostenere il progetto espressivo che lo anima e ciò significa che deve controllare se le sue pennellate possono restituire le proprietà espressive che traggono origine dalla sua emotività e dal suo animo. Narciso si affaccia alla fonte e controlla bene che l'acqua sia calma e che non traspaia il fondale perché solo così potrà rispecchiarsi sulla superficie dello stagno. Lo stesso fa il pittore: cerca tra i materiali che sa produrre quelli che possono ospitare un senso che è comunque soltanto suo. Io non credo che le cose stiano così, e non penso che il musicista trovi le note che sono adatte per dire quello che ha in mente: penso che ascolti e che si lasci guidare da quello che sente, che sa dirgli molte cose. E lo stesso fa il pittore che è innanzitutto uno sguardo attento sulle cose e sulla loro espressività. Wollheim lo dice bene: si dipinge anche con gli occhi, ma il senso che attribuisce a questa sua affermazione è in fondo troppo povero perché non basta dire che il pittore guarda quello che ha fatto per controllare se può ritrovare quel che vi ha messo. In quell'immagine si può scorgere una verità più profonda: nella linea che disegna sulla tela il pittore trova una voce che gli dice molte cose, che bisogna ascoltare con calma e con attenzione, se si vuole davvero finire bene il disegno. Certo, all'origine di ogni dipinto vi è anche un progetto espressivo, ma il progetto espressivo non è sempre presupposto alla prassi creativa, ma sorge da essa, come un risultato o come l'esito cui si giunge in un gioco di tentativi che ha nell'ascolto delle forme una componente essenziale. Forse chi gioca a caso con i colori e con le forme può di tanto in tanto fare una scoperta – può vedere qualcosa che gli indica una via, proprio perché esprime di per sé un'emozione inattesa. Non potrebbe insomma accadere che mi sieda e, giocando con la matita e i colori, trovi ad un tratto sulla carta qualcosa che ho tracciato e che va contro il mio umore cupo del momento – qualcosa che non basta certo per farmi diventare felice, ma che suggerisce un motivo allegro, che potrei avere voglia di seguire, nonostante tutto? Io credo proprio di sì.

LEZIONE QUINTA

1. Uno sguardo all'indietro

Nelle tre precedenti lezioni ci siamo soffermati dapprima sulla natura delle teorie soggettistiche, per cercare poi di mostrare quali fossero le ragioni che le rendono poco persuasive. In modo particolare, abbiamo discusso le posizioni di Lipps e di Wollheim, ma credo che molte delle tesi che abbiamo affrontato valgano in generale ed è anche per questo che è forse opportuno volgere nuovamente lo sguardo all'indietro per cercare di mostrare quali siano le difficoltà contro le quali si scontra ogni teoria di carattere proiettivo. È opportuno farlo perché vedere chiaro su questo punto dovrebbe consentirci di fissare alcune condizioni di carattere generale cui una teoria delle proprietà espressive in generale deve poter far fronte.

Il primo punto su cui riflettere concerne il problema della *localizzazione* delle proprietà espressive apparenti. Da un punto di vista descrittivo è difficile dubitarne: la malinconia di una musica l'avverto nei suoni e non altrove, e questo sembra mettere in difficoltà chi sostiene la natura solo soggettiva delle proprietà espressive apparenti. A questa difficoltà il teorico del proiezionismo sembra tuttavia in grado di rispondere: è sufficiente distinguere l'origine delle proprietà espressive dal luogo del loro manifestarsi e affermare da un lato che se una musica ci appare malinconica la causa ultima è una proiezione soggettiva, ma riconoscere dall'altro che ogni proiezione ci consente di ritrovare nelle cose ciò che vi abbiamo inconsapevolmente racchiuso. Basta tuttavia riflettere un poco per rendersi conto che l'inerenza delle proprietà espressive apparenti agli oggetti è, per Lipps come per Wollheim, solo superficiale ed estrinseca. Non è difficile rendersene conto: se le proprietà proiettive apparenti trovano nell'oggetto solo lo spunto per la loro applicazione e se la specificità del carattere espressivo rimanda essenzialmente ad uno stato soggettivo che ha una sua origine soggettiva, la variazione dell'oggetto che consente la proiezione dovrebbe solo indirettamente determinare una variazione nella realizzazione della proprietà proiettiva, che dovrebbe invece essere sensibile alle oscillazioni dell'umore soggettivo che non potrebbe non riverberarsi sul modo in cui gli oggetti ci appaiono.

Le cose tuttavia non stanno così. Ascolto un adagio e ne avverto la malinconia, ma è sufficiente alterare qualche accordo, rendere più celere il ritmo o variare la dimensione timbrica perché il carattere malinconico dei suoni venga meno e al suo posto si faccia strada una diversa espressività. Piccoli cambiamenti qualitativi possono essere rilevanti dal punto di vista espressivo, e di questo fatto si deve rendere conto, ma allo stesso tempo si deve osservare che simili variazioni possono essere del tutto insufficiente per variare l'umore che provo: la musica che ho sentito mi ha scosso, ma non basta che ora risuonino altre note perché il mio umore repentinamente cambi. Ma ciò è quanto dire: il mio umore può influenzare la mia percezione delle proprietà espressive, ma non coincide con esse.

Nessuna di queste considerazioni, si dirà, è di per sé decisiva, ed è vero, ma è difficile non cogliere come anche in queste annotazioni di dettaglio si manifesti

una differenza descrittiva importante: la differenza che occorre tra il trovare qualcosa inquietante perché siamo inquieti e il trovarla inquietante semplicemente perché lo è. Attraversiamo la sera una strada deserta e l'inquietudine della giornata ce la fa sembrare lugubre e un po' spettrale, ma poi ci rendiamo conto che il carattere che ci sembrava di aver colto in quelle case era più nel nostro sguardo che nelle cose stesse – abbiamo davvero soltanto sostituito una proiezione nuova con una più antica? “Mi era sembrata spettrale l'atmosfera di quella via, ma poi – guardando meglio – mi sono ricreduto” – è così che qualche volta ci esprimiamo, ma è un modo di dire legittimo? Se ci limitiamo a sostituire una proiezione con un'altra ogni pretesa di distinguere tra uno sguardo approfondito ed uno superficiale è fuori luogo. Se si tratta solo di sostituire una proiezione recente con una più antica, perché mai dovremmo poterci avvalere di un linguaggio che allude evidentemente alla possibilità di ricredersi e di correggersi? Del resto, questo stesso problema sembra farsi avanti non appena riflettiamo sul fatto che anche se può accadere che a te paia lugubre ciò che a me non sembra esserlo ed anche se sappiamo che non abbiamo argomenti dirimenti per mostrare che le cose non stanno così, pure non rinunciamo a far valere le nostre ragioni e siamo inclini a discutere su questi argomenti – cosa questa che non avrebbe alcun senso se all'origine delle proprietà espressive apparenti che ritroviamo nelle cose ci fosse soltanto lo stato d'animo che proviamo o che abbiamo un tempo provato⁸.

Non è solo il problema della localizzazione che sembra tuttavia costringerci ad abbandonare la prospettiva del proiezionismo: è anche l'impossibilità di venire a capo del nesso che lega le nostre reazioni emotive alle cose che esperiamo. Questo nesso è *duplice*: ci si può infatti interrogare sulle ragioni per le quali possiamo avvertire malinconico il crepuscolo o fastidioso un accordo, ma ci si può interrogare anche sulle ragioni per le quali reagiamo all'una e all'altra in modi differenti. È dubbio che si possa sempre rispondere in modo univoco alla prima domanda: sappiamo dire perché il tramonto ci sembra malinconico e non è difficile vedere il motivo per cui un intreccio di linee ci sembra inquietante, ma possiamo davvero dire per quale motivo, per dirla con Paolo Bozzi, sentiamo *ragricciante* un accordo di settima diminuita? E c'è una ragione che ci consenta di dire *davvero* perché il verde giallastro ci sembra il colore dell'orrore? Su questo punto dovremo tornare, ma credo che sia lecita qualche perplessità che si manifesta del resto non appena cerchiamo di venire a capo con esattezza di queste ragioni e abbandoniamo il terreno vago di analogie che ci sembrano suggerire qualcosa, ma non sono poi in grado di spiegare alcunché. Diversa è la situazione quando ci interroghiamo sulle

⁸ Certo, se sono inquieto mi sarà più facile cogliere l'aspetto inquietante della strada che attraverso, ma questo ancora una volta non significa che abbia luogo una proiezione: vuol dire solo che le emozioni cercano nel mondo quel che vogliono trovare. Se cerco per casa la mia matita, il mio sguardo cadrà su astucci e su penne e su tutto ciò che di primo acchito promette di avere a che fare con la mia ricerca, ma il fatto che io possa stupirmi di quante matite ci sono per casa non significa certo che le abbia create *proiettivamente*: vuol dire solo che le ho acquistate. Lo stesso accade quando mi addentro per la via del nostro esempio: se sono inquieto, è facile che il mio sguardo cerchi – e in qualche misura trovi – una conferma del mio stato d'animo, ma questo ancora non vuol dire che abbia luogo necessariamente una proiezione: vedo quello che cerco, ma non basta cercare per riuscire a vedere.

ragioni per le quali un cielo sereno ci *mette* allegria o un accordo di settima diminuita ci disturba. A questa domanda una risposta c'è ed è la più banale: ci mette allegria, perché ci sembra allegro e ci disturba perché è in sé fastidioso e raggricciante – qualunque cosa significhi di preciso questa strana parola. E così accade quando sentiamo malinconico un adagio: se ci sentiamo pervadere da un indicibile struggimento sappiamo bene il perché. Il *motivo* del nostro stato d'animo l'abbiamo chiaro davanti a noi: reagiamo a ciò che esperiamo, facendomi partecipi della sua tristezza.

È appena il caso di dire che, nella prospettiva del proiezionismo, questo duplice nesso deve essere ricondotto ad un'unica relazione che a sua volta deve necessariamente apparirci insondabile: ciò che osservo non può di per sé giustificare la mia reazione emotiva perché di per sé è privo di qualsiasi determinazione espressiva. Certo, tanto Lipps quanto Wollheim ci invitano a rammentare che il nesso proiettivo avanza delle richieste ai materiali percettivi e sarebbe sbagliato sostenere che, a loro avviso, una proprietà espressiva qualunque può diffondersi su un qualunque contenuto sensibile. Il borbottio sordo di un tuono non si lascia interpretare in molti modi e sarebbe difficile proiettarvi un'espressività diversa da quella che gli attribuiamo. Riconoscere questo nesso non significa tuttavia sostenere che si dia anche un nesso di motivazione: il materiale empirico sorregge la proiezione emotiva, ma non può motivare ciò che io provo. Il tramonto può essere adatto a sorreggere la proiezione che ce lo fa trovare malinconico, ma di per sé non è affatto malinconico e non può quindi giustificare il fatto che qualcuno provi malinconia, guardandolo. Un nesso che ci consenta di giustificare quello che proviamo non c'è perché non può sussistere una relazione di motivazione tra ciò che proviamo e ciò che esperiamo; ne segue che ogni proiezione deve apparirci nella sua essenza ultima *ingiustificata*. Eppure, come abbiamo osservato, non è questa la relazione che ci sembra sussistere tra l'emozione che ci cattura e il carattere espressivo della scena cui assistiamo.

Di queste considerazioni io credo si debba tenere conto e ciò significa che una teoria delle proprietà espressive deve prendere atto di alcune tesi di carattere generale.

1. Deve riconoscere, in primo luogo, che le proprietà espressive le esperiamo nella loro *inerenza* agli oggetti: ci sembra di trovarle nel mondo e non di proiettarle su di esso;
2. Deve, in secondo luogo, riconoscere che le proprietà espressive dipendono strettamente dalla variazione del decorso fenomenico. Variazioni anche minime del contesto fenomenico alterano radicalmente la valenza espressiva di un determinato evento;
3. Deve, in terzo luogo, essere possibile distinguere tra l'esperienza del carattere espressivo di un determinato evento e la condivisione del tratto emotivo di cui è espressione o, come ci siamo espressi più volte, deve essere possibile rendere conto della distinzione tra avvertire e provare;

4. Deve, in quarto luogo, consentirci di cogliere il nesso di motivazione che lega la nostra reazione alle proprietà espressive.

Una teoria delle proprietà espressive deve, io credo, saper soddisfare queste quattro condizioni, senza per questo ricadere nelle difficoltà di cui abbiamo precedentemente discusso. Non è facile comprendere come questo possa accadere e questo ci spinge a mutare prospettiva di ricerca e ad ascoltare le ragioni degli obiettivisti. Queste ragioni sono innanzitutto di carattere descrittivo e gli psicologi della forma hanno mostrato come da un punto di vista fenomenologico la via dell'obiettivismo abbia dalla sua una molteplicità di buone ragioni. Da Arnheim a Köhler, da Koffka a Paolo Bozzi gli psicologi della forma hanno sottolineato come l'espressività sia una proprietà che incontriamo negli oggetti e che ha un carattere di immediatezza: vediamo il tono lugubre di questo panno nero prima ancora di coglierne la peculiare natura ed è difficile, se non addirittura impossibile, descrivere l'aspetto complessivo di una molteplicità di esperienze senza avvalersi innanzitutto di predicati espressivi. Ora, per gli psicologi della forma sarebbe un errore ritenere che l'espressività si aggiunga a ciò che immediatamente esperiamo alla luce di una qualche inferenza, fondata sull'abitudine, o sulla percezione effettiva di una somiglianza con il comportamento umano. Non vediamo triste la postura di un salice perché ne vediamo dapprima la forma e nella forma di quel pendere scorgiamo una configurazione simile a quella di chi è stanco e privo di energia e si ripiega su se stesso; le cose non stanno così, e almeno per Köhler si deve senz'altro sottolineare che nella norma noi troviamo espressivi gesti, eventi e accadimenti in se stessi, senza coglierli come se fossero gli indici di un qualche stato emotivo interiore. Quanto poi alla centralità del metro umano, Arnheim ha osservato che è anch'essa discutibile e che la piega antropocentrica di molte considerazioni sull'espressività dovrebbe essere messa in questione: l'espressività umana è parte di un fenomeno più ampio e deve essere compresa al suo interno, senza cercare di piegare ogni significato espressivo ad una ripetizione di ciò che ci appartiene.

Al tema dell'espressività gli psicologi della forma hanno dedicato analisi molto acute ed interessanti e Giulia Parovel ha pubblicato un libro molto bello su questo tema (*Le proprietà espressive*, Mimesis, Milano 2013) – un libro che è senz'altro opportuno leggere perché getta una ricca messe di dati e di riscontri sperimentali su un discorso che è per altri versi troppo povero e cresciuto all'ombra di distinzioni solo concettuali. Eppure, anche dalle pagine di Giulia Parovel che sono così apertamente simpatetiche con il disegno di una psicologia descrittiva, un tratto emerge con chiarezza: per quanto autori come Köhler, Koffka, Arnheim o Paolo Bozzi affiancassero alla sensibilità dello psicologo sperimentale l'interesse tutto filosofico per l'analisi concettuale, è difficile che negare che nelle loro riflessioni non vi è una *teoria* obiettivistica dell'espressività, ma solo una molteplicità di ragioni che ci spingono verso di essa. Di qui la necessità di volgersi altrove e di cercare nel dibattito contemporaneo le voci che si sono orientate in questa direzione. Tra queste, si è soliti rammentare innanzitutto le riflessioni che Peter Kivy ha dedicato al tema dell'espressività nella musica, in una serie di saggi che vanno

da *The Corded Shell* (1980) alla *Introduction to Philosophy of Music* (2002). È proprio di queste riflessioni che dobbiamo ora brevemente parlare.

2. Peter Kivy e la teoria del profilo

Il tema su cui Peter Kivy ci invita a riflettere ci riconduce sul terreno dell'analisi musicale. Kivy muove infatti da alcune possibili analisi del fatto musicale che, per varie ragioni, ritiene essere insoddisfacenti. Un tratto le accomuna: che ci si sforzi di leggere nelle sinfonie di Beethoven le vicende della sua vita, che si cerchi nella *Sinfonia n. 83* di Haydn una lode alla tolleranza e quindi una tesi filosofica di carattere generale o che ci si limiti a sostenere che per comprendere una sonata si debbono chiamare in causa le immagini e i pensieri che animano le *rêverie* dell'ascoltatore, in tutti questi casi ciò che passa in secondo piano è la musica nella sua specificità. Cercare in una sinfonia un messaggio nascosto di natura autobiografica, cercare di leggere nei suoni tesi filosofiche o credere che note e accordi siano parole di un linguaggio che ridesta in ciascuno di noi un diverso universo di immagini significa andare al di là del fatto musicale e dimenticarsi del fatto che la musica deve bastare a se stessa.

Si tratta di un punto che è, per Kivy, della massima importanza e che è in qualche modo dimostrato dalla possibilità stessa della musica assoluta: una sonata ha un senso non perché rappresenti qualcosa o perché ci dica qualcosa che potrebbe essere detto a parole, ma perché è fatta proprio di quei suoni, disposti proprio in quell'ordine. Se c'è un significato della musica, si deve cercare nella musica e non altrove, ed è per questo che Kivy ci invita a riconoscere le ragioni profonde del formalismo musicale:

La migliore definizione di formalismo, inizialmente, è negativa: cioè spiega ciò che la musica *non è*. Secondo il credo formalista, la musica assoluta non possiede contenuto semantico o rappresentazionale. Non si riferisce a nulla; non rappresenta oggetti, non racconta storie, non fornisce argomentazioni, non espone alcuna filosofia. Secondo il formalista, la musica è «pura» struttura sonora; e per questa ragione tale dottrina è a volte chiamata «purismo» musicale (P. Kivy, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Torino, Einaudi, 2004, p. 82).

La musica basta a se stessa: non rappresenta nulla e non ha un contenuto semantico. I suoni non sono parole e la musica non è un linguaggio: comprenderla, non significa capire che cosa vogliano dire i suoni e per che cosa stiano le loro sintassi. Su questo punto Kivy insiste molto, e tuttavia, tra le interpretazioni dei fatti musicali da cui Kivy ci invita a prendere le distanze, vi sono anche letture che sono improntate al più rigido formalismo. Dire che la musica basta a se stessa non significa che se ne possa parlare soltanto nei termini dotti di un'indagine che si muova esclusivamente all'interno delle regole del linguaggio musicale e non significa, per Kivy, espungere dal vocabolario dell'analisi e della riflessione sulla musica le parole che stanno per le emozioni e le passioni. Così, anche se il musicologo ha ragione ad impiegare un linguaggio tecnico e anche se sbaglia chi crede di poter sostituire al fatto musicale una narrazione di eventi biografici o qualche

presa di posizione culturale, resta comunque vero che l'ascolto non può prescindere da una *comprensione* del fatto musicale che possa esprimersi nel linguaggio consueto delle emozioni e delle passioni.

Ora, una prima ragione di questo fatto ci riconduce, per Kivy, ad una constatazione importante. Dire che la musica *non* ha un contenuto semantico non significa rescindere interamente il nesso con la dimensione dialogica e narrativa. La musica non racconta nulla, ma ha egualmente la forma di una narrazione – anche se si tratta di una narrazione che non racconta una storia e che non ci parla di eventi che stiano al di là del succedersi dei suoni. Che cosa questo significhi è presto detto: ogni narrazione ha una struttura formale e consiste, al di là del suo contenuto effettivo, in una forma sintattica, in un alternarsi di arsi e di tesi, di domande e di risposte che scandiscono il ritmo narrativo, determinandone il senso. In fondo, il narrare nella sua forma più semplice significa propriamente questo: dare una forma umana al tempo, trasformare la sua successione di istanti in un gioco di domande e di risposte, di inquietudini e di risoluzioni. Potremmo forse esprimerci così: la musica ha una sua trama, proprio come ogni narrazione, anche se si tratta di una trama senza contenuto. Di una trama fatta soltanto di suoni e della struttura ordinata della loro successione:

Il punto a cui voglio arrivare è il seguente. Così come durante la lettura di un romanzo noi pensiamo a ciò che stiamo leggendo, formuliamo ipotesi su ciò che accadrà in seguito, abbiamo aspettative – alcune delle quali verranno frustrate, mentre altre invece si avvereranno – e così via, allo stesso modo ci comportiamo anche nell'ascoltare seriamente, con concentrazione, la musica assoluta. Le opere musicali hanno "trame": ovviamente non trame con personaggi in azione; ma piuttosto trame puramente musicali; eventi sonori che accadono, come aveva sostenuto Hanslick, con una "logica" o un "senso" musicale che producono una connessione. Quando seguiamo queste trame, facciamo quasi la stessa cosa di quando seguiamo la narrativa di finzione. Giochiamo con esse al gioco della domanda e risposta (ivi, p. 86).

Sostenere che la musica è una narrazione senza contenuto vuol dire insieme riconoscere che dell'ascolto fanno parte la trepidazione e il timore, la speranza e la gioia. Proprio come accade quando leggiamo un racconto, anche quando ascoltiamo un brano musicale seguiamo emotivamente una trama, anche se si tratta soltanto di un racconto fatto di suoni. Ma se così stanno le cose, aderire alla dimensione del formalismo non potrà significare mettere da canto il linguaggio delle emozioni e degli affetti, ma riconoscere che la musica ha una dimensione espressiva proprio in quanto è musica – proprio in quanto è fatta di suoni disposti secondo un insieme complesso di regole. Ciò che i teorici del formalismo nella loro polemica contro la dimensione emozionale ed espressiva della musica dimostravano di non avere compreso è proprio questo: che le proprietà espressive non debbono essere intese *come se stessero al di là dei suoni*, come se fossero ciò che la musica rappresenta e per cui i suoni stanno, poiché di fatto sono qualcosa che inerisce ai suoni stessi e che caratterizza la forma del loro succedersi. Per dirla in breve: se con formalismo si intende un atteggiamento teorico che bandisce, tra le altre cose, ogni rimando al linguaggio delle emozioni musicali, allora – per Kivy – è necessario parlare di un formalismo arricchito che sappia rendere conto del

fatto che l'espressività non è al di là della musica e dei suoni, ma è parte della sua descrizione. Scrive Kivy:

il credo del primo formalismo di Hanslick e Gurney era inoltre rinforzato nel suo rifiuto delle emozioni in musica da una scelta davvero limitata di opzioni relativamente alle *modalità in cui* la musica può essere descritta in termini emotivi. Le possibilità a disposizione erano che la musica fosse triste, per esempio, o in un senso disposizionale, per il fatto di avere la proprietà di rendere tristi gli ascoltatori; o che la musica fosse triste in maniera rappresentazionale, per il fatto di rappresentare la tristezza nel modo in cui un dipinto rappresenta i fiori o i frutti. A non essere contemplata era la possibilità che la musica sia triste in virtù del fatto di possedere la tristezza come una proprietà acustica, allo stesso modo in cui una palla da biliardo possiede la rotondità e l'essere-rossa come una proprietà visiva. Ma, una volta concepita la possibilità delle proprietà emotive come proprietà acustiche della musica, diviene allora immediatamente evidente che le descrizioni emotive della musica sono compatibili con il «formalismo», inteso ampiamente come la dottrina, delineata nel capitolo precedente, secondo cui la musica è una struttura di eventi sonori senza contenuto semantico o rappresentazionale. Infatti, se le proprietà emotive come la tristezza sono proprietà acustiche della musica, sono semplicemente proprietà della struttura musicale; pertanto dire che un passaggio musicale è triste o allegro non significa descriverlo in termini semantici o rappresentazionali più che descriverlo come turbolento o tranquillo. Un passaggio musicale tranquillo non rappresenta la tranquillità né significa «tranquillo». Esso è semplicemente tranquillo. E lo stesso vale per un passaggio musicale malinconico. Non significa là «malinconia» né rappresenta la malinconia. È semplicemente melanconico, e questo è tutto (ivi, pp. 108-109).

Si tratta di un punto importante su cui è opportuno soffermarsi un poco. Conciliare un atteggiamento formalistico – e cioè un atteggiamento di analisi dei fatti musicali capace di non travalicarne la specificità – con la tesi secondo la quale l'ascolto musicale non può liberarsi del vocabolario delle passioni significa sostenere, per Kivy, che le emozioni debbono far parte della musica – che debbono essere parte della descrizione effettiva del materiale sonoro e delle sue sintassi. Per dirla altrimenti: riconoscere le ragioni del formalismo arricchito vuol dire insieme prendere commiato da quelle teorie che ci invitano a pensare che le proprietà espressive non appartengano al fatto musicale, ma abbiano la loro origine nella soggettività.

È sufficiente sottolineare questo punto perché si faccia avanti un'obiezione cui è necessario rispondere e che potremmo formulare così: sostenere che nella musica si danno proprietà espressive non significa alludere ad un insieme di vissuti che debbono considerarsi *espressi* dalla musica stessa? E se le cose stanno così, se il parlare di proprietà espressive significa alludere ad una molteplicità di stati psicologici, non dovremmo riconoscere che l'espressività della musica fa tutt'uno con il suo rappresentare determinati vissuti? E questo non equivale a sostenere che il formalismo arricchito non è in linea di principio conciliabile con una concezione che metta in luce la centralità della dimensione affettiva ed espressiva dei fatti musicali?

Venire a capo di questa difficoltà significa, per Kivy, tracciare una distinzione importante: la distinzione tra un impiego transitivo ed un impiego intransitivo del

verbo “esprimere”⁹. Che cosa Kivy intenda è presto detto. Del concetto di espressione è possibile un’accezione transitiva: in questo caso, parlare di espressione significa necessariamente alludere a qualcosa che viene espresso e che può essere posto come risultato di un’inferenza che è legittimata dall’esserci del fenomeno espressivo. Gli esempi sono a portata di mano: il sorriso esprime la gioia, il grido sta per il terrore, il pugno agitato per la collera, e ciascuna di queste forme espressive può dirsi tale se e solo se sussiste lo stato psichico che, grazie ad esse, giunge ad espressione. Ma le cose non stanno sempre così; talvolta ci avvaliamo del verbo “esprimere” in un’accezione intransitiva. In questo caso abbiamo a che fare con un contenuto fenomenico di cui non si può dire che è espressione di un qualche vissuto particolare, ma di cui è lecito invece affermare che è espressivo-di un certo carattere. Il ruggito del leone è espressione della sua collera; il rombo del tuono invece non è espressione di qualcosa, poiché nulla ci consente di inferire un qualche vissuto cui il tuono rimandi. Eppure, ascoltandolo, avvertiamo chiara una minaccia che tuttavia non sta al tuono come il designato sta al segno che lo denota, ma come un avverbio all’agire di cui è forma. Il tuono non esprime una minaccia, ma la minacciosità è la forma del suo fragoroso espandersi come un’onda rovinosa nel cielo; il tuono non esprime nulla, ma è, ciò nonostante, *espressivo-di-qualcosa*: non ci consente di inferire che qualcuno è in collera, ma suona egualmente *minaccioso*. L’esempio su cui Kivy ci invita a riflettere ha le forme malinconiche del muso di un San Bernardo:

But contrast this with another case. The Saint Bernard has a sad face. We do not mean to say by this that the Saint Bernard’s face *expresses* sadness. For certainly the Saint Bernard is not *always* sad. And for her face to always be appropriately described as expressing sadness, that is just what would have to be the case: the poor creature would have to be in a continual state of sadness. When, therefore, we describe the Saint Bernard’s face as a sad face, we are not saying that it expresses sadness, but, rather, that it is *expressive of* sadness. Let this stand as the paradigm of being *expressive of* ϕ , where “ ϕ ” is the name of an emotion or mood (like “anger” or “melancholy”) (P. Kivy, *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*, Temple University Press, Philadelphia, 1989, p. 12).

Ora, non è difficile rendersi conto che l’accezione intransitiva dipende nel suo senso dalla dimensione transitiva. Il muso del San Bernardo può sembrarci triste – ed essere quindi espressivo-della-tristezza – solo perché è possibile riconoscere nel suo aspetto le stesse forme che accompagnano la tristezza effettiva di una persona: il suo muso è espressivo di tristezza solo perché ricorda il volto di una persona che esprime tristezza. In un certo senso si tratta di un’ovvietà. Kivy ci invita a sostenere che le forme che sono espressive-di-qualcosa sono forme soltanto *derivative*: di per sé non stanno per un significato – il volto del San Bernardo non esprime, in senso proprio, nulla – ma possono avere una loro sensatezza apparente perché è possibile coglierle in analogia con le forme originarie e transitive dell’espressione.

⁹ Alle origini di questa distinzione vi sono le riflessioni che Alan Tormey ha raccolto in un libro sul concetto di espressione che è forse ancora una delle opere più belle scritte sull’argomento (A. Tormey, *The Concept of Expression*, Princeton University Press, Princeton 1971).

Il riconoscimento di quest'ovvietà si deve tuttavia legare ad una distinzione sottile. Si potrebbe infatti sostenere che le forme espressive-di- φ sono, in fondo, frutto di una *falso riconoscimento* che tuttavia non sfocia in una falsa credenza e, proprio per questo, assume una forma dichiaratamente intransitiva: nel volto del San Bernardo riconosciamo l'espressione della tristezza, ma poiché non crediamo che quel povero cane sia costantemente affranto ed anzi ne cogliamo in infiniti casi l'allegria, impariamo a leggere intransitivamente l'espressione del suo muso e a dare alla tristezza che vediamo un significato nuovo: non la cogliamo più come un vissuto che deve albergare dietro ai fenomeni, ma come una determinazione che caratterizza un certo peculiare tipo di decorsi fenomenici che sono tristi non già perché soffrano, ma solo perché manifestano una certa struttura. Ma non è questa la tesi che Kivy ci invita a sostenere, almeno nelle pagine di *The Corded Shell*. A suo avviso, un falso riconoscimento non ha affatto luogo: ha luogo invece un riconoscere che ha per oggetto solo ed unicamente la forma fenomenica di decorso. Non riconosciamo falsamente una tristezza cui poi, per abitudine, impariamo a non credere, ma riconosciamo in modo veridico un'icona della tristezza – riconosciamo che un certo decorso fenomenico accomuna le manifestazioni che esprimono transitivamente la tristezza e le manifestazioni che ne sono espressive intransitivamente. Riconosciamo un'icona della tristezza e la riconosciamo sulla base di un comportamento che ci è noto e che potrebbe essere diverso, anche se di fatto nel nostro mondo è così. Scrive Kivy:

Let us determine, then, to begin with, just what we are recognizing when we recognize sadness in the Saint Bernard's face. We are not, it must be remembered, recognizing *that* the Saint Bernard is sad; for the Saint Bernard's face being expressive of sadness is invariant with the emotional state of the Saint Bernard: it does not express the Saint Bernard's sadness. Nevertheless, it does have something to do with the way *we* normally express sadness. That we normally frown, let our mouths droop, and assume a "hang dog" expression when we are sad of course makes the face of the Saint Bernard seem peculiarly appropriate to the expression of sadness. And were there a place, or a planet where creatures with faces like ours "frowned" and let their mouths droop to express their joy, their Saint Bernards' faces (if they had Saint Bernards with faces) would be described by them as expressive of joy. Perhaps, too, their willows wouldn't weep even though they drooped. Thus, what we see as, and say is, expressive of φ is parasitic on what we see as, and say is, expressing φ ; and to see X as expressive of φ , or to say X is expressive of φ , is to see X as appropriate to expressing φ , or to say that it is appropriate to such expression. (ivi, p. 50).

Una volta che si sia chiarita la natura delle forme intransitive di espressione, la *teoria del profilo* [*contour theory*] che Kivy ci propone risulta come una via per corroborare la tesi del formalismo arricchito cui è difficile sottrarsi. Per Kivy la musica esprime passioni e stati d'animo, ma non per questo sta per una qualche emozione o per uno stato d'animo qualsiasi. Una concezione formalistica e, quindi, rispettosa della specificità della musica e del suo carattere eminentemente non semantico e non rappresentativo non può tuttavia sostenere che i suoni stiano per emozioni o che rappresentino una trama che ha un suo contenuto emotivo. La musica può essere espressiva solo nell'accezione intransitiva del termine. L'acce-

zione intransitiva è tuttavia dipendente nella sua possibilità dall'accezione transitiva poiché la prima poggia sul riconoscimento di un'analogia tra le forme che esprimono determinati vissuti e quelle che sono espressive-di-quei-vissuti. Di qui la conclusione di tutte queste premesse: se la musica deve essere espressiva-di, allora deve essere possibile ritrovare nelle strutture di decorso dei suoni un'analogia con le forme che sono, in senso proprio e transitivo, espressione di emozioni e di stati d'animo.

È appunto questo ciò che la teoria del contorno sostiene. All'interno di un discorso di cui è innanzitutto opportuno sottolineare il respiro storico e culturale, Kivy ci invita a seguire due differenti vie per raggiungere la meta che si prefigge. La prima ci riconduce mediatamente alla connessione tra canto e musica e al nesso che necessariamente sussiste tra la struttura musicale e la dimensione ritmica e sonora delle voci umane delle passioni e delle emozioni. Un brano può avere un carattere lamentoso o un tono sussurrato, può innalzarsi come un grido o fermarsi in una pausa d'attesa – questo lo sappiamo, ed è sufficiente rifletterci per sostenere che se sappiamo leggere immediatamente il carattere lamentoso di un movimento musicale è perché abbiamo imparato a leggere il dolore espresso dalle lamentazioni umane.

Alla via che sollecita il nesso che lega la musica alla voce umana, Kivy affianca quella che mette in luce la relazione analogica che lega l'andamento sonoro alla struttura formale del comportamento. Ci siamo già soffermati, almeno in parte, su questo punto quando abbiamo osservato che la musica può avere la forma vuota di una narrazione: possiamo, in altri termini, riconoscere nella struttura dei fatti musicali le forme che caratterizzano la struttura dialogica della domanda e della risposta, dell'intreccio e della sua soluzione. Il punto che Kivy vuol fare, tuttavia, è più generale:

Tuttavia oltre al fenomeno della musica che «suona come» le espressioni vocali delle persone malinconiche o allegre, molti ascoltatori percepiscono anche un'analogia tra le proprietà udite della musica e il comportamento umano visibile. La musica è comunemente descritta in termini molto simili a quelli che usiamo per descrivere il movimento del corpo umano sotto l'influsso di emozioni come la melanconia e l'allegria. Pertanto una frase musicale può saltare gioiosamente o abbassarsi o vacillare, come una persona in movimento. Per dirla in modo più generale, la musica è comunemente descritta in termini di movimento; e così le stesse descrizioni che utilizziamo per caratterizzarla sono frequentemente quelle che utilizziamo per descrivere i movimenti visibili del corpo umano quando esprime le emozioni comuni. In *The Corded Shell*, chiamai questa teoria dell'espressività musicale la «teoria del profilo» (*contour theory*) (P. Kivy, *Filosofia della musica*, op. cit., p. 49).

Si tratta di una tesi relativamente semplice che Kivy sa rendere tuttavia persuasiva, accompagnandola con una serie ricca di esempi e mostrando la sua genesi nella storia della riflessione sulla musica, dalla cultura cartesiana a Schopenhauer. L'eroe in questo percorso è Mattheson, l'autore di *Der vollkommene Kappelmeister* (1739) – un'opera in cui l'autore riconduce espressamente la dimensione espressiva della musica ad un fatto cognitivo: alla nostra capacità di riconoscere nella struttura musicale il profilo dei comportamenti umani, la loro astratta forma di decorso.

Molte altre cose andrebbero dette per rendere conto nel dettaglio della ricchezza delle analisi di Kivy, ma qui per noi è sufficiente delineare il contorno esteriore della sua teoria, per chiederci se le sue analisi sappiano far fronte alle quattro condizioni su cui c'eravamo poco fa soffermati.

Credo che a questa domanda si possa dare, di primo acchito, una risposta positiva.

Per Kivy, *in primo luogo*, le proprietà espressive appartengono a ciò che esperiamo ed ineriscono alla struttura del fatto musicale. Su questo punto Kivy è ben chiaro: l'unica possibilità per una teoria formalistica della musica di riconoscere un ruolo alla dimensione affettiva ed emotiva passa per il riconoscimento che tristezza e gioia, malinconia e inquietudine sono proprietà della struttura musicale e non vissuti che la musica saprebbe in qualche modo rappresentare o suscitare. Sottolineare il carattere intransitivo dell'espressività musicale significa dunque mettere fin da principio da canto i presupposti su cui poggiano le teorie causalistiche e proiezionistiche delle proprietà espressive. Quanto poi, *in secondo luogo*, alla constatazione secondo la quale variazioni anche minime del contesto fenomenico alterano radicalmente la valenza espressiva di un determinato evento, questa è una tesi che sembra coerente con la teoria del profilo: un passaggio musicale esprime gioia perché è possibile riconoscere in esso gli accenti e i comportamenti umani in virtù dei quali la gioia si manifesta; alterare la struttura musicale vuol dire cancellare quel nesso e alterare la valenza espressiva di quei suoni. Quanto alla *terza* condizione, è evidente che la posizione di Kivy non ci costringe a sostenere che per cogliere la malinconia di un adagio è necessario provare effettivamente quell'emozione e sentirsi malinconici. Tutt'altro: all'origine della comprensione del carattere espressivo della musica vi è, per Kivy, un fatto eminentemente cognitivo che non chiama necessariamente in causa la dimensione della partecipazione emotiva. Un adagio non è malinconico perché vi proietta quello che io provo ascoltandolo: è malinconico perché ha una certa forma che riconosco bene e che ora richiama la struttura delle voci e degli accenti umani della malinconia, ora il comportamento umano di chi è di quell'umore. Infine, nella sua esplicita polemica alle posizioni causalistiche, la teoria di Kivy sembra evidentemente aprire lo spazio per una considerazione *motivazionale*: chi ascolta una sonata, *comprende* le proprietà espressive che la caratterizzano e il suo accordare il proprio umore a ciò che trova nei suoni che ascolta può essere compreso ed inteso alla luce della dinamica dei nessi motivazionali.

Si può forse aggiungere un punto: la teoria del profilo che Kivy ci invita a condividere in *The Corded Shell* sembra inoltre capace di spiegare come possa accadere che la capacità della musica di esprimere emozioni e stati d'animo si leghi alla dimensione culturale e storica dell'ascolto. La musica non è una raccolta di stimoli che agiscano causalmente, ma è un succedersi di suoni che hanno una loro complessità che si dipana con maggiore o minore perspicuità all'orecchio di chi l'ascolta a seconda delle abitudini percettive che gli sono proprie. E quanto diverse sono le abitudini di ascolto, tanto differente sarà la capacità di scorgere quel gioco di forme all'interno delle quali soltanto può prendere corpo l'analogia che lega

una successione di suoni alle forme del comportamento umano e agli accenti che accompagnano i suoi gesti linguistici.

Infine, sembra evidente che anche se Kivy ci parla esclusivamente di musica, la sua teoria sembra essere facilmente generalizzabile in modo da rendere conto anche delle proprietà espressive di un paesaggio, di un disegno, di una disposizione di colori. Anche un paesaggio ha un suo profilo e lo stesso può dirsi per il gioco dei colori che ci sembra felice in un dipinto o in un prato. Anche in questi casi avremmo a che fare con un'espressività intransitiva e anche in questi casi dovremmo poter ricondurre il gioco delle forme al gioco dei comportamenti espressivi umani – al fondamento stabile di una espressività transitiva. Siamo arrivati allora ad una teoria pienamente soddisfacente?

Io non lo credo.

LEZIONE SESTA

1. La teoria del profilo: considerazioni critiche

Quando nel 2002 Peter Kivy pubblica la sua *An Introduction to Philosophy of Music*, la teoria del profilo gli sembra per molti versi criticabile e parte del compito che in quest'opera si assume consiste nel mostrare che è possibile distinguere i destini della teoria del profilo da quelli del formalismo arricchito, che deve essere ancora approfondito e sorretto. Credo che Kivy abbia ragione e alcune delle difficoltà della teoria del profilo su cui si sofferma e cui ritiene di non poter dare una risposta del tutto soddisfacente coincidono almeno in parte con le perplessità che io credo che le pagine di Kivy suscitino.

La prima è enunciata a chiare lettere da Kivy e concerne il carattere espressivo che di fatto attribuiamo a proprietà elementari della musica: al timbro, agli accordi, ad un singolo suono. Si tratta evidentemente di un problema per la teoria del profilo perché ciò che la caratterizza è, kantianamente, la *centralità della struttura*. Proprio come, per Kant, il bello è possibile solo là dove si dà un disegno ed una struttura di ordinamento che suggerisca l'idea di una conformità a scopi senza scopo, così per Kivy l'espressività chiama in causa un'analogia strutturale con il comportamento umano e presuppone quindi che ci sia qualcosa – un disegno comune – che ci consenta di coglierla.

Kivy scrive così, eppure è evidente che una settima diminuita ha una sua peculiare nota espressiva e che – se dalla musica muoviamo alla sfera dei colori – non è certo possibile attribuire una qualsiasi nota espressiva ad un colore qualsiasi. Quando Ulisse giunge all'isola dei Cimmeri e scende nell'Erebo, nel regno dei travolti da morte, vede infiniti guerrieri con i corpi straziati dalle lance e vecchi che avevano molto sofferto e fanciulle tenere «dal cuore nuovo al dolore» – vede tutto questo e sente le grida raccapriccianti dei corpi esangui che gli si accalcano intorno e non può proprio per questo restare indifferente ad uno spettacolo così spaventoso: «verde orrore mi prese» – è così che dice Omero. O più precisamente: Omero dice *χλωρὸν δέος* – un orrore verde-giallastro. L'orrore, per Omero, ha proprio questo colore. Si può forse restare perplessi leggendo queste parole, ma è difficile negare che siano in qualche misura persuasive. Se mai avesse un colore, l'orrore dovrebbe proprio apparirci così: verde cloro. Non capiremmo invece se qualcuno ci dicesse che l'orrore è color verde mare o che è azzurro carta da zucchero. Non lo capiremmo perché questi colori ci sembrano inconciliabili con quella valorizzazione espressiva. Ma se così stanno le cose, se non è possibile negare che anche colori e suoni di per sé presi hanno una loro valenza espressiva, come può Kivy chiudere gli occhi di fronte a queste ovvietà e proporre una teoria che rende conto dell'espressività riconducendola al momento del disegno e della struttura?

Forse, per rispondere a questa domanda, è lecito avanzare una supposizione che sembra essere suffragata dalla grande mole degli esempi che Kivy ci propone – esempi che appartengono tutti alla grande stagione della musica europea dal Seicento alla fine dell'Ottocento. Certo, dietro questa scelta vi è con tutta probabilità

una questione di sensibilità estetica e di competenza specifica – una competenza che nel caso di Kivy è davvero rilevante. Non può tuttavia non sorgere il dubbio che il disinteresse per la musica novecentesca consenta a Kivy di distogliere lo sguardo da tutto ciò che appartiene ad un rinnovato sforzo di scoperta per la natura del suono, per la sua singolarità e per la materialità dei suoi aspetti timbrici, al di là della specificità delle strutture compositive all'interno delle quali è chiamato a fungere. Proprio come Kant, anche Kivy sembra pagare sul terreno dell'estetica un prezzo che è determinato dalla specificità dei suoi gusti artistici e musicali.

Forse le cose stanno *anche* così, e tuttavia non è difficile rendersi conto che Kivy è costretto a sottovalutare la dimensione espressiva dei materiali dalla prospettiva cognitivista che attraversa per intero la sua riflessione teorica. L'abbiamo dianzi osservato: per Kivy, la possibilità di un'accezione intransitiva dell'espressività fa tutt'uno con la possibilità di riconoscere un'analogia tra la forma di un determinato decorso fenomenico e la manifestazione di una qualche emozione sul terreno del comportamento umano. Ma se le cose stanno così, allora è fin da principio evidente che l'espressività deve necessariamente fare tutt'uno con la dimensione strutturale del disegno, perché è solo l'identità di struttura che può accomunare un comportamento ad una successione di suoni o di colori. Posso *riconoscere* nell'*andamento* del secondo movimento del primo concerto brandeburghese un'analogia di struttura con il comportamento che è caratteristico della malinconia, ma non posso trovare un elemento che accomuni il verde giallastro al terrore. Un simile elemento non c'è, e questo rende difficilmente comprensibile non soltanto come si possa venire a capo di una simile forma di espressività a partire dalla teoria del profilo, ma anche che cosa ci consenta di parlare di espressività intransitiva per il materiale sonoro o cromatico. L'espressività intransitiva è, per sua natura, derivata poiché trae il suo senso dall'analogia che la lega ad un decorso fenomenico che stia per un vissuto emotivo o affettivo. Ma ciò è quanto dire che di un'espressività intransitiva si può parlare solo per ciò che può stare in una relazione di analogia strutturale con la forma del comportamento espressivo in senso proprio e, quindi, transitivo. Ne segue che l'inapplicabilità della teoria del profilo si traduce immediatamente nell'impossibilità di parlare di un'espressività intransitiva: il carattere espressivo dei colori e dei suoni non è dunque, per Kivy, solo difficile da spiegare nei termini della teoria del profilo – è anche incomprensibile alla luce della teoria dell'intransitività dell'espressione.

Riconoscere questa difficoltà vuol dire del resto richiamare l'attenzione sul nesso che Kivy stringe tra espressività intransitiva e riconoscimento. Questo nesso è per molti versi problematico, ma lo è innanzitutto perché ci costringe a vincolare l'afferramento di una proprietà espressiva ad un riconoscimento che non sembra affatto aver luogo, almeno in una prospettiva fenomenologica. Come abbiamo appena osservato, in certi casi un riconoscimento sembra essere di fatto impossibile: che cosa posso riconoscere in una settima diminuita? O nel verde giallastro? Ma anche là, dove un riconoscimento è in linea di principio possibile, non sembra essere affatto vero che esso abbia propriamente luogo perché non sembra vero che si sia effettivamente consapevoli di ciò che pure dovremmo aver riconosciuto.

Normalmente le cose non stanno così: se nelle sconnesse dell'intonaco di un vecchio muro vedo un volto sono anche consapevole di avere riconosciuto in quel gioco di linee un volto. Così dovrebbe accadere anche sul terreno musicale: se avverto la malinconia di una successione di accordi dovrei avere riconosciuto anche la forma di quel comportamento umano in virtù del quale mi appare malinconico ciò che sento come malinconico – ma le cose stanno davvero così? Nel secondo movimento del primo concerto brandeburghese riconosco forse la struttura che caratterizza i gesti e il comportamento di una persona profondamente malinconica? Non credo che nessuno possa dire così: nella norma ascoltiamo quell'adagio e lo troviamo malinconico senza che ci sia alcun bisogno di scorgere l'analogia in virtù della quale soltanto dovremmo sostenere che ha proprio quel carattere emotivo. In altri termini: se la teoria del profilo fosse vera, dovrebbe essere *banalmente* vera, ma non lo è – e questa è una buona ragione per supporre che sia falsa.

Certo, se qualcuno mi dicesse, per farmi avvertire con maggiore chiarezza la malinconia di quell'adagio, che è *come se* quelle note descrivessero il tentativo sempre di nuovo frustrato di liberarsi da una forza che ci trascina verso il basso, forse capiremmo meglio quale sia la malinconia che pervade quegli accordi e non troveremmo fuori luogo una simile descrizione. Possiamo ascoltare quell'adagio alla luce di quest'analogia, ma nel proporla non stiamo affatto indicando un aspetto che dovremmo poter percepire nei suoni – l'identità di struttura con una certa forma del comportamento umano – ma suggeriamo invece un possibile contesto immaginativo che potrebbe aiutarci a determinare l'orientamento di senso che avvertiamo in quei suoni.

Chi ascolta *Il mare* di Debussy può lasciarsi orientare dal titolo generale della composizione e dai titoli delle tre parti che lo compongono e può ascoltare meglio ciò che sente, ora pensando all'alba e al mezzogiorno, ora al gioco delle onde, ora al vento e al mare e al loro strano dialogo, ma sarebbe falso sostenere che per sentire l'espressività di quei brani dobbiamo saper scorgere l'analogia che li lega al mare e che lega il mare a chissà quale vicenda umana¹⁰. Un titolo suggerisce una possibile interpretazione: ci aiuta ad ascoltare, proprio come un titolo di un quadro astratto non dice che cosa il quadro significa, ma continua a parole il gioco che l'immagine suggerisce. Un quadro di Paul Klee, dipinto nel 1929, si intitola *Fuoco nella sera* e noi, guardandolo, potremmo di fatto esclamare: «ecco il fuoco – il suo centro è il rettangolo centrale arancione, ma lo vedi anche nelle sue propaggini meno vive e forse anche nelle macchie nere di fuliggine, ed ecco la sera – una sera d'estate con i suoi colori sereni, nonostante il fumo ed il fuoco». Potremmo reagire così a quel titolo, ma non per questo sarebbe giusto pensare che si possa o addirittura che si debba vedere davvero in quei rettangoli il baluginare del

¹⁰ In questo senso si comprendono le critiche, a mio parere del tutto condivisibili, che Kivy rivolge alla teoria della persona di Levinson e della Robinson: quando ascoltiamo un brano musicale, possiamo certo lasciarci guidare da suggestioni di varia natura e anche dalle *rêverie* soggettive che accompagnano l'ascolto, ma sarebbe sbagliato pensare che quel brano abbia come suo contenuto quelle fantasticherie e che si possa pensare che chi ascolta il secondo movimento del primo concerto brandeburghese immagina necessariamente i gesti e i sentimenti di qualcuno che è preda della malinconia.

fuoco la sera e ci sbaglieremmo se pensassimo anche solo per un istante che quel titolo sia una descrizione effettiva della scena. Quel titolo non ci dice che cosa dobbiamo vedere; non ci invita a riconoscere qualcosa là dove non è possibile riconoscere nulla, ma ci suggerisce un gioco che continua le fantasie del quadro: ci dice come possiamo immaginare quel che vediamo, lungo quali direttrici di senso possiamo far risuonare i colori di quello che è, e deve restare, un quadro astratto, privo di un contenuto di mondo determinato. Lo stesso accade quando cerchiamo di scorgere un'analogia tra un brano musicale e le forme del nostro comportamento: non indichiamo il fondamento in virtù del quale soltanto una successione di suoni può acquisire un valore espressivo, ma suggeriamo un contesto immaginativo che ci consente di orientare in una direzione determinata le emozioni e le determinazioni espressive che comunque avvertiamo. Quando diciamo «ascoltalo così: è come se quelle note mettessero in scena il tentativo sempre di nuovo frustrato di liberarsi da una forza che ci trascina verso il basso» non ripetiamo qualcosa che non può essere sfuggito a chi ha colto la malinconia di quel movimento, ma suggeriamo una narrazione minimale che forse ci aiuta a immaginare il senso di quegli accordi, ma che non può per questo sostituirli, né legarsi ad essi in un nodo troppo difficile da slegare. Insomma: la teoria del profilo che Kivy ci propone sembra da un lato essere priva di un fondamento fenomenologico e, dall'altro, sembra confondere la dinamica delle suggestioni immaginative con il problema di un fondamento delle proprietà espressive – sembra confonderle, al di là delle stesse intenzioni del suo autore che è senz'altro consapevole delle ragioni che ci vietano di interpretare la musica alla luce di un qualche racconto esterno ad essa.

Cercare di ricondurre l'afferramento delle proprietà espressive ad un riconoscimento è tuttavia discutibile per un'altra, differente ragione che ci riconduce, io credo, ad una piega intellettualistica del discorso di Kivy. All'origine di questo atteggiamento di carattere generale vi è un'esigenza che non può essere semplicemente messa da canto: Kivy intende prendere le distanze da ogni concezione causalistica della musica e ritiene che sia della massima importanza sottolineare quanto l'ascolto musicale sia guidato dalla nostra capacità di cogliere strutture e forme e non sia il risultato di un nesso causale che vanifica ogni dimensione cognitiva. Se dunque un brano musicale suscita in noi una certa emozione non può essere perché è di fatto uno stimolo che, in virtù della sua somiglianza, agisce su di noi così come agiscono gli stimoli che provengono dai nostri comportamenti espressivi. Se dunque un adagio ci commuove è perché *sentiamo* che è simile ad un lamento, non perché agisce in modo simile a quello: proprio per questo l'ascolto musicale è un ascolto *attento*. Ciò non toglie, tuttavia, che la soluzione che Kivy ci propone resti per altri versi insoddisfacente. Per cogliere il carattere espressivo di una successione di accordi devo poter scorgere qualcosa che appartiene alla forma sonora: un suo peculiare andamento che a sua volta, per Kivy, può acquisire una valenza espressiva solo perché è simile ad un qualche comportamento espressivo umano. L'ascolto deve dunque sforzarsi di cogliere la *somiglianza* che lega

la forma sonora ad una forma determinata del comportamento umano: deve afferrare ciò che Kivy chiama l'*icona emotiva* che la musica in sé racchiude. L'*icona emotiva* – tutto questo è molto ben detto, ma proprio per questo ci costringe a comprendere che qui ha luogo un fraintendimento descrittivo che deve essere messo in luce. Quando ascolto una musica e ne avverto la malinconia è questo quello che sento: il suo essere malinconica, e non la sua somiglianza con un lamento. La somiglianza con un lamento è un fatto tra gli altri: implica un afferramento puramente cognitivo e ci restituisce un dato affettivamente neutro, perché la somiglianza di per sé non è né malinconica, né felice. Ci si può compiacere di avere *scoperto* una somiglianza o si può dolersene, ma la somiglianza di per sé è un fatto che non ha valenza espressiva.

Certo, se ci si pone in questa prospettiva, sembra possibile venire a capo con relativa facilità di uno dei problemi cui per le teorie proiezionistiche è così arduo far fronte: il problema della distinzione tra l'avvertire il carattere espressivo di una successione di accordi e il provare l'emozione che a quella musica corrisponde. Sembra possibile, ma è dubbio che le cose stiano davvero così. Per Kivy, avvertire la malinconia di un adagio significa riconoscere una certa struttura – e non vi è dubbio che questo non comporti affatto il dover provare malinconia. Ma avvertire la malinconia di qualcosa è ben diverso dal riconoscere un'identità di struttura: la prima è un'esperienza emotivamente carica, la seconda non lo è affatto. Quando sento una musica malinconica, posso mantenere il mio umore sereno – questo è certo, ma ciò non toglie che io avverta che vi è in ciò che sento uno stato doloroso. Per Kivy, invece, l'unica cosa che c'è è una somiglianza e l'afferrarla è un'esperienza puramente cognitiva. Ascoltiamo bene e troviamo una somiglianza tra l'andamento melodico e i gesti di chi è malinconico, ma se le cose stanno così, se parlare di espressività intransitiva significa sostenere che la nostra esperienza di proprietà espressive coincide con il riconoscimento veridico di un'identità di struttura, allora non è affatto chiaro che cosa voglia dire sostenere che una musica è in sé malinconica o allegra e che queste proprietà sono proprietà del decorso sonoro. In quella successione di suoni la malinconia non c'è: c'è solo una somiglianza rilevante con un momento della nostra prassi umana che accompagna un determinato stato emotivo, ma che non coincide affatto con esso. Delle due l'una: o si sostiene che un comportamento è malinconico e si rinuncia alla tesi secondo la quale l'espressività intransitiva dipende nel suo senso dall'espressività transitiva o si riconosce che il parlare di malinconia per una successione sonora è solo avvalersi di un'espressione equivoca, poiché in questo caso il parlare di proprietà espressive vorrebbe dire in realtà soltanto parlare di identità o di somiglianze di ordine strutturale.

Queste considerazioni ci inviano a dubitare che Kivy abbia davvero soddisfatto la prima e la terza delle condizioni cui avevamo dianzi fatto cenno e a ben guardare è dubbio che anche la seconda condizione sia stata effettivamente soddisfatta. Certo, se deve sussistere una somiglianza tra la struttura di una melodia e un qualche aspetto del comportamento umano perché si possa parlare di espressività, sia pure intransitiva, è indubbio che piccole variazioni sul piano strettamente sonoro

potranno determinare variazioni del carattere espressivo che è loro proprio. E tuttavia il criterio che dovrebbe decidere se questo adagio resta malinconico quando ne altero la forma sonora è il permanere di una qualche *analogia* con la struttura del comportamento che esprime la malinconia, non l'applicabilità di quel concetto per descrivere quel brano musicale, e non credo che sia difficile riconoscere che non è affatto detto che i limiti di alterazione entro cui una somiglianza permane coincidano con i limiti di alterazione del materiale sonoro entro cui avvertiamo ancora la stessa valenza espressiva.

Infine, anche la dimensione della motivazione è in qualche misura problematica. Se ciò che cogliamo in una successione di accordi è solo una determinata struttura e la sua somiglianza con un momento del nostro comportamento espressivo, non si vede perché dovremmo sentirci motivati ad assumere un atteggiamento emotivo qualsiasi. Ancora una volta: Kivy assume una posizione intellettualistica che mi sembra incapace in linea di principio di spiegare come possa accadere che talvolta non ci si limiti ad avvertire ciò che la musica esprime, ma ci si senta costretti a dividerne le emozioni e le passioni.

Forse chi ha letto la *Filosofia della musica* riterrà che queste considerazioni non rendano affatto merito al tentativo di Kivy, e non vi è dubbio che in quelle pagine si faccia avanti una diversa lettura della relazione che lega le proprietà espressive del fatto musicale alla percezione del profilo che le lega al comportamento umano. In questa sua ultima opera Kivy insiste, in primo luogo, sull'immediatezza con la quale avvertiamo le caratteristiche espressive dei fatti musicali e, in secondo luogo, ci invita a sostenere apertamente che l'avvertimento della concordanza avviene ad un livello subliminale e ci guida verso una lettura immediata dei fatti musicali alla luce di una famiglia di somiglianze peculiari – quella che ha a che fare con le emozioni che sono importanti per noi. Insomma, Kivy ci invita a leggere la teoria del profilo in una chiave nuova che da un lato riconosce apertamente che non vi è traccia sul terreno fenomenologico del riconoscimento su cui si fonda l'afferramento delle proprietà espressive e che, dall'altro, ci invita a sostenere che l'analogia sorregge e guida una percezione orientata in senso espressivo. Che poi a farsi avanti sia solo la somiglianza con il comportamento espressivo e non le altre infinite possibili somiglianze che possono occorrere tra una successione di suoni e qualsiasi altro evento nel mondo, lo si deve – per Kivy – alla centralità evolutiva che rivestono le nostre esperienze emotive. Leggiamo, anche a costo di fare una citazione un po' lunga quello che Kivy ha da dirci in proposito:

La teoria del profilo dell'espressività musicale si imbatte immediatamente in alcune difficoltà. Tanto per cominciare, non deve diventare una teoria rappresentazionale; non deve cioè essere costruita come la teoria secondo cui la musica «rappresenta» la voce e la gestualità dell'espressione umana, allo stesso modo in cui un dipinto su tela rappresenta i tratti visibili del mondo. Infatti la rappresentazione non cattura il modo con cui esperiamo le qualità emotive della musica. Ciò significa che non udiamo i suoni come rappresentazioni del comportamento malinconico e allegro, nel modo in cui vediamo un dipinto su tela come una rappresentazione di uomini e donne malinconici e allegri, e poi, in virtù di tali rappresentazioni, udiamo la musica come malinconica e allegra. Udiamo immediatamente la malinconia e l'allegria della mu-

sica, nella musica, e possiamo essere del tutto ignari delle caratteristiche della musica in virtù delle quali essa è malinconica o allegra. E persino se siamo consapevoli delle caratteristiche che rendono espressiva la musica, e frequentemente lo siamo, non le percepiamo come rappresentazione di alcunché. Inoltre, ci deve essere una qualche spiegazione, in difesa della teoria del profilo, del perché a giocare un ruolo così importante nell'esperienza dell'ascolto sia la somiglianza strutturale tra la musica e il *comportamento espressivo*. Dopotutto, il profilo della musica è probabilmente simile, a livello strutturale, ai suoni inanimati e agli oggetti naturali, così come è simile al comportamento espressivo umano. Che cosa ha di tanto speciale il comportamento espressivo da essere preferito a queste altre cose? Infine, la teoria del profilo è davvero migliore rispetto a una teoria rappresentazionale per cogliere la nostra esperienza delle qualità espressive della musica? Può far comprendere il modo in cui esperiamo le emozioni in musica, vale a dire come qualità percettive di cui si ha esperienza diretta? Affinché l'analogia tra il profilo musicale e il profilo del comportamento espressivo umano funzioni in modo non-rappresentazionale, essa deve funzionare a livello subliminale: vale a dire, dobbiamo non essere completamente consapevoli di ciò che sta accadendo; dobbiamo non essere consapevoli dell'analogia. Assumiamo per il momento che questo è quanto realmente accade. Ma perché dovremmo udire *emozioni* nella musica a causa di questa percezione subliminale, e non qualcos'altro? Credo che una possibile risposta a questa domanda possa essere trovata in un ben noto fenomeno percettivo. Quando ci imbattiamo in figure ambigue tendiamo a vederle come forme animate anziché come forme inanimate: come esseri viventi piuttosto che non-viventi. Tendiamo a vedere forme viventi nelle nuvole, nelle macchie sui muri, così come nelle cose che si celano ombrose nei boschi. Vediamo il bastone come un serpente. Perché? Forse perché l'evoluzione ci struttura così per selezione naturale. L'Evolutione dice: «Meglio sicuri che sofferenti. Meglio errare che essere mangiati». Gli esseri viventi possono essere nocivi. E meglio vedere il bastone, immediatamente, erroneamente, come un serpente, che essere morsi dal serpente mentre si riflette sul problema, se alla fine quella cosa risulta essere proprio un serpente (ivi, pp. 50-51).

Così appunto Kivy. E ciò è quanto dire: chi vede un bastone come un serpente commette un errore: riconosce qualcosa per quello che non è. Così dovrebbe accadere anche sul terreno di quelle che abbiamo chiamato proprietà espressive apparenti ed in particolar modo questo è quanto dovrebbe accadere sul terreno musicale. Si deve tuttavia riflettere bene sul senso di queste considerazioni perché se ha luogo un falso riconoscimento, allora non ha alcun senso chiamare in causa la nozione di espressività intransitiva: si dovrebbe pensare piuttosto ad un'erronea attribuzione di una espressività in senso proprio. Chi confonde un bastone con un serpente, crede di avere davanti a sé un serpente e si comporta di conseguenza e lo stesso dovrebbe accadere a chi confonde (dovremmo proprio scrivere così) un brano musicale con un lamento: dovrebbe farsi presso l'oboe e consolarlo, cosa che però non accade. Le cose tuttavia non soltanto non stanno così, ma non potrebbero nemmeno stare così: se si trattasse di un falso riconoscimento, dovremmo presto accorgercene e questo dovrebbe portare con sé il venir meno della dimensione espressiva. Credo che un ramoscello sia un minaccioso serpente e lo evito, ma appena mi rendo conto di essermi sbagliato che cosa potrebbe mai trattenermi dal prendere atto che ciò che vedo è soltanto un ramo ed è quindi del tutto innocuo? Questo dovrebbe accadere anche con i suoni: i falsi riconoscimenti sono emendabili e i fraintendimenti cui mettono capo dovrebbero dissolversi come neve al sole.

Kivy ritiene di avere una risposta per questo problema – una risposta che si avventura ancor di più nella dimensione dei giudizi inconsapevoli:

Incombe però un'altra questione. Nel caso di fenomeni visivi ambigui, siamo coscienti di quello che stiamo vedendo (o che pensiamo di vedere). Prendo il bastone per un serpente e corro via. Questo non sembra però essere quanto succede nella musica. Siamo consapevoli della proprietà espressiva, dell'emozione; non siamo però coscienti di prendere il profilo musicale per un enunciato espressivo o un comportamento umano. Perché accade questo? E possibile avanzare una qualche plausibile ragione? Affinché la nostra teoria funzioni non possiamo semplicemente presupporre che le cose stanno così. Si consideri allora quanto segue. Il senso della vista è senso primario per la «sopravvivenza» degli esseri umani (e di altri primati superiori). Il senso dell'udito non lo è, sebbene possa benissimo esserlo stato per i nostri avi nel corso della catena evolutiva. Pertanto non abbiamo alcun bisogno di udire consapevolmente le cose come minacciose allo stesso modo in cui consapevolmente vediamo le cose come minacciose. Perciò non è del tutto insensato supporre che quella che potrebbe davvero essere stata una propensione a udire consapevolmente suoni ambigui come animati e come (potenzialmente) minacciosi in noi si sia atrofizzata, come l'appendice, e rimanendo soltanto una reliquia vestigiale di un passato che dipendeva maggiormente dal suono. Per dirla diversamente, non è completamente insensato, per ragioni evolutive, pensare che, mentre il vedere forme ambigue come animate rimane un fenomeno cosciente della percezione umana, l'udire suoni in questo modo sia un fenomeno ricaduto nella semi-incoscienza come una sorta di «rumore di fondo» (ivi, pp. 52-53).

Dovremmo allora sostenere questo: che ha luogo un riconoscimento inconsapevole che produce un'acquisizione solo in parte inconsapevole. Sentiamo i suoni come minacciosi, ma allo stesso tempo non li sentiamo consapevolmente come una minaccia – ed è per questo che non fuggiamo anche se ne avvertiamo il carattere emotivo. Il riconoscimento sarebbe abbastanza inconsapevole da sfuggire al gioco delle verifiche e abbastanza consapevole da produrre un effetto avvertibile.

Può darsi che si possa tentare di seguire questa via. Anche se a me non sembra un sentiero promettente. Così com'è, tuttavia, non sembra facile criticarlo soprattutto perché non è facile comprendere bene che cosa davvero significhi. Qualche volta accade così: si formula una teoria, la si difende dalle critiche, la si modifica per renderla meno vulnerabile e, alla fine, ci si ritrova con un discorso che è divenuto inattaccabile, solo perché è diventato via via più difficile comprendere che cosa ci inviti a pensare quando lo interroghiamo. Alla dottrina del profilo accade così: diviene via via meno perspicua e la sua inattaccabilità diviene di fatto la cifra della sua vaghezza.

Vi è, per il vero, un accenno che sembra muoversi in una direzione differente. Nel suo primo libro, infatti, Kivy ci invita di fatto a sostenere che se leggiamo in una chiave espressiva una successione di suoni, ciò accade perché non possiamo fare a meno di intenderla così, proprio come non possiamo fare a meno di vedere come vediamo le stanghette della Müller-Lyer. Credo che qui Kivy abbia ragione, ma credo anche che questo ordine di considerazioni ci conduca ad una tesi che non coincide con quella che Kivy ci propone – la tesi secondo la quale semplicemente ci accade di percepire così. Non possiamo fare a meno di sentire malinconici certi accordi e non possiamo fare a meno di sentire allegro il duetto tra Papageno e

Papagena nel *Flauto magico*. Non possiamo farlo, come non possiamo vedere diversamente quello che vediamo – ma questo appunto ci invita a sostenere che la percezione delle proprietà espressive è un dato primario che non è forse opportuno cercare di giustificare, poiché potrebbe non avere alcuna motivazione, ma solo una causa. Siamo fatti così, sentiamo certe musiche malinconiche e altre allegre e se dobbiamo chiederci di che colore è l'orrore che potrebbe prenderci sulle porte dell'Erebo diremo che l'orrore è proprio verde-giallastro, e non carta da zucchero. Siamo fatti così, ed è da qui che dobbiamo partire.

2. La scatola nera e le teorie causalistiche

Come abbiamo dianzi osservato, nella *Filosofia della musica*, Peter Kivy ritorna criticamente sulla sua teoria del profilo e dopo aver avanzato una serie di osservazioni critiche e dopo aver tentato di rispondere ad una serie di dubbi e di perplessità, ci invita infine a mettere da canto le supposizioni teoriche avanzate in *The Corded Shell* per prendere semplicemente atto che, anche se non sappiamo spiegare in modo convincente la nostra capacità di trovare espressive certe sequenze di suoni, è un fatto che così accada. Le cose stanno così perché siamo fatti così e perché la musica è fatta così: quando ascoltiamo un *Notturmo* di Chopin sentiamo nella norma certe emozioni e non altre, e le sentiamo come proprietà che attribuiamo al fatto sonoro. La musica è una *scatola nera* in cui è difficile guardare, ma ciò non toglie che anche se non sappiamo che cosa accada, possiamo egualmente volgere lo sguardo a ciò che proviamo e constatare che vi sono strutture fenomeniche che hanno una loro connotazione espressiva:

Consideriamo dunque la musica, sotto questo rispetto, come una «scatola nera», come dicono gli scienziati: vale a dire, come una macchina di cui ci è ignoto il funzionamento interno. Sappiamo che cosa vi entra e che cosa ne esce, ma ignoriamo che cosa sia a causare che ciò che vi entra produca quello che ne esce. Rispetto al modo in cui la musica riesce a esibire le emozioni comuni come qualità percettive, essa è per noi una scatola nera. Sappiamo che cosa vi entra: le qualità musicali che, per tre secoli, sono state associate con le emozioni particolari di cui la musica è espressiva. E sappiamo che cosa ne esce: le qualità espressive che sono udite come espresse dalla musica. E piuttosto che farci prendere dall'ossessione di penetrare dentro questa scatola nera, dovremmo, o per lo meno alcuni di noi dovrebbero, tenere presenti le implicazioni che questo nuovo modo di considerare le qualità espressive della musica (infatti è davvero un modo nuovo) ha per la nostra comprensione complessiva della musica. (P. Kivy, *Filosofia della musica*, op. cit., p 59).

Dire che la musica è una scatola nera significa dunque asserire, per Kivy, che i dubbi che ci spingono a mettere da canto la teoria del profilo non debbono costringerci a rinunciare al formalismo arricchito. Non sappiamo dire come possa la musica esprimere emozioni, e non sappiamo nemmeno come sia possibile che le proprietà espressive siano percepite come proprietà dei suoni, ma questo è quello che accade, e il formalismo arricchito ci invita a prenderne atto, nonostante tutto, anche se siamo privi di una teoria che sappia sorreggerlo. Kivy lo riconosce, e tuttavia è difficile non avvertire nelle sue pagine un fastidio che può essere tacitato, ma non risolto. Il fastidio è qui: come ascoltatori attenti a cogliere la natura dei fatti

musicali ci schieriamo per il formalismo arricchito, ma come filosofi dell'espressività non sappiamo in alcun modo rendere conto della possibilità di ciò di cui discorriamo. Chiediamo di ascoltare la musica proprio così – cercando le proprietà espressive che caratterizzano sue strutture formali, ma anche se rinunciamo a spiegare come un simile ascolto sia possibile, ci sentiamo tuttavia in debito di una spiegazione.

Kivy non riesce a spiegare, ma forse ciò accade perché cerca una spiegazione dove non può trovarla. Vuole una spiegazione filosofica e segue per questo un cammino che ha una sua vaga ascendenza humaneana: si affida alla sintesi di somiglianza che deve ora fungere da dinamismo profondo della vita psichica, ora da criterio interno all'esperienza stessa. La spiegazione deve stringere in unico nodo due esigenze diverse: deve spiegare perché la musica la percepiamo così – come una successione di suoni carica di proprietà espressive – ma allo stesso tempo deve offrirci una riflessione che sia capace di restituire la nostra esperienza in tutta la ricchezza del suo senso. Deve fornire una causa e una motivazione insieme, e in fondo è questo quello che si vorrebbe ottenere quando si dice che in un adagio *avvertiamo* un lamento.

Credo che questo nodo debba essere rescisso, una volta per tutte. Non ci sono spiegazioni “filosofiche” e non si ottiene un risultato apprezzabile quando si cerca di stringere in un unico nodo la domanda circa l'origine reale di qualcosa e la constatazione del suo significato e della sua posizione nel contesto dell'universo di senso cui apparteniamo. Si tratta di un problema antico che ha forse la sua prima e più chiara formulazione nelle oscure riflessioni epicuree su quell'*exiguum clinamen* – la *parenclisi*, appunto – cui spetterebbe il compito di offrirci una *spiegazione* della libertà, il fatto reale che la rende possibile. Va da sé che una simile spiegazione non spiega affatto quello che vorrebbe e che le sue ragioni sono tutte al di là della dinamica degli eventi reali: il *clinamen* deve esserci perché ci sentiamo liberi, ma anche se ci fosse non spiegherebbe affatto la libertà e la renderebbe tanto impossibile, quanto la teoria atomica democritea. Un'azione libera non è un'azione che accade per caso o per sbaglio, e nello spazio logico delle cause non vi è posto per le ragioni, e la libertà di decidere – se vi è – non può riposare sull'allentarsi delle maglie della realtà. Le spiegazioni reali non hanno la natura delle analisi concettuali e il filosofo non è uno psicologo cui, per qualche ragione, è stata risparmiata la fatica degli esperimenti e in generale non ci sono spiegazioni che sorgano esaminando la dinamica dei concetti che descrivono le forme ricche di senso della nostra esperienza.

Queste considerazioni mostrano a mio avviso una difficoltà nuova che tocca tutte le teorie che abbiamo discusso sin qui: il loro essere ambiguamente sospese sul crinale che separa le spiegazioni reali dalle analisi concettuali. Kivy sembra accorgersene quando ci invita a pensare alla musica come ad una scatola nera, ma proprio questa sua ammissione – che io credo apra una diversa prospettiva – sembra assumere invece nelle sue pagine i caratteri della rinuncia, sia pure soltanto momentanea. Oggi non sappiamo guardare nella scatola nera e dobbiamo accontentarci di abbandonare a se stesso il formalismo arricchito, ma verrà il momento

in cui sapremo darne una spiegazione— sul terreno psicologico-reale. In fondo, quando diciamo di un adagio che è malinconico o di un paesaggio che è sereno non stiamo soltanto descrivendo la nostra esperienza, ma affermiamo anche implicitamente che vi è una qualche relazione reale in cui siamo coinvolti e che è determinata causalmente da ciò che è all’origine delle nostre esperienze. In questo senso, dire che un adagio è malinconico significa alludere al fatto che certi suoni determinano in noi certe risposte emotive e che da un punto di vista descrittivo questa situazione si traduce nella nostra convinzione che la malinconia sia proprio nei suoni che ascoltiamo. L’esperienza della musica ha questa forma, ma ciò che appare non deve necessariamente restituire la realtà delle cose, e in fondo agli “errori” dell’esperienza la riflessione filosofica moderna ha dovuto abituarsi, passo dopo passo. I colori ci appaiono là fuori, nel mondo, anche se abbiamo buone ragioni per sostenere che le cose non sono affatto colorate, anche se reagiscono alla luce in una forma che determina a sua volta la natura delle nostre sensazioni. Un discorso analogo vale per i sapori: percepiamo aspro il succo del limone, ma se ci disponiamo sul terreno delle relazioni causali l’asprezza cessa di essere una proprietà dell’oggetto e diviene la risposta che il nostro organismo dà a qualcosa che è contenuto in quel succo. Di qui il modello che sembra opportuno seguire per venire a capo del nostro problema. Diciamo sereno un paesaggio quando c’è qualcosa in quel paesaggio che determina il nostro avvertirlo così, proprio come diciamo giallo un limone perché nel limone c’è qualcosa che determina in noi proprio questa sensazione cromatica – ecco tutto. Cercare invece la *causa* del giallo che percepisco nell’essere giallo del limone o del mio rasserenarmi di fronte ad un paesaggio nel suo essere sereno vorrebbe dire perdersi in considerazioni oziose. Se vedo giallo il limone non è a causa del suo essere giallo, ma perché la sua scorza riflette certe onde luminose cui il mio sistema percettivo reagisce proprio così – facendomi avere proprio questa percezione determinata. Ed uno stesso discorso vale per la serenità del paesaggio che mi rasserena non in virtù del suo essere sereno, ma perché ha un insieme di proprietà fisiche che evidentemente così agiscono sul mio sistema nervoso.

Come dobbiamo reagire a queste considerazioni? Riconoscendo, io credo, che vi è un senso in cui esse sono *banalmente* vere. Certo, un paesaggio sereno è, tra le altre cose, un paesaggio che, in certe circostanze, sa rasserenarci, e se ciò accade deve anche accadere qualcosa di rilevante sul terreno dei nessi causali. Forse si potrà obiettare che il nesso è più complesso di come l’abbiamo indicato, che il mio rasserenarmi ha per causa la *percezione* di quel paesaggio e non direttamente il paesaggio stesso, ma in un qualche senso del termine di queste considerazioni possiamo disinteressarci e osservare che è ovvio che le cose stiano così: se qualcosa accade, deve esserci una causa e se ciò che accade è che la percezione di *x* determina lo stato affettivo *y*, allora *y* è in qualche modo causalmente connesso a *x* e alle proprietà reali che lo determinano.

Forse di quello che c’è nella scatola nera sappiamo dire ancor poco, ma possiamo invece congetturare ragionevolmente perché accada che il sole al tramonto ci sembra triste o perché la musica ci commuova. Siamo animali che devono innanzitutto

orientarsi nel mondo e valutare con rapidità e prontezza come oggetti ed eventi potrebbero rapportarsi verso di noi: la nostra possibilità di sopravvivenza dipende dalla nostra capacità di reagire in fretta ai pericoli e la rapidità qualche volta comporta errori. Alla mappa cognitiva che ci facciamo del mondo deve affiancarsi così una mappa più grossolana che classifica gli oggetti nel loro essere rilevanti per noi, e in questa mappa le proprietà espressive giocano un grande ruolo. Vediamo minaccioso il cane dei vicini, pericolosa la guida dell'auto che vuole superarci, degna di fiducia l'espressione di un volto, e se qualcuno ci chiedesse quali sono i tratti che ci fanno percepire così queste cose, probabilmente non sapremmo come rispondere perché le proprietà espressive non sono il frutto di un'inferenza che muove da forme e fisionomie colte nella loro originaria dattità obiettiva, ma il risultato cui conduce una scansione rapida del mondo e degli eventi. Che poi, in questa scansione rapidissima, si commettano degli errori è probabile e accanto alle valutazioni imprecise – il cane dei vicini abbaia, ma è in fondo mansueto, l'automobilista che ci ha superato guida benissimo e merita la nostra fiducia che avremmo dovuto invece non accordare a quel volto che ci sembrava sincero – si devono porre le valutazioni che sono semplicemente fuori luogo, ed è qui che probabilmente dovremmo porre l'allegria del motivo che ti sento cantare o la malinconia del tramonto che mi sembra di scorgere. Siamo fatti così e per buone ragioni che si sono imposte nel tempo, per consentirci un comportamento adatto alla vita, e non è il caso di lamentarci se c'è qualche effetto indesiderato nel funzionamento della nostra complessa macchina. Se il verde giallastro ci turba dobbiamo farcene una ragione: è un irrilevante effetto collaterale di un sistema di scansione rapida del mondo circostante che dà altrimenti buona prova di sé. Forse quel colore si lega all'orrore e al disgusto per buone ragioni – forse ci avverte che da un cibo di quel colore è meglio tenersi lontani, e uno stesso discorso vale per l'espressività della musica o del sole al tramonto: ci sono probabilmente buone ragioni per temere la notte che verrà o per sentire certi suoni come minacciosi o invitanti, e non si può pretendere che un meccanismo rapido vada troppo per il sottile e inibisca le nostre risposte là, dove non sono pragmaticamente utili. Come accadeva persino ad Omero, anche il nostro sistema di valutazione emotiva talvolta dormicchia e non è il caso di lamentarsene più di tanto.

Si tratta certo di considerazioni molto vaghe, ma condivisibili, e in fondo è difficile non pensare che una comprensione della ragione per la quale cogliamo proprietà espressive anche là dove non vi è nulla che le giustifichi debba infine ricondurci alla prospettiva evolucionistica e al nostro essere frutto di una selezione adattiva che spiega, anche se non giustifica, la nostra reazione emotiva di fronte alla musica o ai colori o al tramonto. Se si vuole aprire la scatola nera, è bene farlo proprio così e alla fine si troverà una risposta di questo genere – una risposta banalmente vera.

E tuttavia da questa risposta banalmente vera sembra possibile ricavare una conclusione sbagliata che assume fin da principio il tono di una constatazione che ora si compiace del proprio realismo, ora assume per sé il tono di una sconsolata saggezza: “Vedi? È tutto qui! Tu credevi che ci fosse qualcosa d'altro, qualcosa di

alto e sensato, e invece non c'è nulla più di questo: l'errore prevedibile di un sistema che ha altrove la sua giustificazione. Puoi commuoverti ascoltando un adagio o provare disgusto per un accostamento cromatico, ma devi sapere che non c'è nulla di più di un poco di chimica del cervello che viene sollecitata per sbaglio da qualcosa che inganna la nostra capacità sensibile di orientarci nel mondo". Basta poco e un'affermazione banalmente vera diviene una tesi tutt'altro che ovvia in cui si cela una cattiva filosofia. La tesi ovvia ci dice che se ci chiediamo perché si danno proprietà espressive apparenti dobbiamo rispondere interrogandoci sulle ragioni che rendono altrove utile ed adattiva una valutazione rapida del valore che le cose hanno per la nostra esistenza. La tesi filosoficamente impegnativa assume invece le forme dell'ipotesi causalistica e ciò che tale ipotesi afferma non è il fatto, in sé ovvio, che se qualcosa ci appare in un certo modo, allora vi sono *cause* del suo apparirci così e che tali cause vanno cercate nella natura umana e nel suo essere il frutto di una selezione adattiva, ma che *non abbiamo altro modo di parlarne* se non alludendo a quelle cause e che *non è possibile addurre una qualche diversa ragione* per giustificare il nesso che sussiste tra ciò che avvertiamo e ciò che si manifesta.

Non credo che le cose stiano così e non penso che sia vero che si possano sostituire le cause alle ragioni e che il problema di Kivy sia davvero risolto una volta che si sia riusciti a scorgere che cosa di fatto *accade* nella scatola nera. Nella nostra testa accadono molte cose quando ascoltiamo un adagio, così come ne accadono altre quando pensiamo un argomento o calcoliamo una somma, ma anche se vi è un nesso tra quello che sentiamo, pensiamo e calcoliamo da una parte e gli accadimenti cerebrali che a queste operazioni corrispondono dall'altra, questo non significa che una cosa sia identica all'altra o che goda degli stessi predicati dell'altra¹¹. Quando contiamo, qualcosa accade nel cervello o in una macchina calcolatrice, ma ciò che accade nel cervello o in una macchina calcolatrice colto nel suo carattere di accadimento non è quello che chiamiamo contare.

Vorrei chiarire questo punto con un esempio che ha una sua origine illustre. C'è un passo nel *Fedone* in cui Socrate, per rispondere a Cebete, sente il bisogno di avanzare una critica alle teorie naturalistiche di Anassagora e lo fa tracciando una distinzione importante: la distinzione tra l'ordine delle ragioni e l'ordine delle cause. Anassagora parla di una ragione che tutto guida, ma sembra poi essere cieco a questa distinzione:

mi pareva che egli facesse precisamente come uno che, mentre dice, per esempio, che Socrate, tutto quel che fa, lo fa con la mente, quando poi si tratta di spiegare le cause di ogni mio gesto, se ne esce col dire che io sto seduto perché il mio corpo è fatto di ossa e di muscoli e che le ossa son rigide e hanno le articolazioni che le separano le une dalle altre, mentre i muscoli son fatti in modo che si possono tendere e allentare, che essi circondano le ossa insieme alla carne e alla pelle che tutto racchiude e che, quindi, grazie alle ossa che fanno leva sulle loro giunture e ai muscoli che si tendono e si allentano, io ho la possibilità di piegare le membra e che, quindi,

¹¹ Le somme hanno la proprietà commutativa: l'ordine degli addendi non cambia il risultato; un processo cerebrale, invece, è un accadimento tra gli altri: le sue fasi hanno un ordine nel tempo che non può essere mutato.

per questo motivo, ora sto qui seduto con le gambe piegate. E del fatto che io ora sto parlando con voi, potrebbe tirare in ballo un sacco di cause simili, la voce, per esempio, l'aria, l'udito e altre del genere, ma non quelle che sono le vere ragioni, cioè che, siccome gli ateniesi han pensato bene di condannarmi, io, a mia volta, ho ritenuto che fosse più opportuno restarmene seduto qui e più giusto subire la pena che essi hanno decretato. Ah, vi assicuro, perdinci, che queste ossa e questi muscoli sarebbero, a quest'ora, già a Megara o in Beozia, sicure che lì sarebbero state certo assai meglio, se io non avessi, invece, ritenuto più giusto e più bello, anziché tagliare la corda e fuggire, pagare alla patria qualunque pena essa mi avesse inflitto. Chiamare cause tutte queste cose, mi sembra proprio un'assurdità: al massimo uno può dire che, senza ossa, senza muscoli e tutto il resto, io non potrei fare ciò che voglio, ed avrebbe ragione, ma affermare che di tutto ciò che faccio – che è pure il frutto di un mio pensiero – la causa sono i muscoli e le ossa e non la conseguenza di una scelta del meglio, è proprio un voler deformare il senso delle parole. Perché questo, infatti, significa non capire che una cosa è la causa vera e propria e un'altra è la condizione senza la quale la causa non potrà mai essere tale (Platone, *Fedone*,).

Platone distingue tra cause e condizioni, ma forse farebbe meglio a distinguere tra ragioni e cause – se non lo fa è perché il ragionamento in cui si imbatte gli appare in una luce particolare che è determinata dal suo accordare alla dimensione ideale un peso ben maggiore della dimensione dei fatti concreti – e su questo punto, non c'è dubbio, si sbaglia. Si tratta tuttavia di una distinzione importante che è opportuno riformulare in un linguaggio meno compromesso da una metafisica di stampo idealistico: vi sono cause per le quali accade che Socrate sia seduto (muscoli e tendini e ossa disposte in un certo modo) e vi sono ragioni della sua scelta (il suo accettare le leggi della patria), così come ci sono cause del mio dire che 4 è il risultato della somma di due a due (una certa successione di stati cerebrali) e ragioni per giustificare una simile asserzione. Ora riconoscere che ci sono cause non significa negare che vi siano ragioni: le une e le altre appartengono ad ordini profondamente distinti della giustificazione e non vi è nulla di contraddittorio nel riconoscere che vi sono ragioni che giustificano le nostre decisioni e cause di cui esse sono gli effetti, perché è del tutto legittimo spiegare ora che cosa ha reso possibile certi accadimenti nel nostro cervello, ora quali sono invece le giustificazioni che addurremmo per rendere conto di quello che abbiamo pensato. Proprio come Socrate, anche in questo caso ci troviamo di fronte a due domande diverse e quindi possiamo rispondere disponendoci su due differenti piani argomentativi. Così, se mi chiedi perché gli uomini si comportano in un certo modo ti dirò che la selezione naturale doveva favorire quegli individui che sono *naturalmente* portati a comportamenti socialmente sostenibili e la teoria dei giochi lo dimostra con relativa semplicità; questa risposta, tuttavia, non ne cancella un'altra: non risponde alla domanda che si interroga sulle ragioni del giusto e dell'ingiusto. Spiegare l'origine fattuale della morale non significa negare che vi è un senso per il quale la morale non è un fatto tra gli altri.

Socrate si sbagliava nel credere che il piano delle ragioni (di quelle che lui chiama cause) avesse la predominanza e per rendersene conto è forse sufficiente osservare che lo spazio logico delle ragioni ha confini relativamente angusti e che non ha davvero senso pretendere che per ogni evento sia possibile cercare non soltanto le cause, ma anche le ragioni. Il calore fa espandere il mercurio che si

innalza nella cannula del termometro – e questo è un accadimento per cui vi è appunto una causa, ma non avrebbe senso cercare anche una ragione. Accade così, e non c'è altro da dire. Al contrario, ogni volta che possiamo chiederci la ragione di un gesto o di una conclusione argomentativa ha senso interrogarsi anche sulle cause dei processi reali di cui discorriamo: un gesto e un pensiero sono anche eventi nel mondo e possono essere spiegati e compresi anche in questa prospettiva. Insomma: la domanda sulle cause è sempre legittima, mentre il discorso sulle ragioni deve riconoscere di essere spesso fuori luogo.

Di qui, da queste considerazioni di carattere generale, dobbiamo muovere per comprendere il nerbo della teoria causalistica. Chi sostiene che una melodia musicale sia malinconica perché è capace di ridestare in chi l'ascolta uno stato affettivo corrispondente non si limita a sostenere che vi è un piano causale – chi potrebbe sensatamente negarlo? – ma ritiene che si possa anche affermare che non ha alcun senso cercare altra spiegazione se non questa. Posso dire che mi rallegro *perché* tu sei felice (e va da sé che anche in questo caso, accanto alle ragioni, resta anche la dimensione causale), ma non posso dire *perché* provo malinconia quando sento un adagio: qui non c'è spazio per ragioni, ma solo per cause. Accade così: ci sentiamo malinconici perché c'è qualcosa che agisce su di noi e ci fa provare quel che proviamo. Dovremmo riconoscere che non c'è altro da dire, ma *stranamente* non ci basta e allora ci arrampichiamo sui vetri di strane descrizioni e tentiamo di trovare una ragione che giustifichi a noi stessi il nostro provare quel che proviamo. Siamo fatti così: ci piace credere che le nostre reazioni abbiano sempre una ragione, ma non è vero. Siamo congegni rudimentali, fatti per circostanze particolari: non dobbiamo stupirci se ogni tanto il nostro corpo e la nostra mente reagiscono in modo immotivato ad un insieme di cause che sono forse simili a quelle che solitamente determinano sensatamente le nostre emozioni. La nostra vita è piena di effetti collaterali e di accidenti non voluti, ma non è il caso di prenderli troppo sul serio; talvolta, proviamo emozioni per qualcosa che non le merita, ma non è il caso di credere per questo che un paesaggio sia davvero sereno o un adagio malinconico. Ragionare così sarebbe in fondo come attribuire un furore iconoclasta ad un tarlo che scava le sue gallerie in un'immagine sacra. Lui rosicchia, punto e basta. E non c'è altro che questo, anche quando siamo noi a rosicchiare – eccoci tornati alla sconsolata saggezza che si compiace del suo presunto realismo.

All'origine delle teorie causalistiche vi è, certo, una constatazione descrittiva che merita di essere presa in esame e che ci consente di liberarci almeno in parte dalla prospettiva intellettualistica in cui Kivy riconduce forzatamente le sue analisi. Kivy sembra invitarci a pensare che un brano musicale lo si ascolti e lo si *comprenda* nelle sue valenze espressive scrutandone dapprima percettivamente la forma, ma in questa accentuazione del carattere cognitivo dell'ascolto musicale Kivy sembra dimenticare che la musica ci coinvolge e che se impariamo ad ascoltarla con attenzione è proprio perché prima ancora di divenire tema di un ascolto attento la musica ci commuove e ci lasciamo catturare da ciò che i suoni ci dicono. Le cose, tuttavia, non sembrano affatto stare così e per rendere più plausibile questa critica di carattere generale è forse opportuno mostrare, in primo luogo, che

non è affatto vero che la sfera delle nostre emozioni si rapporti agli oggetti della nostra esperienza attraverso la mediazione di un'istanza cognitiva e razionale che, attestata la presenza e l'esistenza di un determinato oggetto, lo pone come movente di un peculiare stato emotivo. Certo, posso aver paura di un cane feroce e questo timore è evidentemente legato al mio credere che quel cane esista, ma sarebbe sbagliato pensare che questa credenza debba assumere le forme ponderate del giudizio o che le cose stiano sempre così. Le emozioni sono spesso sganciate da qualsiasi valutazione razionale che, comunque, giunge sempre *post festum*: più che fondare le nostre emozioni, la ragione le giustifica e le articola e, talvolta, le tacita, ma questo non significa che non si possano provare emozioni irrazionali. Possiamo avere paura anche quando sappiamo che non ci sono ragioni per temere alcunché e ci sono mille esempi che lo dimostrano: talvolta ho paura quando cammino vicino a un precipizio anche se è ben recintato e anche se sono certo che non vi sia alcun reale pericolo di cadere e le fobie ci mostrano che vi sono paure irrazionali che non possono essere analizzate come risposte sensate a ciò che ci è cognitivamente dato. E ci sono anche gioie irrazionali: qualche volta siamo felici senza averne alcun motivo.

Del resto, che non si possa venire a capo della dimensione emozionale semplicemente rammentando la relazione razionale che lega le emozioni ai contenuti cognitivi che le sorreggono è un fatto in cui ci imbattiamo quando riflettiamo sul fatto che in una poesia o in un film non sono certo solo le proposizioni espresse a veicolare emozioni: anche il ritmo o la musica o la scelta delle luci e delle ombre ridesta sensazioni che determinano la nostra vita emozionale. Le emozioni sono risposte prerazionali a ciò che incontriamo nel nostro mondo ambiente e sono atteggiamenti che ci aiutano ad orientare la nostra prassi, prima ancora di disporre di una piena comprensione razionale degli eventi. Ma se paura, tristezza, gioia o speranza ci accomunano al mondo animale e se non chiamano necessariamente in causa la nostra natura razionale, perché non pensare che appartengano esclusivamente alla dinamica reale della nostra esperienza? Forse possiamo davvero pensare che se una musica ci commuove non è perché è triste, ma solo perché è capace di scatenare in noi una reazione di questo tipo. È questa la tesi su cui Derek Matravers si è soffermato in un bel libro, intitolato *Art and Emotion*, pubblicato nel 1998 cui vogliamo dedicare ora qualche rapida considerazione.

LEZIONE SETTIMA

1. Una teoria causalistica: la filosofia della musica di Matravers

Il libro di Matravers si apre così, osservando che le opere d'arte suscitano emozioni e non soltanto in virtù del loro contenuto, ma anche in ragione dei loro aspetti non rappresentazionali: un testo può emozionarci per la sua forma grafica (come accade in certe poesie di Apollinaire o di Marinetti), per il suono delle parole, per il ritmo del loro incedere o per la loro musicalità. Si tratta di una osservazione ovvia su cui, per Matravers, è tuttavia opportuno soffermarsi perché consente di constatare come le emozioni debbano essere caratterizzate nel loro aspetto complessivo non solo da credenze, ma anche (e soprattutto) da una dimensione affettiva. Ogni emozione è caratterizzata in parte da stati affettivi (*feelings*) che ne determinano la natura e ne definiscono l'identità:

as an emotion is partly constituted by a feeling, and as a feeling can be affected directly by properties other than a representation's representational properties, these properties will affect the identity of the resultant emotion. The lighting and music of a Dracula film might cause a feeling of disgust. This feeling, together with various propositions the observer is caused to imagine by the film, might cause revulsion. The propositions, however, might not have been sufficient to cause revulsion; they might equally have caused fear. Hence, the non-cognitive reaction, disgust, has partially determined the identity of the felt emotions (D. Matravers, *Art and Emotion*, At the Clarendon Press, Oxford 1998, p. 92).

Il senso di queste considerazioni è relativamente chiaro. Il carattere di un'emozione dipende in linea di principio dal carattere peculiare degli stati affettivi che la determinano. Vi sono tuttavia stati affettivi che non traggono la loro origine da contenuti rappresentativi, ma da componenti come la sonorità o il ritmo o il colore: ne segue, per Matravers, che le emozioni che un'opera d'arte ridesta non possono essere interamente comprese disponendosi sul terreno cognitivo. Un racconto può sembrarci triste e dimesso non solo per il suo contenuto, ma anche per la sua forma; la forma tuttavia non ci sembra triste perché è triste, ma solo perché – sostiene Matravers – sa ridestare in noi una *sensazione* di tristezza. Un ritmo lento non ha una connessione razionale con la tristezza, ma la ridesta in noi; di qui, per Matravers, la necessità di abbandonare una *concezione cognitivista* e di abbracciare al suo posto una teoria del ridestamento – una *arousal theory*.

Va da sé che la musica sembra essere il terreno più indicato per mostrare che così stanno le cose perché la musica non ha, in generale, un contenuto semantico determinato, e non ci parla di persone e accadimenti e non descrive paesaggi o città lontane. Certo, qualche volta accade così e qualche volta i musicisti si avvalgono di titoli allusivi – Vivaldi intitola una sua opera famosa *Le quattro stagioni* e vi sono *Notturmi* e *Pastorali* – ma spesso si tratta soltanto di suggestioni e nella norma la musica non è né descrittiva, né tanto meno narrativa. Ma se la musica non può avere un carattere espressivo in virtù di quello che dice, sembra necessario riconoscere che per il filosofo cognitivista resta aperta solo una via per eludere un'impostazione causalistica: deve sostenere che il carattere espressivo di un

brano musicale poggia su un falso riconoscimento. Conosciamo già questa tesi: si tratta della teoria del profilo. Il filosofo cognitivista deve, in altri termini, riconoscere una qualche somiglianza tra le strutture del linguaggio musicale e il comportamento umano: una musica triste dovrà essere allora simile ad un lamento, un ritmo malinconico ad una gestualità esangue, e così di seguito. Ma si tratta di una tesi di cui abbiamo già sottolineato la vaghezza e che ci è parsa poco plausibile perché sembra vincolare l'afferramento della dimensione espressiva della musica ad una somiglianza che non abbiamo affatto l'impressione di cogliere. Dobbiamo allora dimenticarci della dimensione cognitiva e sostenere che se percepiamo triste un brano musicale e serena una notte d'estate è solo perché l'una e l'altra ridestano in noi determinati vissuti – quei vissuti che accompagnano il nostro consueto rapportarci emotivamente a persone tristi o allegre. Qualcosa mette in moto le nostre corde sensibili e noi risuoniamo di una vita emotiva che è sì fuori luogo, ma che ci consente di giocare il gioco espressivo dell'arte¹².

Di qui Matravers trae alcune considerazioni di carattere generale. La prima concerne la natura delle emozioni che la musica può in generale esprimere. Per Matravers non vi sono dubbi: queste emozioni devono essere caratterizzate da una certa astratta generalità poiché sorgono non dalla comprensione di un evento, ma dal riconoscimento di una sensazione – la sensazione che le accompagna. Insomma: se una musica ci sembra malinconica è solo perché ridesta causalmente un certo vissuto che solitamente si accompagna alla malinconia. O meglio: ad una malinconia prototipica e inarticolata poiché di fatto ciò che è ridestato dalla musica (e in generale dalla dimensione formale del linguaggio artistico) è solo un vissuto, una sensazione priva di ogni ulteriore determinazione narrativa e quindi, come tale, incapace di precisare ulteriormente la rete di rimandi di significato che costruisce un'emozione pienamente articolata. Ivan Il'ic prova un dolore sordo poco sopra le reni, proprio là dove aveva urtato contro la maniglia della finestra, ma sarebbe difficile riconoscere fin da principio in quel dolore tutto quel nodo di emozioni e di pensieri che pagina dopo pagina Tolstoj pone di fronte ai nostri occhi di lettori. Così, in un certo senso, stanno le cose anche per la musica:

If the arousal theory were correct, then, we would expect expressive judgments to describe works in fairly general terms. This is, in fact, what we do find. As Malcolm Budd says, «music's ability to express emotion should not be exaggerated: the scope of the musical expression of emotion is not the complete field of the emotions, and unless a literal conception of states that involve emotion is adopted the list of kinds of emotion that music – the music we are familiar with – can express is embarrassingly short. (Budd 1989: 129)» The main point here is that the list of *kinds* of emotion that music can express is 'embarrassingly short'. A brief and unsystematic review of music criticism (on the program note level, these being descriptions intended to capture the experience of music) supports this view. Certain emotion

¹² “The alternative account [...] is that our application of an emotion term to a poem is grounded in the fact that the poem arouses feeling similar to those which we would feel were we confronted with a person expressing that emotion. Art is expressive because it arouses feelings characteristic of our reactions to people who are expressing emotion. The arousal of these feelings causes the belief that the work expresses that emotion to which these feelings form part of the characteristic response” (ivi, p. 98).

terms occur with much greater frequency than others. Among the most popular we find terms such as: melancholy, gay, gloomy, joyful, and calm. Thus the problem for the arousal theory is not as might have been supposed. If there are only a small number of kinds of expressive judgment, there need be only a small number of distinct *kinds* of feeling aroused by music. This, it seems to me, is very probably true. In brief, the central case provides us with characteristic links between emotions expressed and emotions aroused at a level of generality characteristic of expressive judgments (ivi, p. 153).

Una seconda caratteristica su cui è opportuno richiamare l'attenzione è, per Matravers, il carattere pragmatico della prassi artistica. In fondo, il musicista che opera con le note non fa altro che aggiungere ingredienti al suo prodotto, sino a quando il risultato gli sembra apprezzabile. Certo, il musicista ha imparato per esperienza quale effetto solitamente si lega ad un suono piuttosto che a un altro, ma questo non toglie che la sua prassi resti, in un certo senso, cieca: non può dire perché le note agiscono così, ma può constatare la loro specifica azione. I suoni sono sostanze che agiscono in un certo modo e così come abbiamo imparato per prove ed errori che una certa erba aveva un potere rilassante ed un'altra un potere digestivo, così l'artista deve scoprire che effetto fanno suoni e colori, opportunamente mescolati:

The artist presents a prima facie problem for the arousal theory which we are now in a position to solve. The problem is that if the basic properties which make a work of art express an emotion can only be defined by the fact that they cause certain emotional experiences, how can anybody know what those properties are in advance of their causing those experiences? In other words, how would it be possible for an artist to know in advance what properties to put into a picture in order to make it express a certain emotion, if knowing that it did so depended on its being experienced? The analogy with secondary qualities shows why this is not a problem in principle for the arousal theory, merely a problem in practice for the artist. For we saw, when considering colour, how it is possible for someone to know that a primary property causes (or primary properties cause) a particular secondary quality, and then to use that knowledge to produce something with that quality. That is, a colour chemist is someone who knows how to produce an object which will cause a particular colour experience by reflecting, emitting, or transmitting light of the right frequency; and there is nothing mysterious about the inductive processes by which paint manufacturers and others come by such knowledge. A colour chemist is, in this respect, analogous to someone who is able to create an emotionally expressive work of art. Part of being a skilled artist is knowing how to manipulate the medium in which you are working so as to cause the right kind of emotional experiences in a qualified observer in perceptually normal conditions. This is not, of course, to deny that this process will differ significantly from the much simpler process of producing red paint. In particular, artists may not need to be self-consciously aware of what they are doing in creating a certain work: it is no part of my claim that the artist's knowledge must be propositional – 'knowledge that' as opposed to 'knowledge how' (ivi, pp. 216-217).

Non c'è insomma un progetto espressivo che si legga nei suoni e nei colori, ma c'è un agire così, di cui si deve semplicemente prendere atto. I suoni agiscono così: un adagio di Bach ci rende malinconici, ma avrebbe potuto andare diversamente. Uomini fatti diversamente avrebbero potuto trovare sommamente divertente

l'apertura della *Passione secondo Matteo* di Bach, proprio come un pianoforte costruito a caso produrrebbe note diverse da quello che ci attenderemmo, percuotendone i tasti. Noi siamo fatti così e reagiamo così, ma non c'è ragione che le cose stiano in questo modo. Non c'è nulla da capire; c'è solo un fatto da constatare ed è per questo che il pittore, il poeta e il musicista debbono fermarsi di tanto in tanto per sentire la loro opera, proprio come il cuoco inesperto deve assaggiare spesso le vivande che sta cucinando.

Vi è poi una terza conseguenza che è opportuno trarre e che Matravers non trae esplicitamente, anche se tutto fa pensare che la consideri ovvia. Un'opera d'arte agisce su di noi e il suo senso si esaurisce proprio in questo: nel suo essere un dispositivo che determina certi stati emotivi. In questo senso il paragone con l'erborista è davvero calzante. Un quadro fa un certo effetto, proprio come possono farlo certe erbe o certi funghi che ci fanno provare per un certo tempo certe sensazioni. Il poeta prepara la sua pozione e il lettore la legge e si lascia travolgere dalle emozioni, finché rime e metro fanno il loro effetto. Di più non si può chiedere, ed in effetti è in linea di principio possibile pensare di sostituire una sinfonia con una droga: se il compito è quello di ridestare in noi determinati stati sensibili e, mediatamente, determinate emozioni elementari, allora ciò che conta è soltanto il risultato. Un brano musicale è un *kit* per emozioni – che potremmo procurarci anche altrimenti, se solo ne fossimo capaci o se solo avessimo le sostanze giuste a portata di mano.

Possiamo così immaginare che il Sistema delle Arti sia in fondo una Grande Farmacia, che ha antichi scaffali su cui sono ordinati grandi vasi di ceramica, e su ciascuno un'etichetta recita le emozioni che il suo contenuto può suscitare, elencate sotto il titolo del prodotto: *Edipo re*, *Notturmi*, *L'infinito*, *Pinocchio* e così di seguito. E va da sé che alcuni di questi vasi potrebbero contenere un farmaco equivalente: per avere queste emozioni puoi ascoltare questa sonata. Oppure guardare questo film. Oppure leggere questo romanzo. Oppure prendere queste compresse.

Colori, suoni e forme – scriveva Kandinsky in *Lo spirituale nell'arte* – sono mezzi che ci consentono di esercitare un influsso diretto sull'anima che possiamo proprio rappresentarci come un pianoforte dalle molte corde che vengono sollecitate dai tasti e dai martelletti della nostra sensibilità. E ciò che un suono esprime può essere espresso da un colore o da una forma o da un'immagine poetica o da un passo di danza – una specificità delle arti e della loro valenza espressiva non vi è: ciò che conta – per Kandinsky – è il suono interiore, la corda toccata e fatta risuonare, non la mano che ha toccato il tasto. Ma se per Kandinsky questa concezione causalistica dell'agire dell'arte si legava ambigualmente al disegno di un'arte totale in cui suoni, colori, forme, corpo e parola poetica si fondessero in unica grande opera, in Matravers l'idea causalistica si traduce implicitamente in una sorta di celebrazione dell'ingordigia dello spettatore, del suo diritto di chiedere che gli si diano emozioni, che gli si consenta di provare qualcosa – qualche sentimento, sia pure non del tutto vero. Si tratta insomma di fare il solletico all'anima, per farla ridere o di toccare proprio quel punto che suscita quella sensazione che si lega di solito alla tristezza – sia pure soltanto ad una tristezza generale e, per

così dire, prototipica. Per fare questo servono strumenti; e suoni, colori, forme e parole sono gli utensili di cui ci avvaliamo per raggiungere la mente dello spettatore, i grimaldelli utili per scardinare le serrature dell'anima, in attesa che la chimica delle emozioni ci consenta finalmente di trovare le chiavi adatte, per aprire più urbanamente i battenti delle nostre emozioni.

2. Considerazioni critiche

Fin qui abbiamo cercato di rendere conto della tesi causalistica, ma il nostro sforzo di natura espositiva si è passo dopo passo caricato di accenti critici. In modo particolare, nelle ultime osservazioni sul testo di Matravers mi è sembrato necessario indicare un punto di dissenso su cui vi invito a riflettere. Io non credo che un quadro o un brano musicale o un balletto possano essere intesi soltanto così – come strumenti che ridestano una qualche emozione. In un certo senso, non è questa l'idea dell'arte che mi sono fatto. Certo, un quadro sollecita delle emozioni e ci fa sentire qualcosa, ma questo non significa che non si possa dire null'altro se non questo: che agisce su di me, come una sostanza chimica che fa sorgere in noi determinati stati affettivi. I colori e le forme non sono il martelletto che fa risuonare la corda, con buona pace di Kandinsky, ma sono innanzitutto forme in cui si manifesta e si esprime parte della nostra esperienza del mondo. Credo che sia un'intuizione comune che è difficile reprimere: anche in un quadro astratto, colori e forme ci parlano perché vi scorgiamo in lontananza la nostra esperienza del mondo. E ciò che è vero delle forme e dei colori, è vero anche dei suoni. Siamo immersi quotidianamente in suoni e rumori e voci e nella musica non è possibile non avvertire un'eco del mondo – di questo nostro mondo di cui facciamo esperienza anche quando ascoltiamo i *Notturmi* di Chopin o le *Sinfonie* di Beethoven. Non si tratta di tasti che si possano cambiare impunemente, ma di pezzi di mondo che portano con sé un'esperienza che predetermina il loro significato e che, a sua volta, si arricchisce quando ci disponiamo sul terreno artistico. Ma ciò è quanto dire che il nostro rapporto con i suoni, le forme e i colori nella musica e nella pittura è certo determinato dalla dimensione causale – come potrebbe non esserlo? – ma può essere egualmente motivato e compreso a partire dalla relazione complessiva che intratteniamo con la loro manifestazione. Non so perché il paracetamolo sia un antipiretico, ma non c'è bisogno di saperlo perché possa usarlo quando ho la febbre, ma sarebbe falso sostenere che non so spiegare perché un adagio di Bach è malinconico e del resto mi sembra, ascoltandolo, di capire molte cose sulla malinconia e sui pensieri e gli scenari che possono motivarla. Dire che siamo predisposti perché certi suoni o certi colori o certi andamenti cromatici o melodici ridestino causalmente in noi determinati stati d'animo non significa affatto negare che, proprio per questo, sia possibile farne esperienza, comprendendone il senso. La nostra esperienza ha cause, ma non per questo è cieca.

Kant in questo aveva ragione: la dimensione espressiva dell'arte non può essere compresa se ci si dispone sul terreno della dimensione causale. Il vino delle Canarie è piacevole perché suscita in me uno stato piacevole, ma se mi limito a sottolineare la meccanicità di questo nesso dimentico ciò che l'esperienza estetica può insegnarmi. Per Matravers, se intendo bene quello che vuole dirci, le cose stanno

così: un minuetto causa un certo stato d'animo di serenità, ma non c'è nulla di più di questo. Non c'è nulla da capire e non c'è nulla da pensare. E sarebbe evidentemente sciocco cercare di convincere qualcuno del fatto che un adagio di Bach esprime una malinconia diversa (e, direi, più profonda) di uno di Liszt – sarebbe sciocco, perché non ha alcun senso chiamare in questo caso in causa il linguaggio della persuasione.

Anche in questo caso ci si può ricordare di Kant e della sua distinzione tra discutere e disputare. Non si può disputare dell'arte perché non abbiamo argomenti cogenti per dimostrare che le cose stanno così come riteniamo che stiano, ma possiamo egualmente discuterne perché ascoltare un brano musicale significa lasciarsi pervadere da molti pensieri e per quanto questi pensieri siano sfuggenti e concrecano sui suoni e si dischiudano perché proviamo certe emozioni che semplicemente accadono in noi, questo non toglie che sia possibile *indicare* un modo per ascoltare un'opera musicale e per intenderla. Discutere di un'opera d'arte significa questo: invitare ad ascoltare o a guardare meglio un passaggio o un gioco di forme, vuol dire fare attenzione a certi momenti, ed eventualmente anche provare a coglierli alla luce di un qualche contesto di pensieri e di idee. Del resto, ciò che è vero per l'ascoltatore, vale anche per chi esegue un brano musicale: l'esecutore ci insegna un modo per interpretare ciò che abbiamo di fronte e un'esecuzione o una lettura ci sembra più appropriata o più scadente non in ragione delle emozioni che sorgono in noi ascoltandola, ma alla luce del senso che attribuiamo a ciò che ascoltiamo.

Non solo. Matravers non rinuncia a sostenere che un'opera d'arte *abbia* un *valore espressivo determinato*, ma per farlo è costretto a vincolare il valore dell'opera alla reazione di un soggetto privilegiato che stia, per così dire, al di là della consueta relatività delle reazioni soggettive. Così, un brano musicale è triste se e solo se in condizioni normali ridesta in uno spettatore *competente* una sensazione o una serie di sensazioni che sono riconducibili alla tristezza. Si tratta di una definizione relativamente ovvia e necessaria se vogliamo poter parlare del valore espressivo *di* questa sonata e non solo dell'effetto che provoca in *un* soggetto qualsiasi, ma si tratta egualmente di una considerazione che non può non lasciare perplessi perché non è affatto chiaro che cosa voglia dire in questo contesto "ascoltatore competente" – poiché *competente* è un predicato che non può far presa in un contesto meramente causale. Una medicina non ha un effetto curativo solo su pazienti competenti e non avrebbe senso sostenere che chi ne trae giovamento ha compreso meglio la natura del farmaco che ha assunto.

E ancora. Se qualcuno ritenesse che abbiamo mal compreso un quadro, ci inviterebbe a guardare con più attenzione quel gioco di colori, quel movimento di linee e di corpi – ci inviterebbe, insomma, a guardare *meglio*, ma non è affatto chiaro che cosa in questo contesto possa voler dire un simile discorso. La percezione che abbiamo di qualcosa può mutare nel tempo: può darsi che negli anni ci si stanchi di un brano musicale e che non si riesca più a trovarlo bello, può accadere che il suo effetto cambi, un po' come cambia l'effetto della caffeina, quando ci siamo abituati ad essa. Se ci si pone in questa prospettiva, tuttavia, non avrebbe alcun

sensò dire che, dopo averla sentita e risentita, l'abbiamo compresa *meglio* e ora abbiamo compreso che non era così bella come credevamo: dal punto di vista causale, ogni nuovo ascolto è un fatto *nuovo* e proprio per questo non può porsi come una critica o come una *correzione* o anche solo una *conferma* di un altro precedente accadimento. Ora un brano fa su di me quest'effetto, ora ne fa un altro, ma le piccole differenze che si susseguono non possono insegnarci nulla: sono soltanto eventi diversi. Le gocce che cadono da un rubinetto che perde fanno ciascuna un rumore un poco diverso, ma sarebbe privo di senso chiedersi se, nel ripetersi, recitano e interpretano sempre meglio uno stesso copione.

Disporsi in una prospettiva causalistica e intendere le opere d'arte come se fossero soltanto dei dispositivi per ridestare un'emozione determinata vuol dire anche rendere difficilmente comprensibile la ragione per la quale dovremmo sottoporci ad opere d'arte che suscitano in noi sensazioni sgradevoli. Perché mai dovremmo guardare un quadro come *L'urlo* di Munch o come la gara di flauto tra Marsia e Pan di Tiziano? Nessuno si mette volontariamente un sassolino nella scarpa per avvertire il fastidio che provoca e non esistono medicine per farsi venire il mal di testa. Si cerca di procurarsi uno stato piacevole, ma tutti invece vogliamo procedere nella lettura dell'*Edipo* anche se sappiamo che ci rattristerà – lo sappiamo, ma siamo insieme sicuri che *impareremo qualcosa* dei sentimenti, della vita, del nostro mondo. Ed uno stesso ordine di considerazioni vale per la musica o per la pittura.

Vi è infine un'ulteriore difficoltà su cui è opportuno soffermarsi. Riprendiamo tra le mani le pagine di Kandinsky: ne *Lo spirituale nell'arte* Kandinsky ci propone un vero e proprio vocabolario dei colori, che mira a spiegare quali passioni ed emozioni si leghino a ciascun colore, in un gioco complesso di relazioni di cui tuttavia si deve cercare di rendere conto. Certo, Kandinsky è un pittore ed è ben consapevole che colori e forme agiscono gli uni sugli altri, ma questo non toglie, a suo avviso, la sensatezza del progetto: forme e colori interagiscono, ma ciascuna porta con sé un suo significato peculiare – l'emozione che di fatto ridesta. Così, dopo aver organizzato i colori nei quattro contrasti principali che li attraversano, Kandinsky ci invita a redigere una vera e propria tavola dei significati del colore – una tavola di fronte alla quale non si può non reagire con un certo disappunto per il tono un po' oracolare che la permea da parte a parte. Per Kandinsky il blu scuro esprime la pace di una tristezza non umana, il verde è apatico, il viola è sensuale e triste insieme, l'arancione invece è la voce sana di chi ha fiducia in se stesso, e così via. Leggiamo e qualche volta comprendiamo bene, qualche altra volta avremmo bisogno di rifletterci un poco, ma in ogni caso ci sembra possibile rammentare che le cose non stanno necessariamente così, che non sempre uno stesso colore ha una stessa espressività, che vi sono tanti modi di intendere l'arancione o il bianco e che non si può certo pensare di avere risolto il problema assegnando ad ogni sfumatura cromatica un valore definito. Kandinsky può crederlo solo perché pensa alla dimensione espressiva lasciandosi guidare dall'immagine causalistica dei tasti del pianoforte: solo perché non si avvede che il valore espressivo di un colore o di una forma non agisce su di noi come un farmaco, ma come

un momento che appartiene ad un'esperienza più ampia che si lascia determinare nelle sue forme da pensieri e da ragioni, da atteggiamenti e da prese di posizione di varia natura. Posso imparare a vedere nel blu scuro una tristezza non umana se tu mi lasci comprendere quali sono le note che ti fanno apparire così quel colore – non avrebbe senso invece chiedere a chi non reagisse nel modo voluto al paracetamolo di provare ad assumerlo così, con questa peculiare decisione, assumendo questo sguardo e lasciandosi attraversare proprio da questi pensieri.

Credo che il senso di queste considerazioni sia chiaro. Tutte convergono verso un'unica meta: se ci poniamo nella prospettiva delle teorie causalistiche dobbiamo rinunciare senz'altro al linguaggio di cui normalmente ci avvaliamo quando ci rapportiamo ad un'opera d'arte – un linguaggio in cui il momento della sensatezza è centrale. Non possiamo chiedere di guardare meglio o di ascoltare più attentamente, così come non possiamo ricrederci su un'opera o convincerci sempre di più della sua bellezza. Non possiamo insomma comprendere un brano musicale o un quadro, ma possiamo solo sperare che ci piaccia – proprio come quel vino delle Canarie di cui Kant ci parlava. E se le cose stanno così, davvero non c'è ragione per pretendere che gli altri trovino malinconico quello che a noi fa questo effetto – non vi è nessuna ragione per farlo. Accade e basta. Ma se non possiamo pretendere che gli altri trovino quel che noi troviamo in un brano musicale, se non è possibile insomma cercare di convincere l'altro della possibilità di un ascolto, allora anche la pretesa kantiana secondo la quale l'arte è il luogo di un *accomunamento* dovrebbe essere messa da canto, perché di un luogo di accomunamento si può parlare quando un accomunamento può essere attivamente ricercato e perseguito – quando è possibile porlo come un fine. Certo, il fatto che Kant parli di un accomunamento non dimostra proprio nulla, ma credo che faccia parte di un'esperienza comune il bisogno profondo di condividere una stessa reazione di fronte agli stessi eventi espressivi. Rendere insensato questo bisogno mi sembra costringerci a modificare in profondità la nostra concezione dell'espressività e dell'arte. Mi sembra costringerci a rinunciare ad una cosa importante – e non mi sembra il caso di farlo.

LEZIONE OTTAVA

1. *Non pensare, guarda*

“Non pensare, guarda!” – è così che Wittgenstein scrive in un passo delle sue *Ricerche filosofiche*, ed anche se non voglio affatto affermare che le teorie siano perniciose – non lo voleva affermare nemmeno Wittgenstein, del resto – credo che quest’osservazione ci possa insegnare qualcosa: ci mostra che vi sono problemi che possono essere affrontati senza immergersi sul terreno delle spiegazioni e delle teorie, poiché chiedono soltanto di essere chiariti nel loro senso e descritti.

Si tratta di una constatazione ovvia che tuttavia merita di essere ripetuta e che coincide nel senso più autentico con ciò che di filosoficamente valido vi è nella critica dello psicologismo. Il rifiuto dello psicologismo ha il suo luogo di nascita nella filosofia della logica e in fondo coincide con la constatazione che il significato della logica e il suo ruolo nella conoscenza non può essere chiarito analizzando il funzionamento della nostra mente o di altri accadimenti nel mondo (per esempio il passaggio della corrente in certi circuiti elettrici). Se ci disponiamo nello spazio logico che caratterizza ogni nostra argomentazione è facile rendersi conto che il ruolo che le leggi logiche rivestono non è eguale al ruolo che spetta alle leggi fattuali che, per esempio, spiegano il comportamento reale della corrente in certi circuiti – siano questi i circuiti di un calcolatore o di un cervello animale. Rendersene conto non è difficile: la proposizione che nega che esistano correnti elettriche e cervelli e in generale ogni altra cosa ed ogni altro fatto è del tutto legittima (anche se è falsa), mentre una proposizione che negasse l’esistenza di una forma logica e grammaticale delle proposizioni negherebbe insieme le condizioni della sua possibilità e della sua sensatezza.

Se ci disponiamo nello spazio logico che caratterizza ogni nostra argomentazione – il punto è qui, ma l’ipotesi che abbiamo formulato è un’ipotesi cui, *a parole*, non possiamo sottrarci, poiché farlo vorrebbe dire negare le condizioni di sensatezza del linguaggio. Certo, questo non significa negare che vi siano condizioni fattuali su cui riposa la possibilità di ragionare ed è vero che le filosofie che hanno fatto della negazione dello psicologismo la loro bandiera hanno poi ritenuto possibile rifiutare come inappropriata ogni riflessione sulla fondazione reale e psicologica della logica e del pensiero. Si può forse spingersi un passo in avanti e osservare che il rifiuto dello psicologismo è diventato un modo garbato ma reazionario per rivendicare alla filosofia un ruolo eminente, ricacciando nell’angolo la psicologia e le scienze cognitive al loro sorgere, ma riconoscere che così (forse) stanno le cose da un punto di vista storico-filosofico non significa ancora avere trovato un argomento per rispondere a ciò che a mio avviso di vero c’è nella polemica anti-psicologista che accomuna le pagine di Husserl e di Wittgenstein: la constatazione secondo la quale non si risponde alla domanda concernente il senso che attribuiamo a ciò che pensiamo e di cui abbiamo esperienza indicando i processi reali che sono a loro fondamento.

Così stanno le cose anche per le proprietà espressive. Le proprietà espressive apparenti hanno cause ed è giusto chiedersi che cosa faccia sì che una musica ci

appaia triste ed un tramonto ci sembri malinconico, ma prima di porsi queste domande è lecito chiedersi che cosa propriamente vogliamo affermare quando ci esprimiamo così. Possiamo davvero pensare che la musica e anche il tramonto siano scatole nere e che ci sia del tutto ignota la ragione per cui troviamo giocoso uno *Scherzo* e malinconico un tramonto, ma questo non toglie che quando affermiamo l'una e l'altra cosa sappiamo bene che cosa vogliamo dire. Lo sappiamo bene, ma ciò non toglie che abbia un senso cercare di descrivere meglio quello che vogliamo dire quando parliamo delle proprietà espressive apparenti. Può darsi che si tratti di un compito da poco e forse alla fine a qualcuno sembrerà di avere scoperto quello che conosceva già da tempo, ma in questo non c'è nulla di male; tutt'altro: ci aiuta a comprendere meglio quello che già ci appartiene.

È forse un compito la cui utilità può di primo acchito sfuggirci – perché descrivere qualcosa che sappiamo già riconoscere? – ma io credo che cercare di vedere con chiarezza quanto complessa sia la grammatica di concetti che utilizziamo senza difficoltà apparenti sia se non utile, filosoficamente rilevante. E non è affatto un compito facile perché una buona descrizione delle proprietà espressive apparenti deve sapere soddisfare una molteplicità di requisiti che possono facilmente sfuggirci: deve cioè saper rendere conto di ciò che davvero intendiamo quando diciamo che il tramonto è malinconico o che una sera d'estate è serena. Di qui la necessità di fissare innanzitutto i requisiti cui una buona descrizione delle proprietà espressive apparenti deve far fronte.

Ne propongo dieci, ma non sono affatto certo che l'elenco sia completo e nemmeno che non sia, per altri versi, ridondante. Insomma, forse vi sono altre voci che meriterebbero di essere rammentate, ma dieci è un buon numero e possiamo fermarci qui, in attesa di qualche ulteriore suggerimento:

1. *Il requisito della trascendenza;*
2. *Il requisito della mera fenomenicità;*
3. *Il requisito della a-contestualità;*
4. *Il requisito dell'atteggiamento contemplativo;*
5. *Il requisito della tacitabilità;*
6. *Il requisito della prospettività;*
7. *Il requisito della sensibilità alle ragioni;*
8. *Il requisito della approfondimento diegetico;*
9. *Il requisito della risonanza;*
10. *Il requisito della dissonanza possibile.*

Di questi requisiti dobbiamo ora discorrere un poco per cercare di capire come possano aiutarci a descrivere la natura delle proprietà espressive apparenti. Per farlo saremo costretti a ripeterci un poco e ad anticipare talvolta nella discussione di un requisito ciò su cui dovremo in seguito soffermarci.

2. Dieci requisiti

1. *Trascendenza.* Sul primo punto credo ci sia poco da dire, almeno da un punto di vista descrittivo. Se guardo il sole al tramonto assisto ad una scena che può

essere vissuta in vario modo, ma che ci appare così – nel suo essere malinconica. Il mio stato d'animo può essere mutevole e vario e spesso la malinconia della scena è sovrastata da un'infinità di altri accenti emotivi ed affettivi che l'accompagnano e che parlano solo del modo in cui si fa viva in me quella proprietà espressiva che è invece esperita come parte della scena cui assisto. In questo senso, ogni descrizione di proprietà espressive apparenti deve innanzitutto partire da questo dato immediato: se dico che il secondo movimento del primo concerto brandeburghese è di una struggente malinconia, intendo parlare di qualcosa che ha che fare con quel brano musicale così come io lo ascolto, e non con una qualche sensazione soggettiva che provo, ascoltandolo. Dire così non significa in alcun modo asserire qualcosa circa l'origine reale di quella proprietà espressiva e nemmeno negare che sia legittima una qualche spiegazione che ci riconduca sul terreno delle teorie proiettive: vuole dire soltanto negare che il concetto di proiezione faccia parte della nozione di proprietà espressiva apparente e riconoscere che da un punto di vista descrittivo le proprietà espressive apparenti sono esperite proprio così – come proprietà trascendenti.

2. *Mera fenomenicità.* Sottolineare il carattere trascendente delle proprietà espressive non significa tuttavia sostenere la loro oggettività. Su questo punto ci siamo già soffermati nelle nostre considerazioni introduttive, quando avevamo osservato che le asserzioni di proprietà espressive apparenti non sembrano godere del requisito della categoricità: se dici che questo adagio ti sembra in fondo sereno potrò obiettarti che io invece lo sento profondamente malinconico, ma questa differenza di opinioni non sembra necessariamente condurre ad un dissidio. Appartiene al senso delle asserzioni di proprietà espressive apparenti la loro rinuncia alla categoricità e questo fatto sembra in primo luogo ricondurci ad una constatazione relativamente ovvia: le proprietà espressive hanno una loro relatività e sono comunque strettamente dipendenti al modo in cui si manifesta ciò cui le attribuiamo. Non si tratta, in altri termini, di predicati che attribuiamo alle cose stesse, ma alle cose così come le esperiamo. Si tratta di una constatazione che sembra in primo luogo ricondurci ad una caratteristica interna ad ogni proprietà espressiva. Le proprietà reali degli oggetti appartengono loro indipendentemente dal loro esperiti così da qualcuno. Il sasso che ho tra le mani ha una massa e l'ha indipendentemente dal fatto che io lo percepisca così – come qualcosa che ha un certo peso: la massa è una proprietà reale e non ha bisogno di esser esperita per esserci. Al contrario, perché si possa dire che un funerale è triste o che una sera d'estate è serena è necessario che ci sia qualcuno cui le cose appaiono proprio così. È per questo che non abbiamo parlato di proprietà oggettive, ma solo di proprietà trascendenti. Una proprietà obiettiva è una proprietà che sussiste indipendentemente dal soggetto che la esperisce, mentre se parliamo di proprietà trascendenti è solo perché vogliamo negare che siano meramente immanenti e vogliamo invece alludere al loro darsi *nell'esperienza* come site al di là dell'io che le coglie. Abbiamo esperienza della malinconia del tramonto come di una proprietà che appartiene non al tramonto come un accadimento obiettivo che sussiste in sé e per sé, ma come un tratto che caratterizza la nostra esperienza del tramonto, il suo essere innanzitutto un oggetto

della nostra esperienza. Uno stesso discorso vale per la tristezza di un funerale: anche in questo caso, sembra lecito sostenere che un funerale non è triste in se stesso, ma solo perché appare così a chi lo vive. La tristezza di un funerale è una proprietà che esperiamo, ma non è una proprietà reale o obiettiva che potrebbe sussistere al di là di quella trama di pensieri e di preoccupazioni tipicamente umani che ne determinano l'esperienza: è, invece, soltanto una proprietà trascendente, ed è una trascendenza che si manifesta essenzialmente nell'esperienza. Sembrerebbe possibile riassumere le considerazioni che abbiamo appena proposto osservando che le proprietà espressive esistono solo nel loro essere esperite e che sono quindi, in questo senso, sempre e soltanto proprietà fenomeniche. Basta tuttavia riflettere un poco per rendersi conto che le cose non stanno sempre così e che la fenomenicità che attribuiamo alle proprietà espressive apparenti è molto più radicale della non obiettività che compete alle proprietà espressive in senso proprio. Un funerale è, in un senso del termine che va precisato, *veramente* triste, e per rendersene conto è sufficiente osservare che è in linea di principio possibile correggersi senza che per questo muti l'esperienza che ne abbiamo. Quel funerale mi era sembrato triste, ma poi quando tu mi hai detto come stavano davvero le cose e mi hai raccontato molte vicende che ignoravo, ho dovuto riconoscere di essermi sbagliato: la mia era solo un'impressione superficiale che non era stata capace di cogliere il fenomeno in tutta la ricchezza delle sue trame. Qui l'errore è possibile e per accertarmi della verità di ciò di cui ho esperienza è sufficiente seguire un cammino consueto: per decidere se una proprietà spetta davvero alla scena che mi sta di fronte non basta guardarla attentamente, ma è necessario cercare di connetterla con l'orizzonte cui appartiene che può decidere della veridicità dell'asserzione, al di là del modo in cui propriamente mi appare la scena. Un funerale può sembrarmi triste e non esserlo – e ciò è quanto dire che vi è un senso in cui l'*esse* non coincide affatto con il *percipi*.

Non sempre tuttavia le cose stanno così, e per rendercene conto è forse opportuno riflettere su una variazione del nostro (lugubre) esempio: non assistiamo ora ad un funerale reale, ma ad una sua messa in scena, come potrebbe accadere per esempio a teatro. In questo caso, non avrebbe alcun senso cercare di decidere se il funerale è realmente triste, interrogandosi sullo stato d'animo reale degli attori o cercando di venire a capo del contesto reale ed extra-diegetico della scena cui assistiamo: in questo caso, la tristezza del funerale è interamente decisa dalla narrazione cui assistiamo ed è – è appena il caso di sottolinearlo – una tristezza peculiare che non pretende di calcare il suolo della realtà. Qualcosa di simile, anche se non di identico, accade anche nel caso delle proprietà espressive apparenti. Anche in questo caso, non avrebbe davvero alcun senso cercare di comprendere se una certa proprietà spetta realmente all'evento cui assistiamo e non vi è dubbio che quando attribuiamo al tramonto la malinconia o la serenità ad una sera d'estate non intendiamo affatto asserire qualcosa che possa essere scoperto o nella sua falsità da una qualche indagine reale. Nel caso delle proprietà espressive apparenti tutto si consuma nel *percipi*: la tristezza del tramonto è tutta, e solo, nello *spettacolo* del tramonto e non avrebbe alcun senso chiedersi se le cose stanno davvero così o se ci

siamo ingannati. Non possiamo venire a sapere che il tramonto di cui avevamo colto la malinconia in realtà era pieno di gioiosa vitalità¹³. Non è un caso allora se, nel caso dell'attribuzione della proprietà espressive apparenti, la paroletta "sembra" non aggiunge e non toglie nulla al giudizio che non diviene più incerto e non assume una sfumatura soggettiva, come invece solitamente accade quando al verbo *essere* si sostituisce il verbo *sembrare*. Chi dice che un tramonto *sembra* malinconico dice esattamente la stessa cosa di chi afferma che è malinconico, ma rende più esplicita la natura della predicazione: riconosce a chiare lettere che le proprietà espressive apparenti sono meramente fenomeniche e che il loro essere si consuma interamente nel loro apparire. Di qui le ragioni della scelta terminologica di cui ci siamo avvalsi sin qui: parlare di proprietà espressive apparenti non significa mettere in dubbio il loro esserci, né tanto meno alludere ad un inganno di cui saremmo vittime, ma vuol dire invece precisare che le proprietà espressive in terza accezione sono tutte nel loro apparire. Sono appunto proprietà apparenti, che si consumano nello spettacolo cui mettono capo ed è per questo che il tramonto di ieri non è triste se non nel ricordo. In una sua breve e ironica riflessione, Heine ci parla di una fanciulla che piange sconsolata guardando il sole che tramonta. È un pianto inutile, le dice, perché quel sole che vede morire davanti ai suoi occhi sorgerà zitto zitto domani mattina alle sue spalle. Le proprietà espressive apparenti sono fatte così: sono meramente fenomeniche e non possono non cadere sotto la voce ironica della realtà.

3. *A-contestualità*. Non facciamo altro che ribadire le considerazioni che abbiamo proposto sin qui se osserviamo che le proprietà espressive apparenti sono proprietà a-contestuali che chiedono, per essere colte, una percezione particolare che le isola dalla situazione complessiva cui pure appartengono. Il tramonto ci appare malinconico, ma ci appare così solo perché sappiamo mettere da canto quei comportamenti che ci costringerebbero a cogliere che il tramonto non è malinconico affatto. Quando rivolgiamo lo sguardo alle proprietà espressive in prima e in seconda accezione, siamo insieme invitati a interrogarci da un lato sulle motivazioni che sono all'origine di un certo carattere espressivo e a chiederci dall'altro se il contesto sorregge l'attribuzione effettiva di quelle proprietà alla situazione che le manifesta. Ti guardo e la preoccupazione che mi sembra di leggere nel tuo comportamento mi spinge a cercare le ragioni della tua inquietudine e a cercare conferma alla natura apparente dei tuoi gesti nella situazione complessiva in cui tu ti trovi: la tua inquietudine è una proprietà espressiva in prima accezione ed è pienamente contestuale. Al contrario, se mai cercassi di comprendere nel contesto *reale* del mondo le ragioni per le quali il tramonto è malinconico sarei costretto, mio malgrado, a riconoscere che il tramonto malinconico non lo è affatto e non può esserlo perché per sua natura *non può lasciarsi motivare* da nulla e non può reagire emotivamente a nulla. Ma ciò è quanto dire che le proprietà espressive apparenti sono

¹³ Certo, talvolta può capitare di ricredersi e di scoprire che un paesaggio che ci era parso malinconico ha una sua dolce serenità, ma in questo caso l'attribuzione di un differente predicato espressivo passa per la variazione del contenuto fenomenico della scena che ora ci appare sotto una luce diversa e in una forma più determinata. Su questo punto si veda anche *supra*, p. 10.

proprietà *incorniciate* che tendono appunto a segregarsi dalla scena complessiva cui pure appartengono.

4. *Atteggiamento contemplativo*. Abbiamo detto che le proprietà espressive apparenti sono proprietà incorniciate e ciò è quanto dire che la loro natura si rivela quanto più abbandoniamo la presa diretta sulle cose che ci circondano. Le proprietà espressive apparenti chiedono, per essere colte, che ci si disponga in un atteggiamento in senso lato contemplativo, che ci si perda nell'esperienza dello *spettacolo* che le cose ci propongono. Il tramonto ci sembra malinconico se ci fermiamo a guardarlo e una musica ci sembra lieta se le diamo ascolto, distogliendoci dalle attività che normalmente ci occupano.

5. *Tacitabilità*. Le proprietà espressive apparenti sono proprietà tacitabili. Questa è, a ben guardare, una caratteristica che contraddistingue in generale le forme espressive. Tutte le proprietà espressive possono essere messe a tacere: è in linea di principio possibile cercare di lasciare da canto la dimensione espressiva di un volto o di un gesto per cercare di coglierlo nella sua forma obiettiva. Per copiare un gesto posso cercare di rivivere l'emozione che l'ha fatto scaturire, ma posso anche cercare di guardarlo nella sua mera obiettività e ci sono scuole di recitazione che suggeriscono ora l'una, ora l'altra via. In questo caso, dunque, le proprietà espressive possono essere messe attivamente a tacere, e questo comporta un atteggiamento percettivo particolare, volto a cogliere solo i tratti obiettivi delle cose e a trascurare gli aspetti espressivi. È un atteggiamento difficile che chiede uno sforzo di attenzione considerevole e che spesso è reso impossibile dalla nostra partecipazione attiva alla realtà: prova, se sei capace, a sentire un grido di dolore come una voce tra le altre – scriveva Wittgenstein in un passo delle *Ricerche filosofiche*. Nel caso delle proprietà espressive in terza accezione è tuttavia possibile seguire anche un altro cammino che non ci chiede uno sforzo attivo e che non tende a mettere a tacere quello che altrimenti si imporrebbe alla nostra attenzione; tutt'altro: talvolta è sufficiente non volgersi allo spettacolo che abbiamo di fronte a noi per non coglierne l'espressività. Il sole tramonta tutti i giorni, ma è malinconico una volta ogni tanto – quando gli diamo retta, e l'abitudine diffusa di ascoltare la musica come una sorta di sottofondo che accompagna le pratiche quotidiane la priva del suo carattere espressivo: ascoltiamo senza sentire nulla o quasi nulla. Non è un caso che sia così: le proprietà espressive apparenti non sono proprietà che ci radichino nel mondo e per essere colte chiedono un allentarsi del vincolo che ci lega alla realtà. Così, non è un caso se nelle sale da concerto si spegne la luce per ascoltare meglio la musica: per lasciarsi commuovere dalla recita dei suoni è meglio tenere lontana la realtà degli eventi. E non è un caso nemmeno se il tramonto e la sua malinconia hanno funestato queste lezioni, imponendosi con la forza ossessiva di un esempio autorevole sempre di nuovo ripetuto: il tramonto ci colpisce con la sua malinconia proprio perché si mette in scena per noi all'ora del tramonto – quando la giornata finisce e il tempo serio e operosa della vita desta cede il campo al tempo del riposo e alla dimensione della *rêverie*.

6. *Prospettività*. Le considerazioni che abbiamo proposto ci hanno mostrato la *fragilità* delle proprietà espressive apparenti e il loro essere caratteristiche che appartengono essenzialmente alla nostra esperienza. Il tramonto non è realmente malinconico, ma *appare* così, e ciò è quanto dire che la malinconia è, nel suo stesso essere, confinata allo spettacolo in cui ci si manifesta. Ora, sottolineare la natura soltanto fenomenica delle proprietà espressive non vuol dire soltanto affermare che il suo *esse* è in linea di principio un *percipi*, ma significa anche vincolare il loro esserci alle condizioni della loro manifestazione. Le proprietà espressive apparenti sono proprietà che non spettano alla cosa o all'evento in se stessi – al tramonto o ai suoni – ma alla loro manifestazione; ne segue che tali proprietà “sono” solo nell'esperienza che li manifesta e condividono dunque con tale esperienza il carattere dell'egocentricità: appaiono ad un soggetto che si disponga nella *giusta* prospettiva – quella rispetto alla quale soltanto si inscena quella manifestazione. Su questo punto è opportuno soffermarsi un poco. Una cosa – questo libro – c'è indipendentemente dal suo essere percepito e così pure le sue proprietà: il libro ha una certa forma che non muta nel gioco mutevole delle prospettive da cui lo osserviamo. Tutt'altro: nel variare degli aspetti che consegue al variare della prospettiva da cui lo osserviamo, quel libro rivela da un lato il luogo da cui lo osservo, dall'altro la sua forma obiettivamente identica che permane e si svela nella sua fissità proprio nella regola della variazione prospettica. La situazione muta radicalmente se invece di volgere la nostra attenzione alla cosa che in vario modo si manifesta volgiamo lo sguardo alla manifestazione della cosa – al taglio prospettico che di qui e soltanto di qui si mostra. Le forme che si succedono al variare della nostra posizione rispetto al libro non sono proprietà del libro, ma della sua relazione di manifestazione ad una soggettività spazialmente determinata. Così stanno le cose anche per le proprietà espressive apparenti. La malinconia non è una proprietà del tramonto, ma della sua manifestazione ad un io che può coglierla solo se si dispone nella *giusta* prospettiva. Ora, parlare di una giusta prospettiva significa *anche* alludere alla determinatezza spaziale della relazione esperienziale: le note altrimenti festose di una musica che risuona in lontananza possono assumere una connotazione malinconica e basta sedersi da qualche parte per guardare il tramonto perché qualcuno ci dica che da *lì*, dove è lui, lo spettacolo è molto più coinvolgente. Ma alla prospettiva in senso proprio fa eco una prospettività in un senso traslato del termine: le proprietà espressive, per essere colte nel loro senso più proprio, chiedono che si assuma una prospettiva culturale ed umana che consente di cogliere lo spettacolo che si manifesta. C'è un ritratto di Pietro Bembo, ormai molto anziano, che Tiziano dipinge quando anch'egli ha ormai varcato la soglia della sua lunga vecchiaia: è un ritratto bellissimo che chiede per essere compreso uno spettatore che sappia immergersi in un ordine di pensieri che appartengono più alla vecchiaia che alla giovinezza. L'abbiamo già osservato: il nero può assumere diverse valenze espressive. Può apparire lugubre e cupo, ma può apparire anche elegante e sobrio, anche se per riuscire a coglierlo sotto questa luce può essere necessario mutare qualcosa nella prospettiva da cui lo osserviamo. Per noi il nero è lugubre perché siamo abituati a guardarlo alla luce di una serie di abitudini

acquisite che ci riconducono ad usi sociali che conosciamo bene, ma possiamo imparare a scorgere nel nero caratteristiche che non sono immediatamente avvertibili – almeno per noi, proprio come può capitare che non sia immediatamente percepibile per tutti il profilo di un volto nella nuvola che pure stanno osservando. Ma ciò è sotto dire: per cogliere le proprietà espressive apparenti è necessario assumere un diverso atteggiamento rispetto allo spettacolo che abbiamo di fronte – è necessario insomma assumere una prospettiva adeguata.

7. *Sensibilità a ragioni.* Per Melville il bianco è tanto indefinito, quanto disumano, ma è difficile riuscire a sentire così – almeno per me, che associo tutt'altra idea al bianco: la tovaglia che si apre sul tavolo e la sua promessa accogliente. L'abbiamo già osservato: non sempre i valori espressivi ci colpiscono immediatamente e anzi può senz'altro capitare che ciò che altri scorga quello che non riusciamo a vedere. Si tratta, a ben guardare, di una conseguenza ovvia della natura prospettica delle proprietà espressive apparenti, ma rammentare che così stanno le cose è importante perché ci consente di osservare che possiamo sforzarci di assumere una prospettiva diversa dalla nostra e scorgere possibilità che avevamo trascurato. Non è facile vedere nel bianco il colore di un universo insensibile ai cromatismi dell'esistenza umana, ma basta leggere quello che Melville scrive nelle pagine di *Moby Dick* e basta lasciarsi coinvolgere dal mistero, sprofondato negli abissi, di una mostruosa e gigantesca creatura albina perché questo quadro si faccia più persuasivo e lo spettacolo del bianco cominci a svelare una proprietà che non ci sembrava gli spettasse. Impariamo a scorgere nel bianco una molteplicità di proprietà espressive che ci sfuggivano perché ci lasciamo guidare dalle ragioni che il romanzo ci propone – da quelle “ragioni” immaginative che ci dicono come e dove dobbiamo cercare nel bianco quello che Melville sostiene vi si possa trovare. Ma ciò è appunto quanto dire che le proprietà espressive apparenti sono sensibili alle ragioni: coglierle vuol dire orientarsi rispetto alle cose, assumendo un atteggiamento particolare, fatto di pensieri e di opinioni e di narrazioni immaginative.

8. *Approfondimento diegetico.* In un passo del suo libro, Matravers concorda con Budd e con Kivy nel sottolineare come la musica esprima poche emozioni, e che le esprima in forma vaga e inarticolata. Uno stesso discorso sembra valere anche per il nostro esempio ossessivo: il tramonto è malinconico, ma se qualcuno chiedesse di che malinconia si tratti, non potremmo che rispondere alzando le spalle – è malinconico, e non sappiamo dire di più. Non è un caso che le cose stiano così. Si può essere tristi per molte cose e non vi è dubbio che la tristezza muti al variare della ragione che la sorregge: è diversa la tristezza di chi ha perso le chiavi e di chi ha perso un amico, di chi piange una persona scomparsa e di chi ha cancellato dal suo computer un documento importante. La tristezza ha molti volti, ma sarebbe sciocco cercare di coglierli e di distinguerli nelle pieghe di un gesto espressivo e nelle sottili differenze qualitative dei nostri vissuti. Non so dire se il vissuto che provo è diverso; diversa è invece la rete di connessioni che lega la sensazione che provo al contesto della mia vita. Ma ciò è quanto dire che uno stesso vissuto ci parla di tristezze profondamente diverse, e ce ne parla perché sappiamo disporre quell'esperienza nella trama di motivazioni di cui è parte. La semplicità un po'

vuota del tramonto trae la sua origine proprio di qui: dal carattere a-contestuale delle proprietà espressive apparenti, dal loro non poter sorreggere il gioco delle concatenazioni motivazionali che di fatto ci consentono di articolare i valori espressivi e di pensarli alla luce di differenti connessioni di senso. Non posso dirti *perché* il tramonto è malinconico e non posso nemmeno seriamente domandarlo perché il tramonto ci parla di una malinconia che non può essere ulteriormente compresa e spiegata a partire dalla situazione reale cui appartiene: il tramonto è appunto soltanto malinconico. Uno stesso discorso vale per la musica. Un adagio è triste – ma perché? Possiamo davvero chiederci quale sia la ragione per cui una musica è serena o triste? E se non possiamo, non stiamo già riconoscendo che non è possibile determinare in modo più preciso la forma espressiva dei suoni che ascoltiamo? Se la musica esprime poche passioni elementari in una forma indistinta e confusa è dunque per la natura acontestuale delle proprietà espressive apparenti. Diciamo così, eppure è difficile mettere a tacere una voce che sembra parlare in una direzione contraria e ci vengono in mente dipinti in cui il tramonto è tutt'altro che espressione di una emozione elementare e indistinta e uno stesso discorso vale anche per certe descrizioni paesaggistiche o, in generale, per la musica: si può davvero sostenere che un adagio di Bach sia soltanto malinconico e che la malinconia che esprime sia elementare e inarticolata? In una lettera a Marc-André Souchay del 15 ottobre 1842, Mendelssohn scriveva che certo, ci si lamenta spesso che la musica sia confusa e che non si lasci intendere da tutti, come invece accade con la parole, ma poi aggiungeva che a suo parere le cose non stanno affatto così e che quando amiamo una musica i pensieri che esprime non ci sembrano troppo indeterminati per essere espressi a parole, ma al contrario ci sembrano essere troppo definiti e precisi¹⁴. Quando amiamo una musica – su questo punto credo si debba riflettere perché ci invita a pensare che alla profondità che spetta alle proprietà espressive in prima e seconda accezione faccia eco il lavoro di approfondimento che rende ricche le proprietà espressive apparenti. sono acontestuali: su di esse non si riverbera il gioco delle motivazioni che rendono determinate e specifiche le forme propriamente espressive, ma ciò non significa che non sia possibile *approfondire* l'impressione che ci fanno, disponendole in un contesto immaginativo e, quindi, in senso lato in una narrazione. Rammentiamoci delle considerazioni che abbiamo proposto per far luce sulle valenze espressive del bianco: anche in questo caso, leggere significa disporre il bianco nel contesto diegetico che consente il suo approfondimento espressivo. Impariamo a dare all'espressione il contesto motivazionale che la articola e la rende profonda – un contesto immaginativo, naturalmente. E così stanno le cose anche per le musiche che amiamo e che ascoltiamo più volte, in un gioco di rimandi immaginativi che ci consente di sondarne la ricchezza e di approfondirle. Certo, sarebbe sbagliato pensare che per comprendere un brano musicale ci si debba raccontare una storia e credere che le *rêverie* dell'ascolto, se mai ve ne sono, siano il significato di quel brano significa lasciarsi ancora una volta convincere e guidare dal pregiudizio secondo il quale le arti della parola sono le uniche depositarie del senso. Comprendere un brano musicale non

¹⁴ Devo a Michael Jennings la conoscenza di questa lettera di Mendelssohn

significa raccontarsi una storia, ma ascoltare *immaginando* i suoni, approfondendo quel contesto di rimandi e di motivazioni interne che è comunque parte della loro struttura. Ascoltandole così le musiche che amiamo si approfondiscono, articolando e arricchendo le proprietà espressive che le animano.

9. *La risonanza*. Le proprietà espressive chiedono, per essere colte, un'esperienza affettivamente carica perché è solo una simile esperienza affettivamente carica che è in grado di farci scorgere nell'oggetto o nell'accadimento cui assistiamo. Su questo punto è necessario riflettere un poco. Ci muoviamo, ancora una volta, solo sul terreno descrittivo e quindi lasciamo da canto ogni considerazione che sia volta a spiegare i processi reali che sono chiamati in causa dalla percezione delle proprietà espressive. Se ci si pone in questa prospettiva, un fatto sembra richiamare la nostra attenzione: *avvertire* una proprietà espressiva non significa soltanto cogliere l'obiettivo essere così di qualcosa, ma vuol dire anche esperirlo alla luce di un'espressività determinata, di una proprietà espressiva che si manifesta nel mio avvertirlo così e così. In altri termini: le proprietà espressive ci sono come correlati di esperienze affettivamente cariche – quelle esperienze in cui si avverte qualcosa nel suo essere caratterizzata da predicati come malinconico, triste, sereno, e così via. Vi è tuttavia un'ambiguità che deve essere messa fin da principio da canto e che concerne l'uso non espressivo dei predicati espressivi. Che cosa intendo dire è presto detto. Un cibo può sembrarci *appetitoso*, ma questa parola può significare due cose molto diverse. Può voler dire soltanto questo: che si tratta di un piatto ben cucinato e che ci basta vederlo per sapere che ha un buon sapore. Dire che è appetitoso significa dunque descrivere un insieme di proprietà obiettive di qualcosa, alludendo a ciò che quelle proprietà obiettive rendono comunque possibile. Affermare di un cibo che è appetitoso significa asserire che è un potere, nel senso di Locke, e cioè una configurazione obiettiva di proprietà che sono concretamente indicate dal loro essere in grado di suscitare il nostro appetito in circostanze adeguate. Diversamente stanno le cose quando il nostro dire di un cibo che è appetitoso vale come indice *non* del suo avere determinate caratteristiche di natura obiettiva, ma del suo apparirci alla luce di una *proprietà espressiva* peculiare in cui si rende manifesto il modo in cui lo vivo e la relazione che con esso stringo. Queste considerazioni valgono anche nel caso delle proprietà espressive apparenti: il tramonto è malinconico, ma la malinconia del tramonto si *manifesta* solo nel mio avvertirla in un'esperienza affettivamente carica – nel mio sentire che il tramonto è triste e non solamente nel mio vedere che il processo che accade davanti ai miei occhi ha una natura determinata – quella natura che potrebbe in altri contesti permettermi di coglierne l'espressività.

Non è difficile cogliere il nesso che lega queste considerazioni al requisito della tacitabilità di cui abbiamo dianzi discusso. Le proprietà espressive sono proprietà tacitabili, e questo significa che è in linea di principio possibile avere esperienza di qualcosa – del sole al tramonto – senza per questo avvertirne la malinconia. Si tratta di una possibilità che può realizzarsi, ma che non implica affatto uno sguardo disattento sulle cose. Posso uscire di casa e non prestare attenzione al merlo sul davanzale, ma non cogliere quello che c'è non significa tacitare un'esperienza;

tutt'altro: vuol dire semplicemente non notarla. Al contrario, se osservo con attenzione il tramonto per cogliere il deformarsi apparente del disco del sole all'orizzonte non avverto con tutta probabilità il carattere espressivo del fenomeno cui assisto, ma vedo tutto quel che c'è da vedere e colgo anche le ragioni per cui il tramonto potrebbe dirsi malinconico nell'accezione obiettiva e non espressiva del termine. Tacitare le proprietà espressive apparenti significa soltanto questo: non avvertire il loro carattere espressivo.

La dissonanza possibile. L'esperienza delle proprietà espressive è un'esperienza risonante: implica un avvertimento sensibile delle caratteristiche dello spettacolo che ci si manifesta. Sarebbe tuttavia un errore credere che ogni esperienza risonante debba anche essere consonante e che *avvertire* una proprietà espressiva voglia dire anche necessariamente *trovarsi* in un certo stato emotivo. Su questo punto ci siamo già soffermati: le cose non stanno così, ed è facile trovare esempi che lo dimostrino. Un esempio lo offre Dante all'inizio del suo viaggio. È sera, e tutte le creature si piegano alla stanchezza e al conforto del riposo, ed è proprio l'impossibilità di cedere a questa legge comune e alla valenza espressiva (così chiaramente avvertita) delle ore serali che determina lo stato emotivo in cui Dante si *trova*: «Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro; e io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate». Quel che si avverte non determina sempre e necessariamente lo stato in cui ci si trova, ed è per questo che la risonanza che è implicata dall'afferramento delle proprietà espressive non si traduce necessariamente in una consonanza: posso avvertire la tristezza di un adagio senza essere triste, perché una cosa non implica l'altra. Questo, tuttavia, non significa che le proprietà espressive apparenti siano proprietà cognitive e che possano essere afferrate come si afferra la forma o il colore di un oggetto.

Di qui, da questi dieci requisiti di carattere generale, dobbiamo muovere per cercare di descrivere la natura delle proprietà espressive apparenti.

LEZIONE NONA

1. Stringere il nodo

Nella lezione precedente abbiamo cercato di far luce su alcuni requisiti cui una descrizione delle proprietà espressive apparenti deve poter far fronte e ora non ci resta che tirare il filo delle nostre considerazioni e dire che cosa riteniamo che siano le proprietà espressive, e in particolar modo le proprietà espressive in terza accezione. Una prima considerazione, credo, sembra imporsi con chiarezza se quel che abbiamo detto ha una sua plausibilità: le proprietà espressive le incontriamo nel mondo, e sono proprietà che non avanzano requisiti di natura concettuale. Vediamo il tramonto e ne avvertiamo la malinconia e non abbiamo bisogno di concetti per vedere l'uno e per sentire l'altra, anche se talvolta per riuscire a cogliere quel che tu vedi e senti è necessaria una prassi percettiva particolare che può essere orientata da parole e da prese di posizione di varia natura. In questa loro immediatezza, le proprietà espressive sono simili a proprietà intuitive come il colore o la forma degli oggetti.

Le proprietà espressive sono, appunto, proprietà che incontriamo nel mondo. Sarebbe tuttavia sbagliato credere che la malinconia di un brano musicale o l'allegria di una mattina d'estate si diano esattamente come danno le proprietà degli oggetti e questo per due differenti ordini di ragioni.

La prima ragione accomuna tutte le proprietà espressive e non è propria soltanto delle proprietà espressive in terza accezione. Quando vediamo un tramonto che ci sembra malinconico non per questo esperiamo la malinconia come se fosse una sua proprietà che, per così dire, si trovasse accanto al colore o alla forma. Il Sole non è malinconico così come è rosso e una successione di note non è gioiosa così come un'altra è, per esempio, una successione di quinte. In un certo senso la malinconia del crepuscolo la sentiamo, ma non è una proprietà obiettiva dell'evento cui assistiamo: non ci parla soltanto del Sole e del suo tramontare, ma dice qualcosa anche di *noi*. Più propriamente: la malinconia del crepuscolo parla del tramonto in quanto è un evento che accade nel *nostro* mondo e di cui abbiamo *esperienza*. Esperirla significa insieme rendersi conto del proprio essere situati nel mondo, e se questa espressione ci sembra troppo carica di risvolti metafisici – la *Befindlichkeit* heideggeriana – si può trovare un altro termine meno impegnativo e dire che nelle proprietà espressive si rende manifesto il nostro coinvolgimento nella scena percepita, ma il risultato alla fine non cambia.

Non facciamo altro che ribadire queste considerazioni di carattere generale se osserviamo che l'esperienza della malinconia del tramonto non è un'esperienza soltanto percettiva, ma *emotiva*: non è qualcosa di cui ci limitiamo a prendere atto, come potremmo prendere atto della posizione del sole rispetto ad una determinata collina o a un paese che vediamo in lontananza, ma è un indice del significato che un certo evento assume per noi. Della malinconia del tramonto non prendiamo atto, non la esperiamo come un tratto che ci aiuta a determinare un evento nella sua obbiettività: la viviamo emotivamente come un aspetto che ci aiuta a situare quell'evento rispetto alla nostra vita. Ciò significa, in primo luogo, che le proprietà

espressive sono proprietà in cui ci imbattiamo solo perché abbiamo una sensibilità emotiva: le avvertiamo perché siamo soggetti che appartengono ad una situazione data e che esperiscono gli oggetti e gli eventi, rapportandoli al loro vivere. Per vedere minaccioso il mare in tempesta non devo provare paura – questo lo abbiamo detto più volte – ma devo egualmente essere aperto all’esperienza del pericolo, devo sentirmi emotivamente minacciabile e devo sentire minacciabile ciò che mi è vicino e che mi è caro. In questo le proprietà espressive si rivelano davvero differenti dalle proprietà secondarie che pure dipendono nella loro qualità dalla natura del soggetto esperiente. Se vediamo rosse le fragole è perché siamo fatti così – perché abbiamo con i fatti così e perché così reagisce il nostro sistema nervoso alle stimolazioni che giungono dagli occhi. Così stanno appunto le cose, ma sarebbe un errore sostenere che vediamo *nelle* fragole e nel loro colore qualcosa che ci parla della relazione che esse stringono con noi che le percepiamo. Le fragole ci appaiono rosse perché siamo fatti così, ma questa dipendenza non è parte del contenuto fenomenico del colore; tutt’altro: il colore ci parla solo dell’oggetto e ci dice che è fatto così. Il carattere minaccioso del mare, invece, ci parla non del mare così come è in se stesso, ma del significato che ha ora per noi. Dire del mare che è minaccioso vuol dire che avvertiamo che è temibile e che ne cogliamo il carattere infido, proprio come dire di un cibo che è appetitoso o di un pezzo di legno e di ferro che è un martello vuol dire metterne in luce una proprietà che spetta a quegli oggetti solo perché vi è un loro possibile uso – perché ci sono corpi vivi che hanno fame e perché vi sono chiodi da battere. Le proprietà espressive non sono proprietà primarie; ma nemmeno secondarie: sono *proprietà terziarie* perché ci parlano di qualcosa solo in quanto si rapporta alla nostra vita.

Di qui si deve muovere per decidere in che senso le proprietà espressive non siano, in senso stretto, proprietà percettive. La percezione è una forma di esperienza che potremmo caratterizzare così: la percezione è un atto *originariamente offerente* che ci dà le cose nella loro *immediatezza* e, insieme, nella loro *obiettività*. È solo rispetto a questo terzo punto che l’afferramento delle proprietà espressive rivela la sua natura non meramente percettiva: la malinconia del tramonto non è una proprietà che si *constati*, come si può constatare il colore del cielo in un istante particolare. La malinconia del crepuscolo la si *avverte emotivamente* e non ci parla solo del tramonto, ma della sua relazione con soggetti come noi: in un certo senso dice del tramonto che è qualcosa che pone fine alla *nostra* giornata. E lo dice facendocelo *avvertire* – non dunque nella forma di una constatazione cognitiva, ma di una scoperta emotiva.

La seconda ragione ci riconduce invece in modo specifico alle proprietà espressive in terza accezione. L’atmosfera di una festa è felice, e lo è per davvero: posso sbagliarmi nel credere che non lo sia perché il suo essere felice non coincide con il suo essere percepita così. Al contrario, la malinconia del tramonto e, in generale, ogni proprietà espressiva in terza accezione è una proprietà soltanto apparente: non dice nulla della cosa che si manifesta, ma parla solo del manifestarsi della cosa e del suo apparirmi ora così. Di qui la conclusione che mi sembra legittimo trarre

e che ha il tono un po' pretenzioso delle definizioni: *le proprietà espressive apparenti sono proprietà che non appartengono al mondo, ma al suo spettacolo* e non dicono nulla della mia situazione reale, ma definiscono *pro tempore* il mio coinvolgimento nel ruolo di spettatore. Il tramonto può commuoverci, ma è una malinconia temporanea che non parla immediatamente del mio essere concretamente impegnato in una situazione reale: l'a-contestualità delle proprietà espressive apparenti si riverbera così anche sulla natura di chi le esperisce, attribuendogli d'ufficio i panni dello spettatore che può, proprio per questo, lasciarsi commuovere da ciò cui assiste, senza per questo farsi muovere verso azioni concrete.

Se la malinconia è una proprietà che appartiene allo spettacolo del tramonto e non al tramonto nel suo essere un accadimento reale del mondo, alcune delle caratteristiche descrittive che abbiamo messo in luce nella lezione precedente si comprendono facilmente. Si comprende bene la natura prospettica delle proprietà espressive apparenti e si comprende anche la loro mera fenomenicità. In fondo, dire che la malinconia del tramonto è una proprietà meramente fenomenica e prospettica significa soltanto richiamare l'attenzione sul fatto che è una proprietà che incontriamo quando il tramonto diventa uno spettacolo – quando diventiamo spettatori di un fenomeno che ci riguarda e ci colpisce solo nella sua dimensione manifestativa, nel suo essere uno spettacolo che ci coinvolge. Da qualche parte nel mondo il cielo sarà pervaso dalla luce del crepuscolo, ma in questo fatto non c'è nulla di malinconico – almeno per me, che scrivo quando il sole è ancora alto nel cielo.

Eppure, dire che le proprietà espressive apparenti sono proprietà meramente fenomeniche che appartengono non agli eventi, ma al loro darsi vuol dire anche sostenere che debbono poter esistere accadimenti di varia natura in cui le proprietà si *mettono in scena* – in cui ci appaiono come parte di uno spettacolo che ci coinvolge, sia pure soltanto come spettatori. Non è affatto ovvio che le cose possano stare così. La teoria del profilo di Kivy è un tentativo di venire a capo di questo problema – ma è un tentativo fallimentare. Un volto che ride può mettere in scena la felicità di qualcuno se e solo se appartiene ad una recita: altrimenti è segno della sua gioia o è una manifestazione ipocrita del suo stato d'animo. Un sorriso che non esprima di fatto gioia non la esprime nemmeno in forma intransitiva perché un segno di gioia non è espressione intransitiva della gioia quando la gioia è assente; tutt'altro: o è un segno che ci inganna e che ci fa transitivamente pensare che la gioia ci sia anche quando non c'è o è incapace di veicolare l'espressione che Kivy vorrebbe cogliervi e veicola invece una situazione comica. L'esempio che Kivy ci propone lo mostra con chiarezza. Il muso di un cane san Bernardo ha certo le fattezze della sofferenza e del dolore, ma non mette affatto in scena il dolore e infatti la nostra reazione è di ilarità: il muso del San Bernardo non è triste e non mette in scena la tristezza – è soltanto buffo, ed è buffo perché è un segno fuori luogo, proprio come sarebbe fuori luogo chi si presentasse ad una festa vestito come Rosario Chiarchiaro, lo jettatore pirandelliano de *La patente*. La differenza è tutta qui: in una sfumatura di senso della parola "sembra". Quando diciamo che un cane San Bernardo sembra triste vogliamo dire anche che non lo è, ed è

questa conclusione implicita nella scena percettiva che determina il senso di quello che percepiamo: una discrasia tra quello che c'è e quello che sembra essere. Al contrario, quando diciamo che il tramonto sembra malinconico diciamo anche che lo è – come può essere malinconico uno spettacolo. C'è insomma una nuova difficoltà che dobbiamo chiarire.

2. Una distinzione importante e un concetto nuovo

Per venire a capo della difficoltà cui abbiamo alluso è necessario, io credo, fare due distinzioni concettuali. La prima ci riconduce alla natura delle forme espressive. Ci eravamo chiesti come fosse possibile che certi accadimenti *mettessero in scena* la malinconia o la tristezza o – in generale – una configurazione espressiva qualsiasi. Una bocca piegata all'ingiù sta per la tristezza ed è un segno affidabile o inaffidabile del fatto che le cose stanno così. Ora, come abbiamo osservato, il muso di un San Bernardo risponde a questa descrizione, ma tutto ci mostra che quel cane non è triste affatto: vediamo allora non la tristezza mettersi in scena, ma una comica sproporzione tra un segno e il contesto in cui occorre. Ma se le cose stanno così e se in generale il mettersi in scena di un'espressività coincide con la sua assenza effettiva, non dovremmo semplicemente dire che un adagio, proprio come il muso di un San Bernardo ci costringe ad una comica discrasia tra ciò che sentiamo e che ha le forme di un lamento e il fatto che non vi è nulla di triste di cui quel lamentarsi sia segno?

Credo che questa conclusione sia affrettata e che per rendersene conto sia sufficiente riflettere sulla differenza che corre tra segni e forme espressive, una differenza che vorrei tracciare così:

- Chiamo *segno espressivo* una certa configurazione fenomenica che è chiamata in causa *esclusivamente* come *criterio* per l'attribuzione di un certo stato emotivo, ma non è parte della sua descrizione.
- Chiamo invece *forma espressiva* una certa configurazione fenomenica che può essere chiamata in causa dall'attribuzione di un certo stato emotivo e che vale come un criterio della sua presenza, ma che è anche parte della sua descrizione.

Un esempio può chiarire che cosa intendo. Le orecchie abbassate di un cane possono significare timore – ne sono un segno espressivo, ma questo non significa che nella descrizione del timore (di ciò che noi chiamiamo timore) vi sia qualcosa che concerna la posizione delle orecchie. Il timore non si rivela nella sua natura in quel gesto, anche si svela nel suo esserci, perché il fatto che le orecchie siano abbassate si accompagna nella norma a quel vissuto, così che noi possiamo fare dell'uno l'indice della presenza dell'altro. Certo, può darsi che le orecchie abbassate siano funzionali ad un qualche comportamento che si lega al timore, ed è persino possibile sostenere che *meri* segni espressivi non esistano affatto come sembra essere dimostrato dalle sottigliezze psicologiche cui siamo così sensibili, ma in qualche misura credo che la distinzione possa essere tracciata e sia perspicua: posso dire che un cane ha paura perché abbassa le orecchie, ma non posso spiegare

che cos'è la paura, mostrando quelle orecchie abbassate. Al contrario, il salterellare festoso intorno al padrone è parte della descrizione della gioia di quel cane – abbiamo a che fare in questo caso con una forma espressiva poiché ciò che osserviamo mette in scena un certo stato emotivo, non un comportamento esteriore che lo accompagna costantemente e che, solo per questo, può fungerne da segno. La gioia del cane è anche questo – salterellare proprio così. In questo caso, se qualcuno mi chiedesse di spiegare che cosa è la gioia potrei additare un comportamento come quello che si inscena davanti ai miei occhi.

Del resto, di questa differenza ci accorgiamo anche da una spia linguistica che vale la pena di rammentare. Se chiamo in causa i segni espressivi, non sembra lecito porre ciò che esprimono in una funzione aggettivale o avverbiale che determini il comportamento in quanto tale: posso aggrottare le sopracciglia per esprimere la mia collera, ma di per sé quel movimento della fronte non è collerico, come non è meravigliato il gesto dello spalancarsi degli occhi e della bocca. Al contrario, il salterellare del cane intorno al padrone è festoso e il tuo camminare su e giù davanti alla porta, tormentandoti le mani dietro la schiena è inquieto. Per tornare ancora una volta al nostro esempio: le orecchie abbassate del cane sono un *segno* della paura, la giocosità è un carattere di quel salterellare che non sta per la gioia, poiché *ne è parte*.

Della plausibilità di questa distinzione ci si convince ulteriormente, io credo, se ci si sofferma su un'ulteriore constatazione. Qualche volta le emozioni si celano persino a chi le vive. Posso scoprire di essere inquieto se qualcuno mi fa notare che non so darmi pace nei miei gesti e nei miei comportamenti: mi scopro inquieto perché mi agito sulla sedia, mi alzo di continuo, cambio occupazione, e così via. In questi gesti la mia irrequietezza c'è e non ho bisogno necessariamente d'altro per constatarne la presenza. Non posso invece scoprirmi felice guardandomi allo specchio e vedendo che ho la bocca atteggiata in un certo modo: il sorriso è un criterio che ci consente di asserire che qualcuno è felice, ma non è parte della descrizione della sua felicità. Il suo esserci, di per sé, non è che un segno che giustifica un'inferenza, ma non è parte di quello che chiamiamo felicità.

Di qui possiamo muovere per tornare al nostro problema. E questo significa chiedersi come descriviamo segni e forme espressive quando si danno in un contesto che rende fuori luogo chiedersi se siano realmente manifestazione della situazione espressiva cui sono solitamente legati. Di una bocca piegata in un certo modo diciamo che è un sorriso solo se è effettivamente segno di gioia (o se finge o pretende di esserlo): se le cose non stanno così diciamo che di per sé è una smorfia o che sembra un sorriso, ma non lo è. Nel caso delle forme espressive le cose stanno diversamente. Di un tono di voce diciamo che è minaccioso anche se non lo è e anche se non pretende di esserlo, e così ci comportiamo anche quando diciamo che un gesto è svogliato o inquieto o gentile: parliamo proprio di quei gesti e li descriviamo per quello che sono, e continueremo a usare quelle parole anche se chi li compie è pieno di entusiasmo, tranquillo o privo di attenzione per gli altri.

Credo che, ad un primo livello, non sia difficile comprendere la ragione di questo fatto. Essere segno di qualcosa è una relazione *estrinseca* che può essere attribuita

ad un certo oggetto, senza per questo incidere sulla sua configurazione fenomenica: una certa piega della bocca è un sorriso solo se possiamo coglierlo come un segno di gioia. Diversamente stanno le cose quando abbiamo a che fare con le proprietà espressive. Un gesto resta cauto anche al di là delle intenzioni di chi l'ha compiuto e sembra possibile parlare di cautela anche quando non abbiamo a che fare con un gesto perché può sembrarci cauto anche il movimento di una cosa e questo perché ciò che si manifesta non è segno di uno stato d'animo timido o timoroso, ma coincide *almeno in parte* con la descrizione di ciò che per noi vuol dire essere timidi o timorosi. E questo significa: nel momento in cui cogliamo la cautela di un gesto o della goccia d'acqua che si raccoglie sulla superficie di una foglia non stiamo dicendo che ciò cui assistiamo è segno di un certo stato d'animo, ma stiamo descrivendo il modo in cui quel gesto o quel movimento ci *appare* – stiamo dicendo che ha una certa configurazione sensibile che non è possibile descrivere se non nelle forme di un linguaggio carico di espressività.

Ne segue che dire di qualcosa che ha una forma espressiva non significa necessariamente attribuirle anche uno stato emotivo determinato; ma non significa nemmeno sostenere che ciò che esperiamo ci ricorda qualcosa: vuol dire invece asserire che ciò che *vediamo ha le forme della tristezza, della gioia o della malinconia*. Vediamo in quel comportamento la malinconia perché parte di ciò che chiamiamo malinconia l'abbiamo colto appunto in quei gesti e in quei movimenti.

Di qui si deve muovere per comprendere come sia possibile che determinate forme espressive mettano in scena ora la malinconia, ora la gioia, ora le molte e diverse forme dell'espressività. Un punto deve essere sottolineato: le considerazioni che abbiamo proposto non sono ancora sufficienti perché – se sono valide – spiegano soltanto perché un evento qualsiasi può essere detto minaccioso anche se non c'è alcuna minaccia, ma non dicono per quale motivo sia possibile coglierlo come una messa in scena e perché si possa parlare di ciò che osserviamo come di uno spettacolo in cui il carattere della minacciosità si rappresenta. Compiere un passo in questa direzione significa riflettere su un concetto nuovo – il concetto di figuratività. Questo concetto ha il suo paradigma nelle forme della figurazione per immagine: una fotografia, un disegno, un dipinto, uno schermo cinematografico o televisivo sono superfici bidimensionali che, quando ci appaiono nel loro essere caratterizzate da una configurazione cromatica che soddisfa certe condizioni, ci consentono di vedere una profondità apparente. Guardiamo un quadro e di fronte a noi vi è di fatto una tela o una tavola di legno coperta di pigmenti secondo una regola; ciò che innanzitutto vediamo, tuttavia, non è la superficie del quadro e non sono nemmeno i pigmenti: vediamo aprirsi davanti a noi una raffigurazione che siamo costretti a descrivere nel linguaggio consueto della spazialità e della profondità, anche se tuttavia vi è qualcosa che ci impedisce di prendere alla lettera queste espressioni. Lo spazio dipinto sembra profondo e gli oggetti che lo occupano sembrano appartenere a piani distinti, e tuttavia se ci esprimiamo così non vogliamo affatto esprimere un dubbio o sostenere che soltanto a noi le cose appaiono così, ma vogliamo invece caratterizzare la natura dello spazio figurativo,

la sua natura soltanto figurativa. Se diciamo che lo spazio figurativo sembra profondo vogliamo semplicemente osservare che la profondità raffigurata è una profondità apparente e che non è se non nel suo manifestarsi. In un quadro, dunque, lo spazio figurativo si *mette in scena* ed è presente per noi soltanto nel suo essere uno *spettacolo*.

Su questo punto è opportuno soffermarsi un poco. Nel vedere l'apparente profondità che un dipinto ci mostra noi *non* ci inganniamo affatto: vediamo bene che lo spazio che si apre davanti ai nostri occhi non appartiene allo spazio reale e non può essere saggiato tattilmente, né è possibile avvicinarvisi o allontanarvisi. Di questi fatti ci accorgiamo perché vediamo che lo spazio figurativo non è uno spazio reale e non appartiene al contesto delle cose reali. Posso certo accostarmi alla tavola che raffigura la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, ma non per questo mi avvicino agli oggetti raffigurati la cui distanza è fissata dalle regole della raffigurazione; allo stesso modo, posso mutare la mia posizione rispetto al quadro, ma non per questo la scena raffigurata mi apparirà da un'altra prospettiva: le immagini non si danno in una molteplicità di aspetti, ma sono congelate in un'unica prospettiva. Tutto questo appunto lo vediamo, ma proprio quel che vediamo ci induce ad assumere una particolare condotta percettiva: se voglio continuare a vedere bene la battaglia che Paolo Uccello ha dipinto devo mantenere una certa distanza dalla tavola, non devo assumere una posizione troppo eccentrica rispetto al punto di costruzione del quadro e non devo azzardarmi a toccare il dipinto se voglio continuare a percepire la fredda levigatezza delle armature o la consistenza più morbida delle stoffe. I quadri si *imparano* a guardare, e la condotta che impariamo ad assumere e che ci consente di proteggere la scena percettiva dal morso della realtà è di fatto la condotta che circonda il nostro ruolo di spettatori. Una cosa sorregge l'altra: vedo dischiudersi di fronte a me una scena che ha i tratti figurativi della profondità apparente e proprio perché riconosco la peculiarità dello spettacolo che si squaderna di fronte a me e proprio perché non sono ingannato dalla scena che vedo e desidero percorrerla nei suoi dettagli e coglierla nella pienezza del suo senso, assumo un comportamento percettivo adeguato. La natura di spettacolo della scena raffigurata definisce la condotta dello spettatore che, a sua volta, ci consente di penetrare nella dimensione figurativa della scena dipinta.

Alla figuratività nella sua forma paradigmatica si deve tuttavia affiancare la figuratività in cui ci imbattiamo quando ci disponiamo sul terreno delle proprietà espressive in terza accezione. Anche in questo caso, abbiamo innanzitutto un'esperienza intuitiva: vediamo il tramonto ed abbiamo esperienza della sua malinconia. Questo tuttavia non significa che la malinconia del tramonto sia un fatto reale: il tramonto ci *sembra* malinconico, e ancora una volta questo "sembrare" parla in nome non di un qualche dubbio o di una presunta soggettività di ciò che esperiamo, ma del carattere specifico di quella malinconia che è appunto soltanto apparente o, come potremmo altrimenti dire, figurata. Nel tramonto la malinconia si mette in scena – si rappresenta: il tramonto ha la forma espressiva della malinconia, ma per poter assistere al suo manifestarsi è necessario mettere da canto tutti quei comportamenti che mirano a saggiare la veridicità dell'esperienza, legandola al contesto

che le appartiene. Ci siamo già soffermati su questo punto: cogliere la malinconia del tramonto è possibile solo se accettiamo di piegarci alla legge della sua a-contestualità e non cerchiamo di riconnetterla ad un contesto motivazionale che non è solo fattualmente assente, ma è in linea di principio negato. Proprio come la profondità di un dipinto è colta nella sua mera apparenza e chiede, per essere esplorata percettivamente, che il soggetto assume una condotta percettiva adeguata, così le proprietà espressive apparenti si danno come proprietà che si mettono in scena e che chiedono, per essere colte nella pienezza del loro significato che il soggetto vesta i panni dello spettatore e accetti di coglierle come uno spettacolo cui si assiste, mantenendo – per così dire – la giusta distanza.

A partire di qui sembra possibile comprendere meglio quanto avevamo affermato: *le proprietà espressive apparenti sono proprietà che non appartengono al mondo, ma al suo spettacolo* e non dicono nulla della mia situazione reale, ma definiscono *pro tempore* il mio *coinvolgimento nel ruolo di spettatore*. E tuttavia vi è ancora un punto su cui è opportuno riflettere. La malinconia del crepuscolo è uno spettacolo che ci commuove e da un punto di vista descrittivo è legittimo *motivare* la nostra commozione alludendo alla tristezza di ciò che vediamo. Non sappiamo quale sia la causa per la quale la luce del crepuscolo ci rattrista, ma di fatto ci appare triste – di una tristezza che si mette in scena per noi e ci commuove e che si dà come il *motivo* dello stato d'animo che ci pervade, guardandolo. La malinconia del sole al tramonto la viviamo come un momento della nostra esperienza che non ha bisogno di giustificazioni razionali per farsi avanti e che può aprirsi un varco nella nostra coscienza anche se sappiamo che si tratta soltanto di uno spettacolo. Ora, le emozioni non hanno bisogno di ragioni per farsi avanti e non tacciono semplicemente perché sappiamo che sono ingiustificate: prova a camminare su una lastra di vetro che si protende su un abisso e dimmi se la certezza che la lastra ti sorreggerà è sufficiente a tranquillizzarti. Cammino, e intanto avverto che c'è qualcosa tra la gola e lo stomaco che fa valere i suoi diritti e che si accompagna ad un brivido che sale su per la schiena. È difficile negare che si provi paura, eppure è altrettanto difficile non riconoscere che l'emozione che proviamo è in qualche misura *addomesticata* dalla ragione ed è priva della sua serietà: è una paura *immotivata*, ed una paura senza motivi non è solo una paura irrazionale, ma è un timore che si esaurisce nel brivido che ci percorre la schiena, poiché le è stato interdetto il cammino che da quel brivido conduce alla trama concordante delle nostre esperienze. Cammino sulla lastra di vetro con un risolino ebete che tradisce la mia insicurezza, ma appunto cammino su quel visibile abisso e rido e scherzo con gli altri della sensazione *sciocca* di paura che in qualche modo provo. Provo una sensazione di paura che non si fa vera nei miei gesti e non li pervade: la sento senza viverla, l'avverto sullo sfondo della ragione che la nega. Sento qualcosa, ma quello che resta è una parvenza, è una sensazione priva di serietà.

Queste considerazioni sembrano essere necessariamente chiamate in causa anche quando abbiamo a che fare con le proprietà espressive apparenti. Vediamo nel rivo strozzato la fatica di vivere, ma che cosa potrebbe farci dimenticare che un ruscello è soltanto un pezzo di natura? Sentiamo così, ma in fondo sappiamo che

non c'è nulla nel mondo che sorregga davvero le nostre emozioni e che faccia loro eco. Non posso fare a meno di avvertire la fatica nel gorgogliare di un corso d'acqua impedito nel suo movimento, ma basta un attimo di riflessione perché questa esperienza si faccia meno vivida e venga ricondotta al gioco soggettivo delle impressioni. Non si tratta di una consapevolezza che appartenga soltanto al nostro mondo che ha imparato ad assaporare il frutto amaro (e molto ragionevole) del disincanto, ma di una constatazione che attraversa necessariamente la nostra esperienza che non può non tracciare una distinzione di fondo tra il modo in cui le cose e gli eventi ci appaiono e il modo in cui sono. Che il mare sia in fondo null'altro che acqua l'abbiamo sempre saputo e nessuno si è mai premurato di chiedere il permesso prima di aprire un varco tra le acque con la chiglia della sua barca, così come nessuno si è mai sentito in colpa per aver calpestato la terra, che prima di meritare la lettera maiuscola in una qualche immaginazione religiosa ha per noi le fattezze di una cosa il cui nome si può scrivere senza troppi problemi con la lettera minuscola. In fondo, nel loro seguire la via che dall'oggetto riconduce al soggetto, le teorie proiezionistiche non fanno altro che dare vigore ad un movimento che sembra prendere le mosse già sul terreno dell'esperienza immediata. Posso avvertire la malinconia del crepuscolo e non vi è ragionamento che possa tacitare quello che sento, ma non appena cerco di riconnettere quest'esperienza alla trama più ampia del mio mondo, non posso non avvertire una cesura: le proprietà espressive in terza accezione si colgono, ma non possono dispiegarsi in un'esperienza unitaria, perché non hanno motivi e non si giustificano nel mondo e non ci dicono nulla delle sue proprietà. Si fanno avanti come manifestazioni intuitive che si dispongono sul terreno fenomenico, ma che a loro volta non hanno ragioni, né possono averle, se non rimandando al terreno della soggettività.

Di qui il problema che dobbiamo affrontare: che cosa ci consente di avvertire le proprietà espressive in terza accezione, senza svuotarle, sin da principio, del loro senso e senza trasformare uno spettacolo coinvolgente in una insignificante messa in scena?

LEZIONE DECIMA

1. Esperienze contestuali e a-contestuali

Per venire a capo del nostro problema – che, come abbiamo visto, chiama in causa il problema della contestualizzazione – è forse opportuno lasciarci innanzitutto guidare da un'analisi fenomenologica che ci indichi un possibile percorso e che ci consenta di avvicinarci, passo dopo passo, alla nostra meta. Muoviamo allora in primo luogo da un genere peculiare di esperienze in cui siamo costretti a modificare la nostra attribuzione di espressività dal rimando ad una dimensione contestuale: la situazione del mentitore. È capitato a tutti almeno una volta: qualcuno si finge addolorato per un danno che ci ha arrecato e allora si scusa e si accusa, si agita e si lamenta e mostra tutti i segni esteriori di un pentimento cui tuttavia non possiamo credere, perché mentre lo vediamo strapparsi le vesti nel tentativo di rendere scusabili le sue gesta sappiamo che sta continuando a fare ciò di cui ora si dichiara pentito. Non gli crediamo, e basta sottrarre la fiducia che stavamo forse per accordargli e in cui, nella norma, viviamo, perché quei gesti rivelino la loro vera natura e ci appaiano per quello che sono: sullo sfondo di un contesto che ci impedisce di comprenderle per quel che pretendono di essere, vediamo farsi avanti piccole sfumature di comportamento che svuotano del loro senso i gesti che vengono compiuti davanti ai nostri occhi. Ora che so che non sei affatto pentito, vedo bene la natura dei tuoi gesti e colgo ciò che forse avrebbe potuto sfuggirmi: la piega insincera di un movimento, il tono troppo umile della voce, l'assenza di pause che fa pensare ad un discorso mandato a memoria. Le cose stanno appunto così. Quando vogliamo capire davvero il senso di un comportamento cerchiamo di scorgere le sfumature di senso che lo caratterizzano e di ricollegarle alla situazione cui appartengono; in un senso ampio del termine, contestualizziamo l'azione cui assistiamo, cercando di vedere come reagisce al tutto di cui è parte. Chi mente, di solito, esagera perché non ha la misura del contesto: la gentilezza diventa untuosa, un fare ben disposto nei confronti dell'altro assume le forme di una sottomissione ipocrita e servile, un discorso attento alle cose che si vorrebbero dire assume la forma di un proferire che si cura innanzitutto di cogliere la reazione di chi ci ascolta.

Diversamente stanno le cose quando qualcuno apertamente *recita* un comportamento determinato. Un attore non ci sembra untuoso quando mette in scena la gentilezza e se recita la parte di chi dichiara stima e rispetto per qualcuno non lo troviamo per questo ipocrita, a meno che sulla scena non vesta i panni di Tartufo. La differenza, tuttavia, riposa più dalla parte dello spettatore che dell'attore. Un attore non ripete esattamente il comportamento di chi realmente è mosso da una certa passione e se lo spettatore cercasse davvero di saggiare la bontà del suo dire e gestire, riconducendolo al contesto reale in cui si trova, non sarebbe difficile mettere in luce una serie di incongruenze. Tutt'altro: quelle incongruenze sono talmente evidenti che lo spettatore non ha nemmeno bisogno di cercarle. L'evidenza dell'inconciliabilità di principio del contesto teatrale con l'universo che lo ospita si traduce tuttavia nel venire meno della prassi volta a saggiare la veridicità

della scena e ad accettare come un fatto evidente che ciò che si recita non avanza una pretesa di realtà, ma chiede solo di divenire tema del nostro interesse di spettatori.

Il punto è questo: chi guarda uno spettacolo teatrale in linea di principio non avanza alla scena quelle domande che lo costringerebbero a stravolgerne il senso. Lo spettatore si accontenta di quello che vede e non chiede come sia possibile che recita dopo recita Otello non si sia convinto della onestà di Desdemona e non si domanda come possa accadere che Adelchi, ferito a morte, abbia il tempo e la lucidità per spiegare al padre che cos'è la storia e quale la radice feroce e ingiusta del potere. Chi recita la parte di Adelchi, se è un buon attore, non accentuerà gli aspetti reali del comportamento di un uomo ferito a morte; non cercherà di essere aderente alla realtà, ma al testo: reciterà quello che Adelchi deve dire, sottolineandone la drammaticità ed esprimendo la tragicità del momento, non la sua insostenibilità fisiologica. Adelchi muore, ma la sua morte non può essere recitata in forma realistica; lo spettatore del resto non lo chiede e non si pone domande che concernano la concretezza del suo morire perché *non ha alcun interesse ad ascoltare la risposta*: guarda lo spettacolo e lo coglie nella sua esplicita separatezza dal contesto del mondo e dalle regole che ne determinano gli eventi. Certo, lo spettatore percepisce la differenza che separa i lamenti di un uomo che muore realmente dal farsi via via più franta della sintassi di Adelchi e non può non rendersi conto della differenza che separa ciò che accade sul terreno della realtà da ciò che si recita nello spazio *finzionale* del palcoscenico, ma questo non significa che debba per questo riconoscerne la falsità. Lo spettatore sente che la morte di Adelchi è *recitata* e nelle forme di uno *stile* particolare, ma non è costretto a sentirla *falsa*: falsa sarebbe se pretendesse di essere vera e di avere un suo spazio reale nel mondo – quello spazio cui rinuncia in virtù della sua a-contestualità. Ciò che si recita sulla scena teatrale non vuole ingannare nessuno e non è una menzogna perché non pretende di essere vero, e non pretende di essere vero perché accetta la misura che gli è imposta dal carattere stesso della recitazione e dalla chiusura esemplare dello spazio scenico: assistiamo ad uno spettacolo che accetta di essere privo di una pretesa veritativa e che rinuncia fin da principio ad avere un posto nella storia e nel tempo obiettivo del mondo. Ne segue che se tentiamo di descrivere ciò che sulla scena si recita dobbiamo mettere da canto il linguaggio reale delle emozioni e degli eventi e questo significa che dobbiamo da un lato riconoscere che ciò che accade sulla scena non pretende di essere vero nel mondo, ma non può nemmeno essere inteso come se fosse qualcosa di falso. Non si può dire che nell'*Otello* si insceni una gelosia reale, ma non si può nemmeno sostenere che quella gelosia che vediamo recitare di fronte a noi sia parte di un inganno e che debba essere negata come se si trattasse di un'apparenza ingannatrice: lo spettatore di quel dramma assiste infatti ad un evento *sui generis* e ad una gelosia *sui generis* che non possono essere misurate con il metro della realtà, poiché si tengono intenzionalmente distinte da quella. Per dirla in breve: una gelosia *recitata* non è una gelosia reale, ma non è nemmeno una falsa gelosia, perché il predicato «recitata» si pone come un indice che determina non l'oggetto cui si applica, ma la natura che gli è propria.

Una gelosia *recitata* è una gelosia che appartiene alla dimensione a-contestuale della finzione scenica¹⁵.

Qualcosa di simile accade, come sappiamo, quando ci imbattiamo nelle proprietà espressive in terza accezione. C'è un tratto che accomuna l'una all'altra la percezione di uno spettacolo teatrale e l'afferramento delle proprietà espressive in terza accezione, ed è che queste ultime si danno all'interno di un contesto che tende fin da principio a mettere da canto la domanda che concerne la loro realtà. Un'esperienza ingannevole è un'esperienza che si iscrive nell'ordine del possibile: posso fingere di essere addolorato per quello che ti è accaduto perché in generale posso provare compassione per gli altri e posso provare dolore. Le cose non stanno così nel caso delle proprietà espressive in terza accezione che sembrano fin da principio poggiare su una sorta di necessario isolamento: si impongono alla percezione e le viviamo nel loro senso, ma non possiamo comprenderle, disponendole nell'alveo della quotidianità. Il cielo plumbeo ci appare nella sua cupa tristezza, ma il nostro avvertirlo così sembra fare tutt'uno con la nostra incapacità di riconnettere quel che esperiamo alla nostra immagine del mondo. Di qui la conclusione su cui ci siamo già soffermati: le proprietà espressive in terza accezione ci parlano nel linguaggio di un'immediatezza sensibile che non tollera una contestualizzazione effettiva.

E tuttavia ciò che non può avere un posto reale nel mondo può guadagnare una sua serietà quanto più sa porsi come tema di un'esperienza che si fa a-contestuale. Esperienze come la malinconia del tramonto, l'inquietudine di una forma o la dolcezza di un suono sono proprietà che si impongono alla percezione e che non sono tacitate poiché si danno con crescente chiarezza e pienezza quanto più sanno segregarsi dal contesto di mondo cui appartengono ed assumere la forma di uno spettacolo cui assistiamo – uno spettacolo che basta a se stesso e che non chiede di essere interrogato con domande cui non sarebbe possibile dare una risposta. C'è

¹⁵ Chi guarda un'immagine vede aprirsi davanti a sé una profondità apparente, ma questo non significa affatto che nella norma si inganni. Lo spettatore guarda l'immagine ed è ben consapevole del carattere peculiare di quella profondità, del suo essere presente come uno spettacolo che deve essere tenuto separato dalla profondità reale dello spazio che la ospita. La profondità raffigurata è appunto una profondità *apparente*, ma questo non significa che sia una profondità che abbiamo creduto reale e che, proprio per questo, dobbiamo riconoscere ora nel suo carattere illusorio. Le cose non stanno così: la profondità raffigurata è apparente perché l'immagine ci appare fin da principio come uno spazio a se stante che non può e non deve essere commisurato con il mondo e con lo spazio reali. Se la sagliamo con il metro della realtà, l'immagine si rivela per quello che è: una superficie bidimensionale. Nessuno, tuttavia, ci costringe a farlo; nessuno ci costringe a toccare la tela o a porre in contrasto l'incedere reale della profondità con il passo incerto della sua riproduzione figurativa; tutt'altro: quando guardiamo un'immagine dobbiamo, per un attimo, lasciarci guidare dalle regole di uno spazio a-contestuale e accettare di attribuire al linguaggio della spazialità una forma *sui generis* – quella che ci consente di dire di figure che appartengono ad uno stesso piano che sono una davanti all'altra. Lo stesso accade con le proprietà espressive in terza accezione: averne esperienza significa disporsi in una dimensione a-contestuale e accettare il linguaggio *sui generis* delle proprietà espressive in terza accezione – il loro parlarci seriamente di un'espressività che, a rigore, non ha luogo.

nel farsi avanti delle proprietà espressive in terza accezione un vero e proprio *retrocedere* del contesto di mondo cui appartengono e tanto più viva è l'espressività che ci sembra di scorgere, tanto più esile si fa il nesso che lega al contesto la scena che osserviamo. È un'esperienza che abbiamo fatto tutti: per potere apprezzare la vitalità di un temporale estivo dobbiamo starcene ben chiusi in casa o almeno dobbiamo aver trovato rifugio dentro un portone perché solo quando troviamo rispetto agli eventi una posizione che li mette a distanza è possibile indugiare sul fenomeno della loro espressività. Ed un discorso analogo vale per un paesaggio che ci pare tanto più espressivo, quanto più sappiamo coglierlo nella sua separatezza dal contesto di mondo cui appartiene.

Possiamo trarre allora una prima conclusione di carattere generale. Le proprietà espressive in terza accezione si fanno vive per noi quanto più si ottunde la coscienza della realtà. Si manifestano quando concediamo loro uno spazio autonomo e ci immergiamo in una percezione che sconfinata nella *rêverie*. Victor Hugo la definisce così:

Tutto questo non era né una città, né una chiesa, né un fiume, né colore, né luce, né ombra; era *rêverie*. – Sono rimasto a lungo immobile, lasciandomi dolcemente penetrare da questo insieme inesprimibile, dalla serenità del cielo, dalla malinconia dell'ora. Non so che cosa capitava nel mio spirito e non potrei dirlo, era uno di quegli istanti ineffabili in cui si sente in se stessi qualcosa che si sveglia (G. Bachelard, *Poetica della rêverie*, a cura di G. Silvestri Stevan, Dedalo, Bari 1975, p. 19).

Hugo scrive così: «uno di quegli istanti ineffabili in cui si sente in se stessi qualcosa che si sveglia» e quest'affermazione – sulla cui rilevanza attira la nostra attenzione Gaston Bachelard – deve essere spiegata, perché la *rêverie* sembra invece per sua natura ricondurci ad una sorta di sogno ad occhi aperti. Ma una cosa non contraddice l'altra: nella *rêverie* è la realtà nella sua determinatezza che viene messa a tacere e, correlativamente, è l'io della vita concreta che si assopisce per dare spazio ad un io che fantastica e che si perde nella contemplazione sognante di un fenomeno. Nella *rêverie* si desta l'io che fantastica e sogna; e il suo destarsi coincide con l'assopirsi della coscienza della realtà.

Vorrei sostenere che qualcosa del genere accade quando ci immergiamo sino in fondo nella contemplazione di un tramonto o ci lasciamo catturare dalla luminosità gioiosa di un mattino primaverile: per un breve arco di tempo prendiamo commiato dalla realtà e ci immergiamo nella scena che ci si presenta, mettendo da canto ogni domanda che pretenda di superarla, invitandoci a connetterla ad un contesto. Così facendo, la scena guadagna una sua indipendenza dal mondo e non ci chiede di saggiare la plausibilità del suo contenuto espressivo: rinunciamo a vagliarne la realtà e possiamo proprio per questo salvare il suo manifestarsi dalla voce critica della ragione che ci costringerebbe a riconoscere che di fatto non vi è nulla che nel mondo corrisponda a quell'esprimere. Non abbiamo bisogno di dimenticarci nemmeno per poco che la malinconia è realmente di casa solo là dove vi è un soggetto, ma non per questo siamo invitati a ricordarcene e a prenderne atto: ci basta lo spettacolo cui assistiamo e il suo mettere in scena una proprietà espressiva che non ci chiede di attribuire uno stato d'animo, ma che egualmente si mostra e si rende esperibile.

Che la a-contestualità delle proprietà espressive in terza accezione abbia come suo controcanto l'atteggiamento sognante della *rêverie* l'abbiamo già osservato, così come non è difficile comprendere il nesso che lega la a-contestualità delle proprietà espressive in terza accezione ad un atteggiamento in senso lato immaginativo. Le cogliamo e le apprezziamo davvero quanto più accettiamo di dare alla nostra esperienza una piega immaginativa – quando accettiamo che la presa sulla realtà si allenti e l'esperienza si leghi ad un fantasticare ad occhi aperti, che mette da canto il problema della realtà per limitarsi alla dimensione spettacolare dell'esperienza, al compiersi della sua recita. Insomma: le proprietà espressive in terza accezione si incontrano lungo il cammino che conduce l'esperienza verso l'immaginazione.

La contemplazione estetica, scriveva Kant, non implica l'esistenza dell'oggetto e anche in questo caso, sia pure secondo una prospettiva di cui è opportuno sottolineare la diversità, possiamo condividere la tesi kantiana. Le proprietà espressive in terza accezione sono proprietà intuitive che semplicemente percepiamo, ma per poterle cogliere in tutta la loro serietà è necessario disporsi in una forma di esperienza che sconfini con l'immaginazione. Le proprietà espressive in terza accezione si pongono così come forme di un'esperienza che prende progressivamente commiato dalla realtà. Attraverso di esse si manifesta quello sconfinare della realtà nell'immaginazione che è in qualche modo annunciato dalla loro natura, che è sospesa tra l'immediatezza della loro percezione e la fragilità a-contestuale del loro manifestarsi. Non possiamo sottrarci all'esperienza che ci mostra la malinconia del crepuscolo, ma non possiamo nemmeno restituire questa esperienza al contesto unitario del mondo, perché nell'immagine che ce ne facciamo non vi è posto per una proprietà fenomenica che non sembra in alcun modo giustificarsi, se non nella forma di una ragione soggettiva. Di qui, da questa natura duplice delle proprietà espressive in terza accezione, sorge la loro predisposizione immaginativa, il loro annunciarsi come proprietà a-contestuali che ci invitano a compiere un passo ulteriore verso la a-contestualità dell'immaginazione.

2. Un accenno ad un insieme di problemi assai vasto

Nelle riflessioni che abbiamo appena proposto ci siamo soffermati sul nesso che lega le proprietà espressive in terza accezione alla dimensione immaginativa. Di qui si dipartono molte strade che andrebbero sviluppate e discusse in modo approfondito. Non ne abbiamo più il tempo e possiamo semplicemente formularle, per ricordarci che ci sono e che dovremo discuterle, prima o poi.

Una prima direzione di analisi ci riconduce al terreno dell'immaginazione artistica e mitica. In fondo c'è qualcosa che accomuna miti e riti alle molteplici valorizzazioni che si danno sul terreno dell'immaginazione artistica ed è il fatto che nell'uno e nell'altro caso le proprietà espressive in terza accezione trovano una loro motivazione immaginativa. Nell'uno e nell'altro caso le proprietà espressive trovano un contesto che ci consente di articularle, una narrazione che ci permette di intenderle in un significato più ricco e definito.

Così stanno le cose nel caso del mito. Pensiamo ancora una volta al sole e al suo tramontare e pensiamo a quanti riti e miti ci insegnano a dipanare la malinconia

che si impone alla nostra percezione, disponendola in un contesto che non è il contesto mondano della realtà. Il mito ci insegna a trovare una ragione per la fine del giorno e per la sua evidente malinconia e ci invita a crederci – sia pure nella forma peculiare in cui si “crede” ai miti e in generale alle forme dell’immaginazione religiosa. E ciò che vale per l’immaginazione mitica, vale anche per l’immaginazione artistica che di fatto ricrea un contesto che ci consente di cogliere la malinconia del tramonto alla luce di una molteplicità di ragioni che la motivano e che da un lato ci permettono di leggerla come se fosse immaginativamente presente nelle cose stesse e, dall’altro, ci invitano ad intenderla in una direzione determinata: non più una malinconia generica e priva di ogni ulteriore determinazione, ma questa peculiare malinconia che si dispiega in questa situazione determinata e che veicola questi pensieri e queste decisioni di fondo. Così se guardiamo il tramonto che Bellini dipinge sullo sfondo della *Imago pietatis* di Brera non possiamo non renderci conto che quella scelta non è soltanto motivata dalla natura di quel dipinto – un *Vesperbild*, appunto – ma da un’istanza espressiva evidente: non possiamo non leggere la malinconia del sole che si spegne se non alla luce del pianto di Maria e di Giovanni che vedono calare la notte sui loro affetti e sulle loro speranze. Al dolore chiuso di Maria e alla protesta dolorosa di Giovanni che distoglie lo sguardo dal corpo morto di Gesù, fa così eco la malinconia profonda del tramonto che in questo caso possiamo comprendere solo se la leggiamo alla luce di un progetto immaginativo che è sorretto, tra le altre cose, dalla convinzione che il creato partecipi al dramma del creatore. Non un tramonto qualsiasi e non una malinconia generica, ma una sofferenza carica di implicazioni religiose.

Non ci sono motivi reali della malinconia di quel tramonto, ma vi sono motivazioni diegetiche ed è alla luce di una narrazione immaginativa che quel tramonto assume per noi una ricchezza espressiva crescente e diviene tema di un approfondimento continuo che fa tutt’uno con il processo di fruizione dell’immagine. dobbiamo immaginare che la tristezza di quel tramonto sia una forma in cui si manifesta la partecipazione cosmica al dramma che si consuma nel primo piano del quadro. Gli esempi potrebbero essere moltiplicati. Potremmo soffermarci sul tramonto come constatazione malinconica ed esemplare della finitezza della vita – ed è il caso di Friedrich o potremmo cercare nell’inquietudine del tramonto l’immagine onirica di una minaccia velata, come accade in un quadro enigmatico di Redon, ma vorrei concludere invece con un rimando più leggero a una poesia di Heine che sembra riflettere, con l’ironia che lo contraddistingue, sulla distinzione che stiamo tracciando. Heine ci propone dapprima una descrizione del tramonto – del tramonto proprio così come immediatamente lo percepiamo, nella semplicità un po’ *kitsch* del suo carattere espressivo. Le proprietà espressive ci appaiono innanzitutto così – nella astratta semplicità che deriva dal loro essere necessariamente prive di un contesto che le articoli e le giustifichi. Le cose mutano quando le proprietà espressive vengono disposte in un contesto immaginativo nuovo che, per Heine, implica una riflessione più generale sulla nostra moderna incapacità di avvertire la dimensione cosmica degli eventi, sul nostro essere in generale chiusi

in una dimensione privata e irrimediabilmente borghese – ed è così che nella seconda parte della sua poesia Heine ci invita a leggere la malinconia del tramonto: alla luce domestica di una vita familiare priva di passione e insterilita dagli anni. Quanto all'amico che nella poesia suggerisce al poeta il racconto che deve guidarlo nel costruire un contesto narrativo alla cui luce leggere il carattere espressivo del tramonto sappiamo bene come intendere la sua voce: è la voce dell'opera d'arte, il suo porsi come una realtà intenzionale e comunicativa che ci invita a costruire immaginativamente un contesto che dia un senso e uno sfondo di pensieri e di decisioni alle proprietà espressive che già percepiamo.

A questo tema se ne aggiunge un altro su cui ci siamo soffermati varie volte, ma che non abbiamo mai discusso approfonditamente – ed è il nesso che lega le proprietà espressive in terza accezione alla nostra convinzione, tanto radicata quanto in fondo difficilmente comprensibile, che questo mondo sia nostro e che sia conforme alla nostra vita. In fondo è proprio così: ci sembra ovvio che le giornate inizino e finiscano e che ci sia il ciclo dei giorni e il ciclo delle stagioni, quasi che ci fosse bisogno di far girare tanti astri nel cielo per ricordarci che il nostro tempo ha proprio questa forma. E tutto questo ci sembra tanto più ovvio, quanto più ci sembra di trovare un'eco delle nostre emozioni nel mondo. L'alba ha i toni pedagogici di un crescendo: ci rassicura sul giorno che verrà e inscena il trionfo della luce sul buio. Il tramonto ha un copione meno ottimistico e ci *racconta* la fine della giornata con una didascalia appropriata: recita la malinconia delle cose che finiscono. E il mare, il vento, e gli alberi – che hanno radici che si immergono nella terra e chiome che vanno verso il cielo – hanno anch'essi una loro esemplare espressività che ci sembra in qualche modo aiutarci a radicarci a nostra volta nel mondo. Ci ritroviamo nel nostro mondo perché lo troviamo nel suo recitare le nostre stesse emozioni, nel suo partecipare alla sua vita come noi partecipiamo alla nostra. Per dirla in breve: le proprietà espressive che ritroviamo nelle cose si pongono così come i mattoni con i quali ci sembra possibile costruire la nostra immagine del mondo. L'immagine di un mondo nostro.