

## L'ESPERIENZA ESTETICA (parte quarta ed ultima)

**46.** Riassunto delle precedenti puntate. *L'esperienza estetica nasce dall'atteggiamento estetico che associa l'esperienza vissuta con la concretizzazione del concetto.*

“esperienza vissuta”<sup>^</sup>“atteggiamento estetico”&“concretizzazione di un concetto” = “esperienza estetica”

Ognuno di questi componenti è a sua volta il risultato di operazioni più semplici. L'esperienza vissuta, grazie alle *emozioni*, che sono uno sviluppo dell’“esperienza pura” (=SBxOB), associa uno *stato psichico* con un *oggetto fisico*.

“stato psichico”<sup>^</sup>“emozioni”&“oggetto fisico” = “esperienza vissuta”

L'atteggiamento estetico, invece, si compone di un *ritmo* e di una *forma* associati dalla *fantasia* (=SB<sup>^</sup>OB).

/ritmo/<sup>^</sup>/fantasia/&/forma/

L'espressione di questa esperienza estetica, si manifesta, infine, nella *concretizzazione allucinatoria di un concetto*: l'allucinazione (=SB&OB) dà una “forma” concreta, fisica, alla psichicità del “ritmo”.

/concetto/<sup>^</sup>/allucinazione/&/concreto/

Queste tre categorie complesse possono essere associate proprio perché l'esperienza/ (=SBxOB) , come categoria mentale, associa la /fantasia/ (=SB<sup>^</sup>OB) con l'/allucinazione/ (=SB&OB)

/esperienza/=SBxOB    -associa-    la /fantasia/=SB<sup>^</sup>OB    -con-    la /allucinazione/=SB&OB

Se si parte dal presupposto che l'associazione genera /piacere/ (=OB&OP) e la mancata associazione genere dispiacere o /dolore/ (=OB&CN), quando l’“atteggiamento estetico” riesce ad associare l’“esperienza vissuta” con la “concretizzazione del concetto”, noi troviamo che questa “esperienza” genera *piacere* e la definiamo *bella*. Quando l'esperienza/ non riesce ad associare la /fantasia/ con l'/allucinazione/, genera *dolore* e la definiamo *brutta*. Le parole /bello/ e /brutto/, nell'uso quotidiano, e quindi indipendentemente dalla complessità dell'esperienza estetica, forse, si riducono ad un “ritmo piacevole o spiacevole”.

“esperienza estetica”<sup>^</sup>/piacere/ = /bello/    =>    /ritmo/<sup>^</sup>/piacere/ = /bello/

“esperienza estetica”<sup>^</sup>/dolore/ = /bello/    =>    /ritmo/<sup>^</sup>/dolore/ = /bello/

**47.** A questo primo operare se ne aggiunge però un altro che nasce dalla capacità dell’“esperienza estetica”, di meravigliarci, di stupirci. Questo stupore, questa meraviglia, quando riguarda il /ritmo/, cioè l'aspetto psichico dell'esperienza estetica, si manifesta attraverso il “riso” e il “pianto”. Quando riguarda la /forma/, cioè l'aspetto fisico, si manifesta come “percezione estetica”, come percezione che va oltre la “percezione comune” e fa emergere la “fisicità” della /forma/, generando quelli che Berenson chiamava i “valori tattili” che portano ad un ulteriore accordo piacevole tra /forma/ e /ritmo/.

Quindi prima di affrontare il problema se esiste un *linguaggio artistico*, cioè se esiste un linguaggio dell'esperienza estetica , sarà bene completare le considerazioni sul “subordinatore estetico” che, come abbiamo visto, si compone di due parti:

- di un “subordinatore esclamativo”, grazie al quale, allo /stimolo/ comico o tragico creato dal “ritmo” della barzelletta, /reagiamo/, dal punto di vista emotivo-sentimentale, con il riso o con il pianto;

- di un “subordinatore percettivo” che, invece, ci consente di sanare la /contraddittorietà/ della “forma” riducendola ad una /sola/ alternativa.

Con il “subordinatore esclamativo” (=OPxOB), /operiamo/ cercando di “esprimere” in modo /oggettivo/, e quindi “fisico”, le “emozioni” che nascono dall’“esperienza” nel suo aspetto “psichico” legato al /ritmo/. E finiamo così per /reagire/ allo /stimolo/ con il /riso/ e il /pianto/. Questa /reazione/ è possibile perché mettiamo insieme i termini medi di due sillogismi che hanno come conclusione il sostantivo /processo/ ed il verbo /mettere/.

(premesse) (OPxv) = /stimolo/ -sub-> (vxSB) = /reazione/ (SGxg) = /correl. sub.te/ -sub-> (gxOB) = /correl. sub.to/  
 (termini medi) aver fatto \_|\_ /provenienza/ /riflesso/ \_|\_ agire <=> soggetto \_|\_ /sentimento/ /autonomo/ \_|\_ oggetto  
 (conclusioni) iniziare \_|\_ /PROCESSO/ \_|\_ aver finito congiungendo \_|\_ /METTERE/ \_|\_ separato

Dall’unione (che è poi un assumere la “forma”) del /riflesso/ - che attiene al /processo/ - con il /sentimento/ - che attiene al /mettere/ - nascono il /riso/ (che è un /piacere/ ^ /forte/) e il /pianto/ (che è un /dolore/ ^ /forte/).

/riflesso/ ^ (/sentimento/x/piacere/)&/forte/ = /riso/ /riflesso/ ^ (/sentimento/x/dolore/)&/forte/ = /pianto/

Con il “subordinatore percettivo” (=OBxCN), rendiamo invece /oggettivo/ ciò che ci sta /contro/. E questo “rendere oggettivo ciò che ci sta contro” lo chiamiamo /percezione/. La percezione, quando è legata al “subordinatore estetico”, e quindi alla /forma/, ci porta, a due effetti legati, uno alle premesse (/reale/, /iterum/, /solo/, /contraddittorio/) e uno alle conclusioni (/futuro/ e /forma/) dei due sillogismi .

(premesse) (OBxg) = /reale/ -sub-> (vxDL) = /iterum/ (DLxv) = /solo/ -sub-> (gxCN) = /contraddittorio/  
 (termini medi) oggettivo \_|\_ /più/ /continuo/ \_|\_ ripetere aver ripetuto \_|\_ /contorno/ /sfondo/ \_|\_ contro  
 (conclusioni) quantificare \_|\_ /FUTURO/ \_|\_ temporale <=> qua \_|\_ /FORMA/ \_|\_ aver qualificato

Un primo effetto è legato alle premesse e discende dal fatto che ciò che percepiamo è /reale/ ma nello stesso tempo /contraddittorio/, che corrisponde, dal punto di vista semantico, ad una /ambiguità/ (= /senso/ ^ DL), cioè ad un “duplice senso”: cercheremo allora di togliere l’ambiguità dandogli un /senso/ che, per non essere /contraddittorio/, deve essere uno /solo/. Resta il problema di quelle “esperienze”, come quelle estetiche, in cui, spesso, non si riesce a “togliere l’ambiguità”.

Un secondo effetto è dovuto alle due conclusioni dei sillogismi: il /futuro/ e la /forma/. Se vengono confrontate, ci portano ad un’/attesa/, se prevale il /futuro/, o ad una /previsione/, se prevale l’/attesa/.

[/futuro/◇/forma/] = /attesa/ [/forma/◇/futuro/] = /previsione/  
 [/attesa/◇/previsione/] = /aspettativa/

**48.** Per capire cosa vuol dire “togliere l’ambiguità”, partiamo dall’esempio più evidente quello degli artisti che, anche quando dipingevano “cose” come il “bene”, il “male”, la “giustizia”, ecc., si servivano sempre di “figure” che rimandavano alla cosiddetta “realtà”. In altre parole, dipingevano sempre immagini di persone, di animali, di “cose” quasi sempre attribuendo ai loro “segni”, “significati” diversi da quelli indicati dall’“esperienza vissuta” che corrisponde invece a persone, animali o cose considerate “vere”. Insomma, le loro figure erano sempre delle “metafore” che avevano bisogno di essere “interpretate” e quindi “sanate” dando un /senso/ all’“esperienza estetica” (il quadro, dove un certo Botticelli ha voluto rappresentare la *Primavera*) considerata un /simbolo/ dell’“esperienza vissuta” (un’insieme di donne sullo sfondo di in bosco e di un prato fioriti).

Quello che invece noi vogliamo dire è che, ancora prima di sanare con una metafora la differenza tra il “concetto” (la *Primavera*) che si vuole esprimere e la sua “concretizzazione” (l’insieme di

donne), qualsiasi opera artistica per essere realizzata, o interpretata, deve sanare con una “metafora” la differenza tra l’“esperienza vissuta” e l’“esperienza estetica” anche quando l’opera è un insieme di tagli su una tela. Il solo fatto di dipingere un bisonte sulla parete di una caverna costringe, sia l’artista che lo spettatore, a sanare una differenza tra l’“esperienza vissuta” – il bisonte in carne e ossa che vogliamo /simboleggiare/ – e l’“esperienza estetica” – il bisonte dipinto che dà un /senso/ all’“esperienza estetica”.

$$\begin{aligned} & \text{“esperienza estetica”}^{\wedge}[\text{/senso/} \diamond \text{/simbolo/}] \& \text{“esperienza vissuta”} = \\ & = \text{“esperienza estetica”}^{\wedge} \text{/metafora/} \& \text{“esperienza vissuta”} = \text{“metafora estetica”} \end{aligned}$$

L’/attesa/ e la /previsione/, se confrontate tra di loro, generano una /aspettativa/, e l’/aspettativa/ è alla base di ogni /formula/. In altre parole, in un’esperienza estetica mentre la metafora con la sua ambiguità rappresenta la novità l’“aspettativa” rappresenta la prevedibilità: ascoltando un discorso o un brano musicale, noi riusciamo a “prevedere” ciò che uno ci dice – o ciò che uno suona – un momento prima che ci venga detto – o suonato. Non perché siamo degli indovini, ma perché la comunicazione avviene attraverso parole o frasi - note o accordi musicali -, di cui conosciamo il “linguaggio”, cioè di cui conosciamo l’insieme di “formule”, che costituiscono quella lingua, e di cui le “qualità sostanziali” ne costituiscono il linguaggio.

$$\begin{aligned} & \text{“esperienza vissuta”}^{\wedge}[\text{/simbolo/} \diamond \text{/senso/}] \& \text{“esperienza estetica”} = \\ & = \text{“esperienza vissuta”}^{\wedge} \text{/formula/} \& \text{“esperienza estetica”} = \text{“formula estetica”} \end{aligned}$$

Alla base dell’esperienza estetica ci sono quindi la /formula/ e la /metafora/. Queste due categorie sono, ripetiamolo, il risultato del confronto tra /senso/ e /simbolo/, e poiché ogni confronto complesso viene messo in opera, come abbiamo visto, per sanare una differenza, occorre comprendere come la /metafora/ e la /formula/ riescano a sanare la differenza tra “esperienza vissuta” ed “esperienza estetica”.

**49.** Partiamo da una barzelletta che girava ai tempi del liceo, quando si rideva a crepapelle nel vedere film come *Un giorno in Pretura*, barzelletta che troviamo anche nel libro dell’Arieti, e che, per la sua semplicità, ci sembra utile per introdurre l’argomento. «Una donna cita in giudizio un uomo dal quale sostiene di essere stata violentata. La parte lesa e l’imputato si trovano davanti al giudice. Il giudice li guarda e vede che la donna è alta e robusta, l’uomo basso e mingherlino. Piuttosto sorpreso, chiede alla donna: “E’ questo l’uomo che l’ha violentata? Ma come ha fatto?” La donna risponde: “Mi ha spinto contro una parete e mi ha violentato”. “Com’è possibile?” Aggiunge il giudice perplesso: “Lei è così alta e lui così basso!” “Bé”, dice la donna, “ho piegato un po’ le ginocchia”.»

Noi ridiamo quando ci accorgiamo che la donna ha dato una *spiegazione* della violenza subita che *contraddice* ciò che sta alla base della denuncia: se la donna ha piegato le ginocchia per rendere possibile l’atto sessuale, la violenza è impossibile. La barzelletta, ci fa ridere perché chi ascolta si accorge che il meccanismo logico usato dalla donna in propria difesa in realtà si rivela essere un’autoaccusa. Il “riso” nasce, non solo dal /ritmo/ della barzelletta, come /riflesso/ dei /sentimenti/ suscitati, cioè come /reazione/ allo /stimolo/ comico, ma anche dalla /forma/, cioè fatto che la donna si contraddice e noi cerchiamo di *sanare* la /contraddizione/, dando all’affermazione della donna un significato /solo/.

In parole povere, se sappiamo che siamo in procinto di ascoltare una battuta, ci prepariamo ad essere temporaneamente ingannati. Nello stesso tempo, siamo presi dalla curiosità: come riuscirà il narratore a risolvere la difficile situazione nella quale si è messo? Come riuscirà a risolvere l’ambiguità del racconto? E noi come reagiremo a questa ambiguità?

Sappiamo invece come la barzelletta non funzioni quando è “prevedibile”. Tutto questo in realtà

non vale solo per la battuta di spirito, ma per ogni “forma” di arte. Sappiamo che ogni esperienza estetica, quando è troppo “prevedibile”, perde il suo fascino. Se ascoltando un brano musicale riusciamo, dopo poche note, a “prevedere” ciò che l'artista sta suonando, da un lato, tutto ciò ci rende facile l'ascolto, ma dall'altro ci delude perché non c'è più l'“attesa” di un ritmo e di una forma che sappia sorprenderci.

**50.** A questo punto però occorre capire come si arrivi a dare “quella sola interpretazione” che pretende di eliminare l'ambiguità, come si giunga, in altre parole, a dare quello che noi crediamo sia il *sensu* autentico dell'*esperienza estetica*. Sappiamo tutti quanto sia difficile dare ad un'esperienza estetica un “senso” e lo scopriamo quando cerchiamo di raccontarla con le parole. Soprattutto quando la materia dell'arte – lo specifico, come si usa dire – non sono le parole stesse ma altri “segni”, come i “suoni” nella musica o le “immagini” nella pittura. Le parole potranno “aiutare” a trovare il “senso” che diamo all'esperienza estetica. Tutto ciò lo si riesce a capire bene, proprio con la musica: provate, se ci riuscite, a raccontare con le parole un concerto.

Con le parole – sia che si tratti di un concerto, di un quadro o di un film – sembrerebbe che al massimo possiamo dire che l'esperienza vissuta esteticamente è bella o brutta. Insomma, con le parole noi possiamo cercare di raccontare la “forma” di ciò che abbiamo “vissuto”, cioè descrivere ciò che l'esperienza vissuta “simboleggia”, molto più difficile è cercare di far capire il “senso” dell'esperienza estetica, molto più difficile è cercare di far capire il “ritmo” e la “fantasia” che hanno collaborato a generare l'esperienza estetica. Cerchiamo di farlo sottolineando alcune “frasi” musicali, soffermandoci su alcune “inquadrature” del film, sui “colori” del quadro, oppure limitandoci raccontandone il soggetto, ma – e questo è il punto cruciale – è molto difficile raccontare con le parole l'esperienza estetica che ciascuno di noi “vive” assistendo ad un concerto, vedendo un film o guardando un quadro.

Prendiamo l'esempio della barzelletta, che se è stata narrata bene - e se ci ha fatto ridere vuol dire che è stata narrata abbastanza bene - è sicuramente un'“esperienza estetica”, mentre la storiella in sé e per sé, non è altro che un'“esperienza vissuta”. Ma la stessa cosa vale per la storia tragica di Giulietta e Romeo: la storia in sé è un'“esperienza vissuta” che, raccontata da Shakespeare, come solo lui sa fare, diventa una meravigliosa “esperienza estetica” che ancora oggi ci fa ridere con le battute di Mercuzio e della Nutrice e ci fa piangere quando Giulietta si sveglia e trova Romeo morto.

Se tralasciamo, per ora, le particolari differenze che contraddistinguono i due generi artistici del comico e dal tragico, possiamo dire che per dare un /senso/ all'“esperienza estetica”, sia nel caso della novità che si esprime con la /metafora/, che della prevedibilità, che si esprime con una /formula/, siamo stati costretti a *sanare la differenza tra l'“esperienza vissuta” e l'“esperienza estetica”, e per farlo abbiamo considerato l'“esperienza vissuta” un /simbolo/ a cui l'“esperienza estetica” da un /senso/.*

**51.** Poiché dare un /senso/ ad un /simbolo/, assumendo il /senso/, e quindi l'esperienza estetica, come paradigma, vuol dire costituire una /metafora/, possiamo anche dire che un'“esperienza estetica” non è altro che una “metafora” dell'“esperienza vissuta”. Basti pensare al fatto che il pittore, nel dipingere un quadro, cerca di riprodurre le tre dimensioni su una superficie piana. Trova sicuramente facile esprimere l'altezza e la larghezza dell'oggetto, più difficile suggerirne la profondità, cioè la solidità e la disposizione nello spazio. Il quadro, in quanto “esperienza estetica”, qualunque sia il soggetto, alla fine non può che essere una “rappresentazione metaforica” dell'“esperienza vissuta”. Si spiega così, ad esempio, tutta l'arte moderna sia essa figurativa o astratta.

$$\begin{aligned} & \text{“esperienza estetica”}^{\wedge}[\text{/senso/}\diamond\text{/simbolo/}]\&\text{“esperienza vissuta”} = \\ & = \text{“esperienza estetica”}^{\wedge}\text{/metafora/}\&\text{“esperienza vissuta”} = \text{“metafora estetica”} \end{aligned}$$

Può accadere anche il fenomeno contrario, può accadere che si cerchi il /senso/ dell'“esperienza estetica” nell'“esperienza vissuta”. L'“esperienza estetica” allora è vista come qualcosa che ha un /senso/ se trova il suo /simbolo/ nell'“esperienza vissuta” assunta come paradigma. E' quello che accade, ad esempio, in chi si aspetta che l'“esperienza estetica” sia “verosimile”, sia, cioè, “simile” all'“esperienza vissuta”. Il suo è un giudizio, che sembra libero, ed è invece condizionato dalla cosiddetta “realtà”, nella quale dobbiamo includere anche le opere dei predecessori. L'opera trova un /senso/, ma solo perché è un /simbolo/ dell'esperienza vissuta: il suo /senso/ è misurato dalla sua verosimiglianza o dalla imitazione degli artisti che lo hanno preceduto. Chi pensa in questo modo accetta le /formule/ correnti, accetta la tradizione, accetta ciò che da tempo è diventato consuetudine. Infatti, dare un /senso/ ad un /simbolo/ vuol dire costituire una /formula/.

$$\begin{aligned} & \text{“esperienza vissuta”}^{\wedge}[\text{/simbolo/}\diamond\text{/senso/}]\&\text{“esperienza estetica”} = \text{“formula estetica”} \\ & = \text{“esperienza vissuta”}^{\wedge}\text{/formula/}\&\text{“esperienza estetica”} = \text{“formula estetica”} \end{aligned}$$

Con questo siamo giunti ad una conclusione. C'è un un “senso comune”, per cui l'esperienza estetica è una “formula” che trova un “senso” nell'esperienza vissuta. Il suo trionfo è la ricerca della “verosimiglianza”, cioè delle formule che nascono dal /reale/ quando viene subordinato al /vero/ (=CNxDL=“subordinatore ideologico”). Fortunatamente c'è anche un “senso critico” che riconosce nell'esperienza estetica una “metafora” dell'esperienza vissuta: è l'esperienza estetica che da un senso all'esperienza vissuta. L'esperienza estetica - mi si passi una metafora, che è poi una concretizzazione di un concetto - è “il sale della vita” (l'ho letto da qualche parte, ma non ricordo dove).

**52.** Per farlo dobbiamo applicare le definizioni della linguistica all'esperienza estetica. Anche nell'esperienza estetica possiamo individuare un “rapporto estetico” ed un “impegno estetico”. Con il *rapporto estetico* chi vuole “creare” un nuovo “rapporto estetico”, confrontando un'esperienza vissuta, che diventa un /segno/, con un'“esperienza estetica” che ne rappresenta il /significato/. In altre parole chi vuole creare un nuovo “rapporto estetico”, vede l'esperienza estetica come un /simbolo/ dell'esperienza vissuta.

$$\begin{aligned} & \text{“esperienza estetica”}^{\wedge}[\text{/significato/}\diamond\text{/segno/}]\&\text{“esperienza vissuta”} = \\ & = \text{“esperienza estetica”}^{\wedge}\text{/simbolo/}\&\text{“esperienza vissuta”} = \text{“rapporto estetico”} \end{aligned}$$

Con l'*impegno estetico* invece ci si aspetta che un'“esperienza estetica” corrisponda esattamente ad una “esperienza vissuta”. L'esperienza vissuta è l'unica cosa capace di dare un /senso/ all'esperienza estetica. E con “esperienza vissuta” si intende sia le opere già prodotte da altri artisti, che la ricerca nell'opera di una verosimiglianza con la “realtà”.

$$\begin{aligned} & \text{“esperienza vissuta”}^{\wedge}[\text{/segno/}\diamond\text{/significato/}]\&\text{“esperienza estetica”} = \text{“impegno estetico”} \\ & = \text{“esperienza vissuta”}^{\wedge}\text{/senso/}\&\text{“esperienza estetica”} = \text{“impegno estetico”} \end{aligned}$$

Solo che l'artista che decide di dipingere un quadro che rappresenti, ad esempio, la primavera, sarà difficile che riesca a farlo senza rifarsi a ciò che hanno fatto i suoi predecessori. Un artista quindi dovrà fare i conti con quanto era già stato fatto precedentemente dagli altri artisti, evitando però di “copiarli” pedissequamente. Cercherà quindi di riferire il nuovo “rapporto estetico” – la novità assoluta che forse nessuno capirebbe – ad un vecchio “impegno estetico” – a ciò che hanno fatto coloro che l'hanno preceduto. Così facendo cerca di innovare rispetto alle precedenti esperienze.

$$\text{“esperienza estetica”}^{\wedge}[\text{/senso/}\diamond\text{/simbolo/}]\text{“esperienza vissuta”} =$$

= “esperienza estetica”<sup>^</sup>/metafora/“esperienza vissuta” = “metafora estetica”

Può avvenire, però, che chi crea si senta vincolato, totalmente o parzialmente, a ciò che hanno fatto i loro predecessori. E' l'esperienza estetica che copia più o meno pedissequamente le precedenti esperienze estetiche. L'esperienza estetica allora nasce da /formule/ già collaudate che esprimono un'esperienza vissuta. Ma è anche la ricerca di /formule/ che siano in grado di spiegare ciò che hanno in comune le opere dello stesso artista o degli artisti di un certo periodo. E' la ricerca della *poetica dell'artista*.

“esperienza vissuta”<sup>^</sup>[/simbolo/]/senso/“esperienza estetica” =

= “esperienza vissuta”<sup>^</sup>/formula/“esperienza estetica” = “formula estetica”

Naturalmente oggi, molto spesso, le guardiamo come se fossero invece nello stesso tempo /formule/ e /metafore/ dell'esperienza vissuta le guardiamo come opere che hanno bisogno di essere interpretate. In questo caso facciamo del /metalinguaggio/. C'è sempre qualcuno che si prende la briga di “spiegare” a chi non lo sapeva che, mettiamo, *I tre filosofi* del Giorgione, che rappresentano, come “esperienza vissuta”, le tre età dell'uomo (un uomo giovane, uno maturo ed uno anziano), sono invece, a seconda delle interpretazioni, le tre razze umane, le tre fasi dell'aristotelismo, i tre re Magi, tre matematici (Pitagora, Tolomeo e Archimede), e così via di interpretazione in interpretazione. Sono i critici d'arte che in genere fungono da mediatori tra gli artisti e coloro che sono poco informati sulle “formule” e sulle “metafore estetiche”.

Il critico, quindi, molto spesso, cerca di spiegare le /metafore/ con delle /formule/, visto che le “esperienze estetiche” risultano abbastanza difficili da spiegare, visto che risulta difficile analizzare l'atteggiamento estetico che ha guidato l'artista, cioè la ricerca, tramite la /fantasia/, di una /forma/ concreta a cui dare un particolare /ritmo/. E' facile invece ridurle all'ineffabile e circondarle così di mistero. In altre parole, manca la consapevolezza delle operazioni mentali su cui si fonda l'esperienza estetica. Soprattutto manca la consapevolezza della /forma/ che, nel caso della pittura, ad esempio, si realizza come colore, come disegno, come luce, come materiali e metodi, ecc, cioè come “qualità sostanziali” che costituiscono il cosiddetto “linguaggio dell'arte”.

L'attitudine a dare delle spiegazioni “metalinguistiche” è diffusa ancora oggi, anche se, dopo gli Impressionisti – un gruppo di artisti dell'Ottocento che studiarono in modo nuovo, per quei tempi, la luce e il colore, cioè due “qualità sostanziali” – il problema del linguaggio dell'arte è diventato il problema centrale delle arti visive e non solo di quelle visive.

**53.** La “metafora estetica” e la “formula estetica”, lo abbiamo visto, sono due modi per comprendere il linguaggio estetico. Tutti sappiamo però che il poeta, o il musicista, per creare una particolare opera, non si limita ad una “metafora” - o ad una “formula” - dell'esperienza vissuta, ma compie una “selezione” tra diverse possibili combinazioni di parole, di note musicali, di immagini, ecc. Cercate di cambiare non solo la “disposizione” delle parole in un verso di Leopardi, ma anche il “tipo” di parola usata, e vedrete di colpo svanire anche l'esperienza estetica, perché la “selezione” di quella particolare parola ha avuto un'importanza nel “creare” quella particolare metafora o quella particolare formula che riassume l'esperienza estetica.

La selezione avviene già a livello di suoni. Quando, ad esempio, sentiamo suonare un pianoforte ci accorgiamo che la musica è data da un insieme di suoni – le sette note musicali – appositamente “selezionate” per creare un certo linguaggio musicale. I fonemi e le note musicali sono il prodotto di una “selezione” di quella particolare “esperienza vissuta” che chiamiamo “suoni”.

Per farla breve, quello che vogliamo dire è che l'univocità della /formula/ e l'ambiguità della /metafora/ hanno alla base un'operazione che abbiamo fatto mentalmente e di cui non siamo consapevoli. Qualcosa hanno intuito coloro che si occupano di linguistica, ed in particolare di

retorica, quando, ad esempio, parlano di *tenore* – ciò di cui si parla, cioè Achille, quando si dice che “Achille è un leone” – e di *veicolo* - il termine che gli è riferito, cioè il leone. Sappiamo che i due elementi possono essere messi in relazione in quanto vi è fra di essi qualcosa di comune che viene in genere chiamato appunto *terreno comune*, nel nostro caso, il coraggio, o la forza, ecc.

Cominciamo dalla /formula/. Quando diciamo che “H<sub>2</sub>O” è la formula dell’acqua non facciamo altro che dare un /senso/ - “H<sub>2</sub>O” è la molecola dell’acqua - ad un /simbolo/ - “H<sub>2</sub>O” significa “due atomi di idrogeno e uno di ossigeno”. Il confronto da cui si genera la /formula/, lo si comprende meglio se si scende, come si dice, nei dettagli, cioè nei suoi componenti in termini di /segno/ e /significato/.

$$/formula/ = [/simbolo/ \diamond /senso/] = \{[/significato/ \diamond /segno/] \diamond [/segno/ \diamond /significato/]\}$$

“H<sub>2</sub>O” è un /segno/ che ha un /senso/ in quanto /significa/: “composizione della molecola di acqua”, ma “H<sub>2</sub>O”, è anche un /segno/ che, come /simbolo/, /significa/: “due atomi di idrogeno e uno di ossigeno”. Conclusione: se mettete insieme il significato di partenza e quello d’arrivo avrete che “H<sub>2</sub>O” non è altro che “la composizione della molecola dell’acqua, cioè due atomi di idrogeno e uno di ossigeno”.

$$\{[“due atomi di H e uno di O” \diamond “H_2O”] \diamond [“H_2O” \diamond “composizione della molecola di acqua”]\} = “formula dell’acqua”$$

Veniamo ora alla /metafora/. Nella /metafora/ diamo ad un /simbolo/ un /senso/. Se diciamo che “Achille è un leone”, la parola “leone” come /segno/ resta invariata, mentre si modifica il /significato/ che passa da leone come “animale (coraggioso)” a leone come “persona (coraggiosa)”. L’aggettivo “coraggioso” è sottinteso. (Notare bene: ciò che resta invariato è il /segno/ “leone”)

$$\{[/segno/ \diamond /significato/] \diamond [/significato/ \diamond /segno/]\} = [/senso/ \diamond /simbolo/] = /metafora/$$

$$\{[“leone” \diamond “(uomo) coraggioso”] \diamond [“(animale) coraggioso” \diamond “leone”]\} = “uso metaforico della parola leone”$$

In entrambi i casi, è bene metterlo subito in evidenza, saniamo una differenza. Con la /formula/ diamo a certi /simboli/: H<sub>2</sub> e O, che hanno un /senso/ ben preciso: “acca due o”, un nuovo /senso/: “molecola dell’acqua”, sanando la differenza con un nuovo /simbolo/, H<sub>2</sub>O, che corrisponde a: “due atomi di idrogeno e uno di ossigeno”. Se letteralmente “leggiamo” la formula finale non ci resta che dire che “H<sub>2</sub>O è la formula dell’acqua”.

$$“H_2O” \wedge /formula/ \& “acqua” = “H_2O è la formula dell’acqua”$$

Lo stesso vale quando “creiamo” un sintagma come “statua di marmo”. Anche qui saniamo una differenza, tra quello che in realtà vogliamo dire – correlare “statua” con “marmo” -, usando impegni semantici che hanno un “senso” già conosciuto: “statua” e “marmo”, ma unendoli con un “simbolo” nuovo che dia un senso nuovo al tutto: la congiunzione “di”. In altre parole, risolviamo il problema con una /formula/ - che è poi la congiunzione “di” costitutiva del sintagma - la quale, grazie ai due /significati/ che unisce, “statua” e “marmo”, diventa un /simbolo/ che acquista un /senso/.

$$/significato/_1 \wedge [/simbolo/ \diamond /senso/] \& /significato/_2 = /significato/_1 \wedge /formula/ \& /significato/_2 = “sintagma”$$

Quello che i “grammatici” - e i filosofi - non hanno mai capito - e non potevano capire se non analizzando le operazioni mentali - è semplicemente che i cosiddetti termini “sincategorematici” (preposizioni implicite – il correlatore e i casi del latino – ed esplicite – di, a, da, in, con, ecc. - congiunzioni coordinanti – e, o, ma, dunque, ecc. - e subordinanti – perché, se, ecc.) sono /formule/, e quindi /simboli/, che acquistano un /senso/ solo se hanno come “contenuto” due “parole”(in senso lato, due /significati/ che sono due impegni semantici) che possono anche essere due proposizioni (“andò al cinema e si divertì molto”). Il mistero, grazie all’analisi delle operazioni mentali con il sistema proposto da Vaccarino, è stato svelato.

Con la /metafora/ invece – lo abbiamo già detto - saniamo la differenza attribuendo al vecchio

/simbolo/ un nuovo /senso/. Anche la metafora, tra le altre, ha una funzione sintattica, anzi, ne ha almeno due. Una è quella “proposizionale” di consentire sintagmi non omogenei (il soggetto non è omogeneo rispetto al complemento oggetto: “il contadino ama la terra”: l'uso del verbo amare è metaforico). L'altra è quella “grammaticale” che attribuisce un “sesso metaforico” alle cose e consente di coordinare soggetto, verbo e complemento oggetto (la bandiera è giall-a, mentre il giocattolo è giall-o).

54. Per “creare” una “formula”, o una “metafora”, quindi dobbiamo eseguire anche un'altra operazione mentale che non è stata messa sufficientemente in luce. Questa operazione, dal punto di vista logico, è figlia, come il /significato/ e il /segno/, della logica del /correlatore (implicito)/ (=CR=sxg) e del suo inverso il “non correlare” che coincide, costitutivamente, con un'operazione impossibile: l'attenzione interrotta [= (i)]. Il “correlare” è un /modo/ (=MO) per *associare* due cose /diverse/ (=DI), mentre il “non correlare” è un /mezzo/ (=IS) per *dissociare*, due cose /uguali/ (=AE).

MO=/modo/ IS=/mezzo/ => (/cosa/=SU&s=s^AC) => SU&g=s^MO=/significato/ IS&s=g^AC=/segno/  
 CR=“correlare” - || || - “non correlare”

DI=/diverso/ AE=/uguale/ => (/contenuto/QL&g=g^QN) => DI&g=s^QN=/eterogeneo/ QL&s=g^AE=/omogeneo/

Qual'è il significato di queste due associazioni che formano un *campo logico*? Cosa vuol dire questo campo logico? Vuol dire che di fronte a due cose se vogliamo correlarle (o associarle) dobbiamo considerarle diverse; mentre se le consideri uguali non le puoi coorelare, non può essere un mezzo per correlarle. Ecco perché Vaccarino considera impossibili i confronti tra le stesse categorie.

Se poi dal correlare - e dal non correlare - vogliamo passare a qualcosa di più complesso dobbiamo rifarci alla logica che ci imponeva, per passare dall'esperienza vissuta alle parole, di “ridurre” l'esperienza ad una /cosa/ (=SU&s=s^AC) con un /contenuto/ (=QL&g=g^QN). Quindi, di fronte ad una /pluralità/ (=PL) di “cose” (=SU&s=s^AC), per poterle correlare tra di loro, oltre a considerarle diverse, occorre dargli un /significato/ (=SU&g=s^MO): questo /significato/ è un “modo sostanziale” di vedere questa pluralità di cose. Stabilito il /significato/, per poterlo esprimere occorre riferirlo ad un /segno/ (IS&s=g^AC). E il /segno/ è un “mezzo” che, per “accidente”, ci consente di contraddistinguere una cosa in una pluralità di cose. La parola “cane” contraddistingue una certa pluralità di “cose”, e corrisponde al /significato/ se ne consideriamo il “modo sostanziale” di essere; corrisponde invece al /segno/, se lo consideriamo come un “mezzo accidentale” per correlare il suo significato con altri significati.

Possiamo, invece, limitarci a “non correlare” con altre “cose”. Ma dire che il “non correlare” ha la caratteristica di “dissociare” il “mezzo” dall’“uguale”, significa dire che le cose possono essere considerate indifferentemente come “uguali” o come “diverse”. Se allora ci possiamo occupare del loro “contenuto” (=QL&g=g^QN), le possiamo considerare per la loro “uguale qualità” o per la loro “diversa quantità”. Questo modo di operare ci conduce a cercare ciò che le “cose” hanno di /omogeneo/ (QL&s=g^AE), e cioè la /qualità/ che le rende /uguali/; oppure ciò che hanno di /eterogeneo/ (=DI&g=s^QN), e quindi ciò che le rende /diverse/ le une dalle altre. Come per il /segno/ e il /significato/, a noi però interessa il confronto tra i due significati. Se riferiamo l'/omogeneo/ all'/eterogeneo/ abbiamo un “criterio di eterogeneità”.

[/eterogeneo/∧/omogeneo/] = [DI&g∧g^AE] = [DI&/elemento/∧AE] = “criterio di eterogeneità”

Se facciamo il confronto inverso abbiamo un “criterio di omogeneità”.

[/omogeneo/∧/eterogeneo/] = [QL&s∧s^QN] = [QL&/tipo/∧QN] = “criterio di omogeneità”

Possiamo anche definire il confronto tra i due confronti. E così possiamo spiegare meglio in cosa



consistono il “selezionare” ed il “classificare”. Il “selezionare” non è altro che la ricerca di un “criterio di omogeneità” rispetto ad un “criterio di eterogeneità”. La selezione è un criterio di “scelta” (criterio di eterogeneità) delle persone o delle cose operata in base a diversi elementi uguali per tutti (criteri di omogeneità). Quando si bandisce un concorso, si fa una “scelta” dei candidati migliori, o dei più adatti per un determinato fine (criterio di eterogeneità), sottoponendoli, ad esempio, ad una prova scritta (criterio di omogeneità). Nella “selezione naturale” noi siamo convinti che la “natura” scelga gli individui più dotati (criterio di eterogeneità) nella lotta che ciascun individuo compie per sopravvivere (criterio di omogeneità).

[“criterio di eterogeneità” $\diamond$ “criterio di omogeneità”] = “criterio di selezione”

Nel “classificare” invece cerchiamo un “criterio di omogeneità” riferendogli un “criterio di omogeneità”. Per restare all'esempio del concorso, mentre la selezione parte da un criterio di omogeneità (lo stesso esame scritto) per cercare l'eterogeneità dei migliori, nel “classificare” si parte da un “criterio di eterogeneità” (i candidati sono diversi uno dall'altro) per arrivare ad un “criterio di omogeneità” (la graduatoria di merito). Lo stesso vale se diciamo che la balena è un mammifero e non pesce. Anche in questo caso non abbiamo fatto altro che cercare un “criterio di omogeneità” (la balena appartiene alla classe dei mammiferi) rispetto ad un “criterio di eterogeneità” (nell'ambito del regno animale i pesci sono diversi dai mammiferi e dagli uccelli).

[“criterio di omogeneità” $\diamond$ “criterio di eterogeneità”] = “criterio per classificare”

**55.** Torniamo ora alla /formula/ e alla /metafora/. Noi non ne siamo consapevoli, ma per creare una metafora dobbiamo cercare un “criterio di omogeneità”: per dire che “Achille è un leone”, abbiamo dovuto trovare una “omogeneità”, ad esempio il “coraggio”, nell’eterogeneità” della persona e dell'animale.

“coraggio<sub>(animale)</sub>” $\wedge$ [/omogeneo/ $\diamond$ /eterogeneo/]&“coraggio<sub>(persona)</sub>” = “coraggio<sub>(come criterio di omogeneità tra persona e animale)</sub>”

Per decidere di usare la parola “leone” in modo metaforico, cioè come “persona coraggiosa”, abbiamo dovuto usare una “qualità-tipo”, il “coraggio”, che appartenga sia all'animale che alla persona, passando così dall'eterogeneo/ all'omogeneo/. Questo passaggio lo possiamo anche definire un “/tipo/ di misura”, ed è ciò che gli studiosi di retorica chiamano “terreno comune”. Si parla di “misura” perché è il significato che diamo al confronto tra una “qualità” assunta come paradigma, che chiamiamo /campione/ (=QL<sup>^</sup>UN), e una “quantità” da riferirgli, che chiamiamo “grandezza misurativa”, quantità che ci consente, appunto, di /misurare/.

[/quale/ $\diamond$ /quanto/] = /misura/ => [/quale/&/tipo/ $\wedge$ /quanto/] = “tipo di misura”

Per ottenere una “formula”, invece, dobbiamo cercare un “criterio di eterogeneità”, dobbiamo, in altre parole, cercare degli /elementi/ che distinguano una cosa dalle altre, passando così dall'omogeneo/ all'eterogeneo/. Se partiamo dal presupposto che l'acqua, come tutte le cose, sia composta di atomi - ipotesi atomica, ecco l'omogeneità -, stabilire che “H<sub>2</sub>O è la formula dell'acqua” vuol dire cercare nell'omogeneo/ (dell'ipotesi atomica) l'eterogeneo/: l'acqua, in particolare, è composta di “2 atomi di idrogeno e 1 di ossigeno”.

“H<sub>2</sub>O<sub>(acqua)</sub>” $\wedge$ [/eterogeneo/ $\diamond$ /omogeneo/]&“atomi<sub>(acqua)</sub>” = “formula dell'acqua”<sub>(composizione atomica dell'acqua)</sub>

E quindi, “paragonarla” agli altri “elementi” della chimica, come “uguale” a questi elementi (in quanto composta di atomi: ipotesi atomica), ma nello stesso tempo “diversa” (per la particolare composizione: due atomi di idrogeno e uno di ossigeno). Parliamo di “elemento di paragone” perché /paragonare/ è il significato che diamo al confronto tra /diverso/ e /uguale/. La formula dell'acqua diventa così un “elemento di paragone” con le formule degli altri elementi. La classificazione la farà Mendeleev cercando un criterio di omogeneità (lo schema periodico degli elementi) in un criterio di eterogeneità (il diverso numero atomico).

$[/diverso/\wedge/uguale/] = /paragone/ \Rightarrow [/diverso/\&/elemento/\wedge/uguale/] = \text{“elemento di paragone”}$

Naturalmente, applicare il criterio di eterogeneità oppure di omogeneità, dipende dal modo di vedere le cose e possono essere, entro certi limiti logici e naturali, applicati alla stessa situazione, con l'avvertenza che il primo (il criterio di eterogeneità) è utile soprattutto per creare “formule”, mentre il secondo (quello di omogeneità), per costituire “metafore”. Ad esempio, tra persona e animale possiamo pensare, paragonandole, che vi sia un “elemento diverso” e quindi una /eterogeneità/ rispetto qualcosa di /omogeneo/: siamo in questo caso quando distinguiamo le persone dagli animali, perché dotati di ragione. Ma possiamo anche pensare, cercando un'unità di misura, cioè una particolare “qualità”, che il leone e Achille siano “omogenei” perché entrambi coraggiosi.

**56.** L'applicazione di questi due criteri viene fatta – inconsapevolmente – dai cultori della cosiddetta *teoria dell'informazione*. La *quantità di informazione*, dicono costoro, è data dalle probabilità che un evento si verifichi, fra quelli possibili. Facciamo un esempio. Vogliamo invitare a pranzo una persona, ma non sappiamo quali siano i suoi gusti in fatto di “bevande”. Per essere sicuri di soddisfare i suoi gusti faremo in modo di avere “bevande” di diverso “tipo”. Cercheremo, in cantina, “bevande alcoliche” e “bevande non alcoliche”. Cercheremo poi delle “bevande molto alcoliche” e “poco alcoliche”, mentre per le non alcoliche vedremo di procurarci bevande “gassate” e “non gassate”. Tutte queste bevande, alcoliche e non alcoliche, potranno infine essere “dolci” o “amare”.

bevande							
alcoliche				non alcoliche			
molto alcoliche		poco alcoliche		gassate		non gassate	
dolci	amare	dolci	amare	dolci	amare	dolci	amare

Abbiamo quindi “selezionato” otto /tipi/ di bevande, cercando un “criterio di eterogeneità” rispetto a quello di omogeneità da cui siamo partiti: “sono tutte bevande”. Non solo, come abbiamo visto, possiamo stabilire anche un “tipo di misura” che ci dica la “quantità di informazione” contenuta nella selezione effettuata.

“criterio di omogeneità” =  $[/omogeneo/\wedge/eterogeneo/] = [/quale/\&/tipo/\wedge/quanto/] = \text{“tipo di misura”}$

Parliamo in genere di “unità di misura”, invece che di “tipo di misura”, perché ciò che permette di confrontare direttamente il “campione” con la “grandezza (misurativa)” è la /uno/.

$/quale/\wedge/uno/\&/quanto/ = /misura/$

Ed è quello che fanno i teorici dell'informazione quando dicono che la selezione effettuata ci ha dato tre *bit* di informazione. Spieghiamoci. Come abbiamo detto, non conosciamo i gusti dell'ospite e non possiamo prevedere cosa vorrà bere: ciascuna delle otto bevande quindi ha la stessa probabilità di essere scelta. Abbiamo proceduto allora con un *metodo binario* – un metodo che comporta solo due scelte per volta – e abbiamo effettuato una selezione in tre fasi (e 3, come vuole la teoria dell'informazione, è proprio il logaritmo in base 2 di 8). Nel preparare le 8 bevande, abbiamo un'informazione che “vale” tre unità (ecco il tipo di misura) perché per prepararle abbiamo operato tre scelte: 1) o è astemio o non lo è (e quindi lo correliamo o non lo correliamo con l'alcol); se è astemio: 2) o ama o non ama le bevande gassate; se ama le bevande gassate: 3) può darsi che preferisca quelle dolci rispetto a quelle amare.

Viceversa se, scesi in cantina, dobbiamo decidere quali bevande mettere in tavola tra tutte quelle presenti, allora dovremo classificarle, ma per classificarle dobbiamo “paragonearle”. Potremo allora classificarle in otto “elementi”.



dell'espressione che su quello del contenuto la materia non è ancora linguaggio, ma è un elemento ancora informe che precede ogni pertinentizzazione e segmentazione.

ESPRESSIONE => continuum [(sostanza) (forma)] -correlazione- [(forma) (sostanza)] continuum <= CONTENUTO

Il linguaggio, continua Umberto Eco, è in continua mutazione e dunque si possono dare casi nei quali la “forma” non è sufficientemente strutturata per esprimere quel che si vuole esprimere. A questo punto interviene allora una nuova “pertinentizzazione” della materia (del continuum) dell’“espressione” o del “contenuto” che rinnova i codici esistenti e li rende più adatti al nuovo scopo. Per Umberto Eco, quindi, il meccanismo dell'*invenzione* si configura come una vera e propria *istituzione di codice*, cioè come un modo di produrre “segni” in cui qualcosa è trasformato da qualcosa d'altro che non è stato ancora definito: la convenzione viene posta nell'atto stesso di inventare entrambi gli elementi della correlazione fra espressione e contenuto. (*Trattato di semiotica generale*, Bompiani 1975, pagg. 316-319)

Questo discorso ha, secondo noi, un vizio di fondo: manca di operatività. Cos'è la “materia”, cosa sono la “forma” e il “contenuto”. Se ci mettiamo dal punto di vista operativo, e partiamo dal presupposto che parlare di *linguaggio estetico* vuol dire *partire dal confronto tra esperienza estetica ed esperienza vissuta*, possiamo tradurre ciò che dice Eco nelle formule di Vaccarino ed ottenere queste corrispondenze tra “espressione” ed “esperienza estetica” e tra “contenuto” ed “esperienza vissuta” da cui nasce la definizione di “esperienza estetica come metafora dell'esperienza vissuta”.

ESPRESSIONE => continuum--[(sostanza)-(forma)] -CR- [(forma)-(sostanza)] --continuum <= CONTENUTO

“esperienza estetica”<sup>^</sup>{[/segno/∅/significato/]∅[/significato/∅/segno/]}&“esperienza vissuta” =  
 “esperienza estetica”<sup>^</sup>/metafora/&“esperienza vissuta” = “metafora estetica”

Eco, inoltre, distingue tra invenzioni prodotte da *trasformazioni* rette da *ratio facilis* e *ratio difficilis*. La differenza tra queste due modi di inventare si può, grosso modo ridurre a quella consistente in una *creatività retta dalle regole* e in una *creatività che cambia le regole*. Un esempio di invenzione retta dalle regole è quella del segnale stradale con i due scolari che stanno per attraversare di corsa la strada. Comprendiamo il segnale perché retto da regole e convenzioni ben precise. Un esempio di creatività che invece cambia le regole è il caso di un pittore, come Piero della Francesca, che vuole dipingere l'incontro tra Salomone e la regina di Saba. Quando il pittore ha cominciato a lavorare, il contenuto che voleva esprimere non era ancora sufficientemente segmentato. Così egli ha dovuto creare nuove regole. (Eco, *idem*, pag. 253) Lo stesso si può dire di Caravaggio o di Pollock.

Questa diversa creatività, per noi, si traduce nella differenza tra /formula/ e /metafora/. Se la /metafora/ corrisponde alla creatività che cambia le regole, la /formula/ corrisponde alla creatività che rispetta le regole.

CONTENUTO => continuum [(sostanza) (forma)] -CR- [(forma) (sostanza)] continuum <= ESPRESSIONE

“esperienza vissuta”<sup>^</sup>{[/significato/∅/segno/]∅[/segno/∅/significato/]}&“esperienza estetica” =  
 = “esperienza vissuta”<sup>^</sup>/formula/&“esperienza estetica” = “formula estetica”

Ciò detto, è chiaro che se il continuum – o la materia - dell'espressione corrisponde alla selezione che conduce all'esperienza estetica, il continuum – o la materia - del contenuto corrisponde alla selezione delle possibili operazioni mentali che conduce all'esperienza vissuta. La “sostanza” e la “forma” corrisponderanno invece al /significato/ ed al /segno/. Così facendo si ottiene il /senso/ da dare all'esperienza estetica in rapporto all'esperienza vissuta che ne diventa il /simbolo/. La creatività che cambia le regole corrisponde allora all'esperienza estetica che si presenta come una “metafora” dell'esperienza vissuta.

**58.** In quanto /metafora/ dell'esperienza vissuta, l'esperienza estetica è *ambigua*. I versi della Gertrude Stein: *una rosa è una rosa è una rosa è una rosa*, sono ambigui perché ogni ripetizione è una metafora di cui occorre determinare l'/elemento/ comune. Per dare un senso alla poesia siamo costretti a cercare nella ripetizione dello stesso significato qualcosa di /eterogeneo/ che corrisponde alla /omogeneità/ dei significati.

Sentite come ricerca questo “criterio di eterogeneità” Umberto Eco. La poesia, «a prima vista, non offre altro che un eccesso di normalità e di ridondanza. Non solo le regole del codice linguistico sono rispettate, ma addirittura reiterate, quasi per il timore che il messaggio, nella sua piattezza tautologica, non sia chiaro abbastanza. Tuttavia è proprio questo eccesso di ridondanza che *devia dalla norma*, e induce il sospetto che il messaggio sia ben più ambiguo di quel che sembra. La sensazione che, a ogni occorrenza, la parola significhi sempre qualcosa d'altro, trasforma il messaggio in testo: perché qui si sta deviando da vari sottocodici, da quello botanico a quello simbolico-allegorico, offrendo una *formula* (il corsivo è mio) che non corrisponde a nessuna delle loro norme definitorie.» (Eco, idem, pag. 337)

**59.** Il “subordinatore estetico” [=OPxOBxCN=/esclamativo/xCN=OPx/percezione/]), composto da un “subordinatore esclamativo” (=OPxOB) e da un “subordinatore percettivo” (=OBxCN) che, come abbiamo visto, nasce dalle premesse del /ritmo/ e della /forma/, riesce a spiegare la “reazione” che nel *comico* ci porta a ridere e nel *tragico* a piangere. Questa però è una reazione automatica che non spiega cosa sia il “comico” o il “tragico”, non ci dà, in altre parole, la definizione di /comico/ o di /tragico/.

Una cosa è certa, molto probabilmente, non solo il significato di /comico/ o di /tragico/, ma quello di tutti i *generi artistici*, deve avere qualcosa a che fare con l’“atteggiamento estetico”, e quindi con il /ritmo/, che dà una forma all’“esperienza vissuta” e con la /forma/ che si manifesta come “concretizzazione di un concetto”.

“esperienza vissuta”^(/ritmo/^(/fantasia/&/forma/)&“concretizzazione di un concetto” = “esperienza estetica”

Per Ceccato il genere artistico è dato da una *frammentazione ritmica* che si applica a quella da cui si genera l'esperienza estetica. Questa seconda frammentazione agisce in modi particolari ognuno dei quali ci consente di definire il diverso genere artistico. Vaccarino vede i generi artistici come un arricchimento, a livello di categorie atomiche, del significato di /ritmo/ (=FI&TE=/processo/xg=v^“tempo”).

A mio giudizio, nella definizione di *genere artistico* devono quindi essere presenti sia il /ritmo/ che la /forma/, ed entrambi possono acquistare una particolare “forma” nel “tempo” e nello “spazio”. La forma che /ritmo/ e /forma/ acquistano nel “tempo”, possono essere: un tempo /presente/ (=TE&v=v^SP), cioè un tempo che ha una valenza “spaziale”, “qui e ora”; oppure un tempo /passato/ (=TE&s=v^AE), che fermiamo per renderlo qualcosa che resti “uguale” nel tempo; o, infine, un tempo /futuro/ (=TE&g=v^QN), di cui vogliamo misurarne la “quantità”, come facciamo con l'orologio.

La forma che /ritmo/ e /forma/ acquistano nello “spazio”, si manifesta, oltre che come /presente/ (=TE&v=g^SP) – cioè, come “qui e ora” - soprattutto come /estensione/ (=DI&v=s^SP), cioè come “diversità nello spazio” che crea una “tensione” - tipica, ad esempio, della musica -, ed infine come una /forma/ (=QL&v=g^SP) che definisce la “qualità dello spazio”. Dal confronto di queste categorie, che hanno come contenuto il /ritmo/ e la /forma/ si ottengono alcune *categorie estetiche* corrispondenti a vari generi artistici.

**58.** Lo vediamo con il genere *comico* che nasce dal confronto della /forma/ - la componente fisica

dell'esperienza estetica - che si svolge nel /presente/ - cioè qui e ora – con il /ritmo/ - la componente psichica - rivolto invece al /futuro/.

$$/ritmo/^{[/futuro/ \setminus /presente]} \& /forma/ = /ritmo/^{/cronaca/} \& /forma/ = /comico/$$

Poiché il confronto tra /presente/ e /futuro/ corrisponde, come propone Vaccarino, al significato di /cronaca/, ecco spiegata la caratteristica che contraddistingue il comico. Il comico - pensiamo alla barzelletta – non fa altro che *trasformare una “cronaca” di “vita vissuta” in una “esperienza estetica”*. Proiettandosi, inoltre, come /ritmo/, nel /futuro/ - da cui nasce l'aspettativa su come l'autore riuscirà a farci ridere – sana, con qualcosa che è /presente/, la “contraddizione” che non corrisponde, nella /forma/, all’“esperienza vissuta”.

Per verificare questa definizione prendiamo un esempio comune nelle commedie: l'errore di persona. Nella *Commedia degli errori* di Shakespeare, due fratelli, sconosciuti uno all'altro, sono gemelli omozigoti e vengono continuamente scambiati tra di loro, perfino dalle loro mogli. Per aumentare la confusione, essi hanno lo stesso nome: uno si chiama Antifolo di Efeso e l'altro Antifolo di Siracusa. Ciascuno dei due ha un servitore che è gemello sputato dell'altro ed entrambi i servitori si chiamano Dromio, uno da Efeso e uno da Siracusa. La situazione è comica e costringe il pubblico a ridere perché quando si pensa di reagire alla presenza di Antifolo di Efeso si sta invece reagendo ad Antifolo di Siracusa, e viceversa. Quando il pubblico pensa di essere in presenza di uno dei due servitori è in realtà in presenza dell'altro.

Da questo esempio emerge con evidenza come la comicità sia dovuta sia al “ritmo” che alla “forma” della commedia, e sappiamo che, grazie alla “fantasia” dell'artista, riescono entrambi a “stupirci”: il ritmo ci stupisce con il suo “riflesso sentimentale”, che ci procura piacere e ci fa ridere; la forma ci stupisce facendoci “percepire” la “contraddizione” che nasce dallo scambio di persona. Per sanare la contraddizione occorre mettere /ordine/ nella narrazione, occorre cioè rispettare i “tempi” tipici del comico che vanno ben calibrati con una “misura quantitativa”.

$$/ritmo/^{/cronaca/} \& /forma/ = /ritmo/^{[TE \& g \setminus v \wedge QN]} \& /forma/ = \\ = /ritmo/^{[/tempo/ \& /ordine/ \wedge /quanto/]} \& /forma/ = /comico/$$

**60.** Il genere *epico* è, in un certo senso, l'opposto del genere comico. Se il comico è rivolto al /futuro/, l'epico è rivolto al /passato/. Un componimento epico è un componimento poetico che racconta un fatto. Le narrazioni epiche raccontano quasi sempre le avventure di grandi uomini. Inoltre essi offrono spesso al narratore lo spunto per indicare una morale che vale per un intero popolo che trova nella narrazione le proprie origini e la propria identità. La natura profonda dell'epica è quindi la /storia/. E il significato di /storia/ è dato dal confronto tra /passato/ e /presente/. Nell'epica un /ritmo/ che ci richiama al /passato/ si confronta con una /forma/ che rende questo passato /presente/ qui e ora.

$$/ritmo/^{[/passato/ \setminus /presente]} \& /forma/ = /ritmo/^{/storia/} \& /forma/ = /epico/$$

Il nocciolo dell'epica, dicevamo, è la /storia/. E la /storia/, “schematizzando” un fatto nel /tempo/ e nello /spazio/, lo rende irripetibile. Intervengono, il /ritmo/, che provvede a rendere il /tempo/ un “tempo epico”, mitico, e interviene la /forma/ che trasforma lo /spazio/ in uno “spazio” popolato di esseri mitici come unicorni e grifoni, elfi e maghi, dei ed eroi.

$$/ritmo/^{/storia/} \& /forma/ = /ritmo/^{[TE \& s \setminus v \wedge SP]} \& /forma/ = \\ = /ritmo/^{[/tempo/ \& /schema/ \wedge /spazio/]} \& /forma/ = /epico/$$

Un esempio di applicazione di uno /schema/ che definisce uno spazio e un tempo epici sono l'*Iliade* e l'*Odissea*. Nei secoli successivi questi due grandi poemi divennero lo “schema” a cui si ispirarono successivi poemi come, ad esempio, l'*Eneide* di Virgilio e i *Lusiadi* di Camoes.

**61.** Un'opera la definiamo *drammatica* quando la tensione che essa crea è dovuta all'estendersi nel presente di ciò che è già accaduto nel passato. Consideriamo un'opera drammatica, quando il ritmo si estende, lasciandoci in sospeso nell'attesa dello scioglimento del dramma, mentre la forma sana la differenza rispetto alla "normalità" con un intreccio che si presenta come un passato che attende la risoluzione di un conflitto.

$$\begin{aligned} \text{/ritmo/}^{\wedge}[\text{/esteso/}^{\wedge}\text{/passato/}]^{\wedge}\text{/forma/} &= \text{/ritmo/}^{\wedge}\text{/epoca/}^{\wedge}\text{/forma/} = \text{/drammatico/} \\ \text{/ritmo/}^{\wedge}[\text{DI}^{\wedge}\text{/normale/}^{\wedge}\text{AE}]^{\wedge}\text{/forma/} &= \text{/drammatico/} \end{aligned}$$

Nel drammatico il normale è nello stesso tempo uguale – cose che possono capitare a tutti – e diverso – cose che capitano solo ai personaggi del dramma che sono in contrasto tra loro e si oppongono alle situazioni in cui si trovano o come una lotta interna che essi debbono risolvere. E lo sviluppo del conflitto muove i personaggi da un episodio all'altro e determina la parte che essi hanno nel dramma.

Il tragico si presenta invece come il contrario del drammatico. Nel tragico l'intreccio si è sciolto, tutto è avvenuto. La tragedia, con la sua estensione drammatica, è un fatto compiuto, è un fatto del passato. Il ritmo, dando forma al passato, mette in luce il compimento dell'azione, mentre la narrazione, come forma, si è già estesa, ha già manifestato tutta la sua tensione. Le emozioni scatenate dal subordinatore estetico si sono "scaricate" nel pianto. Forse è questo il motivo che spinge Aristotele a parlare di "catarsi".

$$\begin{aligned} \text{/ritmo/}^{\wedge}[\text{/passato/}^{\wedge}\text{/esteso/}]^{\wedge}\text{/forma/} &= \text{/ritmo/}^{\wedge}\text{/evo/}^{\wedge}\text{/forma/} = \text{/tragico/} \\ \text{/ritmo/}^{\wedge}[\text{TE}^{\wedge}\text{/tipo/}^{\wedge}\text{SP}]^{\wedge}\text{/forma/} &= \text{/tragico/} \end{aligned}$$

L'epoca e l'evo, con cui Vaccarino definisce il confronto tra passato ed esteso, sono il nocciolo del "dramma" e della "tragedia". Quando parliamo di epoca o di evo, noi intendiamo generalmente "un periodo di tempo denso di avvenimenti", ma mentre nell'evo prevale il passato, facendoci prendere in considerazione periodi ben definiti, ben determinati: "evo antico", "medio evo", "evo moderno", ecc.; nell'epoca invece prevale l'indeterminatezza dell'esteso: "l'epoca dell'illuminismo", "l'epoca della rivoluzione francese"; ma anche, "fare epoca" o definire qualcosa come "epocale". Da qui si può capire come possa accadere che l'evo, con la sua "determinatezza", sia il nocciolo della tragedia e l'epoca, con la sua "indeterminatezza", lo sia del dramma.

**62.** Un'opera ha un carattere *poetico* quando si "estende nel presente" facendoci commuovere. La poesia ha un linguaggio proprio in cui le parole sono i mattoni che il poeta adopera per "costruire" i suoi componimenti. Come gli tutti gli scrittori il poeta deve conoscere il valore di ogni parola, che usa, come abbiamo visto, in modo metaforico, trascendendone quindi il significato ufficiale e la scelta delle parole dipende non solo dal ritmo che il poeta vuole esprimere, ma anche dalla forma, cioè dal suo aspetto e dalla sua sonorità. Ma per raggiungere un effetto poetico, il poeta deve fare in modo che il ritmo e la forma si "estendano nel presente" dandoci un senso di infinito.

$$\begin{aligned} \text{/ritmo/}^{\wedge}[\text{/presente/}^{\wedge}\text{/esteso/}]^{\wedge}\text{/forma/} &= \text{/ritmo/}^{\wedge}[\text{TE}^{\wedge}\text{/modello/}^{\wedge}\text{SP}]^{\wedge}\text{/forma/} \\ \text{/ritmo/}^{\wedge}[\text{/temporale/}^{\wedge}\text{/modello/}^{\wedge}\text{/spaziale/}]^{\wedge}\text{/forma/} &= \text{/poetico/} \end{aligned}$$

Per questo motivo, molte poesie cominciano con un vocativo o con una similitudine che ci costringe ad essere presenti e ad "estendere" questo "essere presenti" sino alla conclusione dell'invocazione o della similitudine. Il "subordinatore estetico", naturalmente si manifesta anche nel poetico, e, come ritmo, si esprime attraverso il "subordinatore esclamativo" (=OPxOB), che ci fa commuovere; mentre, come forma, si esprime attraverso il "subordinatore percettivo" (=OBxCN), che trova la sua espressione nel "vocativo" o nella "similitudine".

Il genere *lirico* è il contrario del *poetico*. Se nel poetico prevale il /presente/ con il suo senso di infinito, nel lirico prevale l'/estensione/ con il suo lungo respiro e la sua musicalità. Il termine “lirica”, che un tempo designava una forma specifica di canto, assunse un significato più vasto, indicando quel tipo di poesia che esprime emozioni ed esperienze personali. Nonostante questo cambiamento, la poesia lirica ha mantenuto un carattere musicale ben definito, trasmessole dall'antica tradizione del poeta-cantore, e questa caratteristica è unita a una testimonianza di profonda emozione personale. Per essere lirica quindi un'opera deve avere un /ritmo/ che /estende/ nel tempo, mentre la forma è /presente/ con la sua valenza spaziale e temporale.

$$\begin{aligned} \text{/ritmo/}^{\wedge}[\text{/esteso/}\diamond\text{/presente/}] \& \text{/forma/} = \text{/ritmo/}^{\wedge}[\text{DI}\& \text{/normale/}^{\wedge} \text{SP}] \& \text{/forma/} = \\ & = \text{/ritmo/}^{\wedge}[\text{/diverso/}\& \text{/normale/}^{\wedge} \text{/spaziale/}] \& \text{/forma/} = \text{/lirico/} \end{aligned}$$

Questo “estendersi nel presente” è una caratteristica tipica della musica che sarà quindi prevalentemente lirica. «Se l'arte figurativa ha il suo *specifico* nella dimensione dello spazio, la musica, invece, si definisce in senso proprio in relazione a una natura che è sempre – ossia ineludibilmente e specificamente – temporale; come dire che quest'ultima è tale solo nella forma di un'irrefrenabile *distensio* nel cui orizzonte il *prima* è sempre altro dal *poi* in virtù di un *presente* (il corsivo è mio) tanto essenziale e pieno quanto paradossalmente e perfettamente in-esistente.» (Massimo Donà, *Filosofia della musica*, Bompiani, pag. 23) Sostituite all'inesistente, figlio del raddoppio conoscitivo, il categoriale e avrete proprio “l'estendersi nel presente” da cui si origina il lirico.

**63. Conclusione.** Questo breve scritto è la sintesi di un libro che sto scrivendo sull'esperienza estetica e sul linguaggio artistico. E' qualcosa su cui medito da diverso tempo. Sono però stato stimolato a scrivere questa pagine leggendo il simpaticissimo libro di Felice Accame: *L'anomalia del genio e le teorie del comico* (Duepunti Edizioni, Palermo, 2008) La barzelletta, da cui prende spunto il libro, è un esempio brillante di risoluzione di una “anormalità” (il pazzo di 30 centimetri al posto di un cazzo di 30 centimetri) dando un /senso/ (il Genio della lampada è sordastro) ad un /simbolo/ (il Genio della lampada come lo conosce Aladino). La meraviglia, generata dalla capacità di sanare l'anomalia, e dal valore estetico dell'esperienza, grazie al “subordinatore esclamativo”, ci porta al /riso/, cioè ad un /riflesso/ che nasce da un /sentimento/ di /piacere/ /forte/. La barzelletta, raccontata benissimo da Accame, non ve la racconto! Compratevi il libro!

Un'ultima osservazione. Sono consapevole che l'uso del sistema di Vaccarino, con la sua complessità, non ne facilita la lettura, ma d'altronde se non ci si rifà a questo sistema la speranza di un'indagine operativa dell'esperienza estetica, a mio giudizio, non può approdare ad esiti scientifici. Chi ha letto con interesse queste pagine avrà sicuramente delle obiezioni da fare. Io stesso non sono sicuro di tutte le soluzioni operative proposte. Resto in attesa.

Ernesto Arturi

(fine)



## Bibliografia

### a) testi che si rifanno alla metodologia operativa:

- Felice Accame, *L'anomalia del genio e le teorie del comico*, Duepunti Edizioni, Palermo, 2008;  
Silvio Ceccato, *La mente vista da un cibernetico*, Eri, Torino, 1972.  
Silvio Ceccato, B. Zonta, *Linguaggio, consapevolezza, pensiero*, Feltrinelli, Milano, 1980.  
Silvio Ceccato, *La fabbrica del bello*, Rizzoli, Milano, 1987.  
Pino Parini, *I percorsi dello sguardo. Dallo stereotipo alla creatività*. Edizioni Artemisia, Jesi (Ancona), 1996;  
Giuseppe Vaccarino, *La mente vista in operazioni*, D'Anna, Messina, Firenze, 1974;  
Giuseppe Vaccarino, *L'errore dei filosofi*, D'Anna, Messina - Firenze, 1974;  
Giuseppe Vaccarino, *Scienza e semantica*, Melquiades, Roma, 2006;  
Giuseppe Vaccarino, *Prolegomeni: dalle operazioni mentali alla semantica*. Ed. CIDDO, Rimini, 2007.

### b) altri testi:

- Silvio Arieti, *Il Sé intrapsichico*, Boringhieri, Torino, 1969;  
Rudolf Arnheim, *Arte e percezioni visiva*, Feltrinelli, Milano, 2001<sup>17</sup>;  
Guido Ballo, *Occhio critico*, Longanesi, Milano, 1973;  
Omar Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 2002<sup>7</sup>;  
Omar Calabrese, *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori Università, 2006;  
John Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2007.  
Massimo Donà, *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano, 2006;  
Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975;  
Arnold Hauser, *Le teorie dell'arte*, Einaudi, Torino, 1969;  
Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze, 1962;  
Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano, 1975.

## Autonomia del soggetto dell'attività mentale: conseguenze metodologiche.<sup>a</sup>

Renzo Beltrame<sup>b</sup>

In questo breve intervento mi propongo di tornare su un aspetto del modello storicamente proposto dalla Scuola Operativa Italiana (SOI) per l'attività mentale: il modo in cui vi è considerato il soggetto. Come in precedenti interventi, il riferimento al modello SOI classico va inteso come riferimento alla versione sviluppata da Ceccato<sup>1</sup>.

In un passo del testo proposto come riferimento, Ceccato espone con grande chiarezza il modo di considerare il soggetto dell'attività mentale:

*«L'operare dell'attenzione, e quello di altri organi combinato con l'attenzione, è sempre, come si è accennato, costitutivo dei propri oggetti, che pertanto, non appena esso cessi, cessano anch'essi di essere presenti. In questo senso, se all'operare costitutivo si dà un soggetto, esso non può che essere l'arbitro di questi oggetti, almeno dell'eseguire o non eseguire tali operazioni.»* [Ceccato, 1972, p. 56].

A proposito di queste affermazioni osservo [Beltrame, 2009] che la seconda affermazione non consegue dalla prima<sup>2</sup>. La decisione di considerare il soggetto arbitro dell'eseguire o non eseguire certe operazioni è pertanto una scelta programmatica, e come tale caratterizzante l'approccio adottato.

In precedenti interventi ho insistito sul fatto che nella fisica moderna viene assunta una decisione opposta. Si è deciso infatti di considerare l'attività di una cosa fisica svolta sì dalla cosa fisica in questione, ma causata da un'altra cosa fisica<sup>3</sup>. In una problematica di cause e relativi effetti, le due attività, causante e causata, hanno cioè soggetti diversi, per l'appunto due cose fisiche diverse<sup>4</sup>, e il soggetto della seconda non è arbitro del suo fare.

Và sottolineato che la scelta di considerare il soggetto arbitro dell'eseguire o non eseguire certe operazioni mentali riguarda le cause dell'attività mentale, quindi i suoi motori. Non lede quindi la ripetibilità delle operazioni mentali, e di conseguenza la possibilità di un atteggiamento scientifico nei confronti del loro studio. La scelta dà però allo studio modalità diverse da quelle abitualmente impiegate per le cose fisiche, e la differenza è richiamata, sempre da Ceccato, in questo altro passo:

*«In tema di autonomia o meno delle varie cose, si comprende anche come sia diversa la situazione sperimentale a loro proposito. Soltanto nel caso dello psichico e del fisico, l'esperimento può consistere in uno stare a vedere. Nel caso del mentale, lo sperimentatore apprenderà il costruito voluto tante volte quanto lo ritiene necessario per i suoi intenti di analisi o di sintesi.»* [Ceccato, 1966, p.54]

<sup>a</sup>Methodologia Online [http://www.methodologia.it] - Working Papers - WP 230 - Novembre 2009

<sup>b</sup>National Research Council of Italy - Pisa Research Area - Via Moruzzi 1, 56124 PISA - Italy

<sup>1</sup> Una formulazione ragionevolmente completa di tale modello è databile alla metà degli anni '60 [Ceccato, 1962, 1964, 1966], anche se si trovano successive formulazioni via via più chiare e ricche di esemplificazioni, e poche aggiunte tarde [Ceccato, 1987] che non ne hanno cambiato l'impianto originario. I riferimenti bibliografici originari, degli anni '60, non sono facilmente reperibili, ma il testo di Ceccato offerto alla consultazione su *Methodologia Online* [Ceccato, 1972], anche se un poco più tardo, disegna un quadro molto fedele ed esaustivo delle idee di quegli anni.

<sup>2</sup> L'argomentazione era la seguente: «Va innanzitutto sottolineato che la seconda affermazione non consegue dalla prima. Di un masso che cade su una strada possiamo dire che è il soggetto dell'azione di danneggiamento della massicciata. Lo possiamo anche considerare causa di tale danneggiamento, benché sia preferibile investire di tale categorizzazione la sua caduta. Ma non per questo siamo disposti a considerarlo arbitro dell'accadere di quanto descritto.».

<sup>3</sup> Richiamo qui alcuni passaggi storici salienti relativi a questa decisione. Nei *Principia* di Newton la prima legge sul moto (nota anche come Principio di Inerzia) è: «corpus omne perseverare in statu suo quiescendi vel movendi uniformiter in directu, nisi quatenus a viribus impressis cogitur statum illum mutare» [Newton, 1687]. La decisione è poi proposta in maniera molto esplicita a partire da Eulero: «*Corpus absolute quiescens perpetuo in quiete perseverare debet, nisi a causa externa ad motum sollicitetur*» [Euler, 1763]. E nel testo di fisica del Feynman è detto esplicitamente che su un corpo fisico «... *the force is equal to zero unless some physical body is present*» [Feynman et al., 1963, Vol. I.1, pp.12-1 e segg.]. La prima legge di Newton può venire oggi derivata dal principio di Eulero, quando sia applicabile il principio di relatività galileiana [Galilei, 1632]

<sup>4</sup> Si sono contrapposti due diversi soggetti per sottolineare la differenza. Più in generale, quando l'attività mentale è pensata causata, vale l'impegno a considerare come causa qualcosa di diverso da ciò che si considera soggetto dell'attività stessa.

La spiegazione della differenza non è però ricondotta all'antitesi tra il considerare un soggetto arbitro di eseguire o non eseguire una sua attività, e il considerare invece la sua attività causata da altre attività. Un'antitesi è piuttosto adombrata in questo passo, pure di Ceccato:

*«La differenza fra il privato ed il pubblico che più deve avere colpito si riallaccia presumibilmente alla possibilità che soltanto il secondo, in quanto rappresentato da percepiti spaziali, offre, di entrare, attraverso la ripetizione di queste percezioni e la posizione di un rapporto fra i loro risultati, come si è visto, nel regno della fisica, non solo seguendo una cosa nei suoi stati e processi, ma anche cercando le trasformazioni apportabili mediante altre cose fisiche, proprie del regno della tecnica manuale ed industriale, nonché i tanti rapporti sotto i quali ci interessa, di generazione, di alimentazione, di trasporto, etc. etc.» [Ceccato, 1966, p.54]*

dove è però svuotata di ogni portata metodologica da quel *anche* premesso ad un *«cercando le trasformazioni apportabili mediante altre cose fisiche»* che la presenta come un'opzione tecnica facoltativa, e non già come un carattere costitutivo della fisica moderna che chiude definitivamente con l'animismo.

L'antitesi, del resto, ha conseguenze assai ramificate e una lunga storia: di libero arbitrio si è discusso anche in teologia, nei termini di libertà dell'uomo in rapporto all'ogniscienza di Dio. Mi limiterò quindi a presentare qualche conseguenza, molto tecnica, sullo studio del mentale.

Se si considera il soggetto arbitro dell'eseguire o non eseguire un'attività mentale, ne consegue la non predicibilità di principio del momento in cui questa viene eseguita. Pertanto si può solo fare storia del quando l'attività mentale viene eseguita: tenerne cioè conto a posteriori, ad attività fatta. E l'approccio autorizza predizioni estremamente aleatorie, per cui anche questo modo di tener conto del verificarsi di un'attività mentale assume di solito un carattere descrittivo. Di questi fatti si può trovare spia nello strutturalismo dove è prevalente, se non esclusivo, un approccio descrittivo rispetto ad uno predittivo. Una situazione che si ritrova in certa misura anche nei lavori della SOI.

È ben noto che sono stati proposti correttivi alla non predicibilità di principio delle azioni umane che consegue da questo modo di considerare il soggetto. Il mondo greco aveva introdotto il fato per non dover teorizzare una totale casualità dello scorrere degli eventi. E gli studi della SOI non fanno eccezione: l'introduzione accanto alle operazioni mentali delle loro dipendenze da altro [Ceccato, 1964; Beltrame, 1969] ne è un esempio abbastanza precoce.

Quale che sia il correttivo proposto, resta però il fatto che esso introduce un elemento contraddittorio nello schema generale; e questa non è l'ultima delle ragioni per cui le esperienze individuali sono spesso trattate sincronicamente.

Nel caso della SOI, questo tipo di contraddizione va poi a toccare un punto estremamente qualificante: il proporre la descrizione del mentale come punto di riferimento anche per l'anatomo-fisiologo. Ma ancora una volta l'antitesi tocca un aspetto mediato.

Un confronto fra le due descrizioni non pone infatti problemi di principio, soprattutto se si cerca semplicemente una corrispondenza fra i due tipi di attività: mentale e fisica. Tra l'altro ciò che in un approccio è ascrivito alla libertà del soggetto ha come controparte la varietà delle situazioni possibili nell'altro approccio.

Un'antitesi sorge perché quando si studia il funzionamento dell'architettura biologica le attività fisiche sono pensate e studiate come provocate da altre attività fisiche. Esse nascono perciò intessute al contesto che le origina, anche quelle da porre in corrispondenza con le attività mentali. Ma questa contestualizzazione è proprio l'aspetto che un approccio col soggetto arbitro porta ad ignorare, e non soltanto perché non è imposto dallo schema, ma perché in larga misura lo contrasta, opponendosi alla tendenza di proporre come paradigmatica l'esperienza individuale.

I due approcci hanno come si vede punti di partenza assai distanti e per molti aspetti opposti; si tratta quindi di un rapporto difficile. Ma se le descrizioni delle esperienze individuali proposte sul versante del mentale non comprendono anche il contesto entro cui queste si sono svolte, il colloquio non riesce praticamente ad instaurarsi. Ottimisticamente, è rimandato.

## Riferimenti

- R. Beltrame. Osservazione e descrizione meccaniche. In S. Ceccato, editor, *Corso di Linguistica Operativa*, pages 115–139. Longanesi, Milano, 1969.
- R. Beltrame. Aspetti contingenti nel modello proposto dalla Scuola Operativa Italiana per l'attività mentale. *Methodologia Online - WP*, 221, January 2009. ISSN 1120-3854.
- S. Ceccato. La macchina che osserva e descrive. *La Ricerca Scientifica*, 32(1):37–58, 1962.
- S. Ceccato. A Model of the Mind. *Methodos*, XVI(61):4–78, 1964.
- S. Ceccato. *Un tecnico tra i filosofi - Vol II - Come non filosofare*. Marsilio, Padova, 1966.
- S. Ceccato. *La mente vista da un cibernetico*. ERI - Edizioni Radio italiana, Torino, 1972. URL <http://www.methodologia.it/testi/>.
- S. Ceccato. *La fabbrica del bello*. Rizzoli, Milano, 1987.
- L. Euler. *Mechanica sive motus scientia analytice exposita*. Staeckel ed., Leipzig, 1922 edition, 1763.
- R. Feynman, R. Leighton, and M. Sands. *The Feynman lectures on Physics*. Addison-Wesley, California, 1963.
- G. Galilei. *Dialogo sopra i due Massimi Sistemi*. Landini, Firenze, 1632.
- I. Newton. *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*. London, 1687.

## Notizie

- \* Domenica 15 novembre alle ore 15.30, alla Fiera della Microeditoria di Chiari, Marco Dotti ha presentato **Firma altrui e nome proprio** di Felice Accame (Odradek edizioni) e ne ha discusso con l'autore.
  
- \* Venerdì 20 novembre alle ore 18, presso la Libreria Odradek di via Principe Eugenio 28 a Milano, Felice Accame, Renzo Beltrame e Carlo Oliva hanno presentato **Methodos. Un'antologia** (Odradek edizioni).
  
- \* Presso le edizioni Melquiades, per la traduzione di Carola Catenacci è uscito **La scienza come collettivo di pensiero** di Ludwik Fleck.
  
- \* In "Secretum on line", 33, 2009, è stato pubblicato **Residui conoscitivistici nell'opera di Ludwik Fleck** ([www.secretum-online.it](http://www.secretum-online.it)).
  
- \* In **PaginaUno**, 15, dicembre 2009-gennaio 2010, Felice Accame pubblica **L'analisi dei significati nella teoria biologica dell'evoluzione**.

E' in funzione il sito Internet della *Società di Cultura Metodologico-Operativa* all'indirizzo:  
**<http://www.methodologia.it>**