

intervalli  
filosofici

# LINGUAGGI

**Un saggio di Paolo D'Angelo indaga  
La tirannia delle emozioni,  
Lorenzo Pizzichemi si dedica  
alla valenza inedita del concetto  
di *Uso in Kant*: due studi, dal Mulino**

## Capire cosa ci rende tristi comporta l'essere tristi? Tra il senso e i neuroni

di GIACOMO TINELLI

**D**a tempo il lessico dell'emozione ha sommerso i discorsi sull'esperienza estetica. «Immersività» è il concetto-chiave: le mostre sono «percorsi sensoriali» immersivi; i film sono emozionanti immersioni negli affari dei personaggi; i romanzi sono «potenti» o «commoventi» testi in cui immergersi. La *tirannia delle emozioni* di Paolo D'Angelo (Il Mulino, pp. 240, € 22,00) limita al campo estetico la propria in-

dagine sull'«emotivismo», sebbene collochi questo *sintomo sociale* – questo qualcosa che parla per qualcos'altro, questo espediente retorico di silenzi collettivi – in una dimensione più ampia, che interessa anche i dibattiti politici, etici, morali. Perché, si chiede D'Angelo, negli spettatori «l'emulazione si sostituisce alla catarsi»?

Che l'arte susciti emozioni non è in discussione. Le ragioni dell'*emotional turn*, fatto coincidere con l'uscita del *Potere delle immagini* di Freedberg, sono la risposta al formalismo egemone in particolare nella critica degli

anni Sessanta e Settanta, che aveva trascurato l'emozione. Ma a D'Angelo interessa discutere il *tipo* di emozioni che si provano di fronte all'arte e i motivi che le rendono così diverse rispetto a quelle ordinarie.

Tra i suoi obiettivi polemici, le concezioni neuroscientifiche della ricezione dell'arte, che ambiscono a dimostrare come la finzione si fondi su basi sensorio-motorie, grazie ai neuroni-specchio, la cui azione tuttavia non qualifica l'esperienza estetica. Altro bersaglio della critica, la riflessione estetica di alcuni filosofi analitici dalla me-

tà del XX secolo, ai quali D'Angelo non risparmia l'ironia. Infaticabili coniatori di paradossi (*Paradox of Fiction, Paradox of Tragedy, Paradox of painful Arts, Paradox of Onstage Emotions*), gli emotivisti analitici fondano le loro argomentazioni sulla fallacia intrinseca al non distinguere tra emozioni della vita reale e emozioni finzionali.

Nelson Goodman è tra i pochi, via Aristotele, a non ritenere l'arte e la finzione strumenti per emozionare, bensì per comprendere. Anche per D'Angelo, nelle opere d'arte le emozioni «funzionano cognitivamente», cioè ci fanno capire che cosa vuol dire essere tristi, non ci rendono tristi». Smarrire questo discrimine implica una «confusione che non sa più mantenere ferma la separazione tra la realtà e la finzione», e chi ne è vittima «finirà inesorabilmente per comportarsi nella realtà come se avesse a che fare con una finzione».

IMPROVVISI

**Andrej Gavrilov,  
il pensiero  
oltre la forma**

Dino Villatico

**È** sempre viva la discussione se la musica sia o no linguaggio. Debussy tagliava corto affermando che la musica comincia dove finisce il linguaggio. L'analogia con il linguaggio ha origini nella teoria musicale tardo antica e medievale, da Sant'Agostino in poi. I linguisti moderni escludono che la musica sia linguaggio per il fatto che non c'è certezza semantica. Credo, però, che l'equivoco nasca da un presupposto sbagliato: che il linguaggio verbale sia l'unico strumento del pensiero umano. E anche l'unico sistema di comunicazione. Mentre il linguaggio è certamente un sistema di comunicazione non tutti i sistemi di comunicazione sono linguaggio. E così pure si può dire che esistono diversi modi

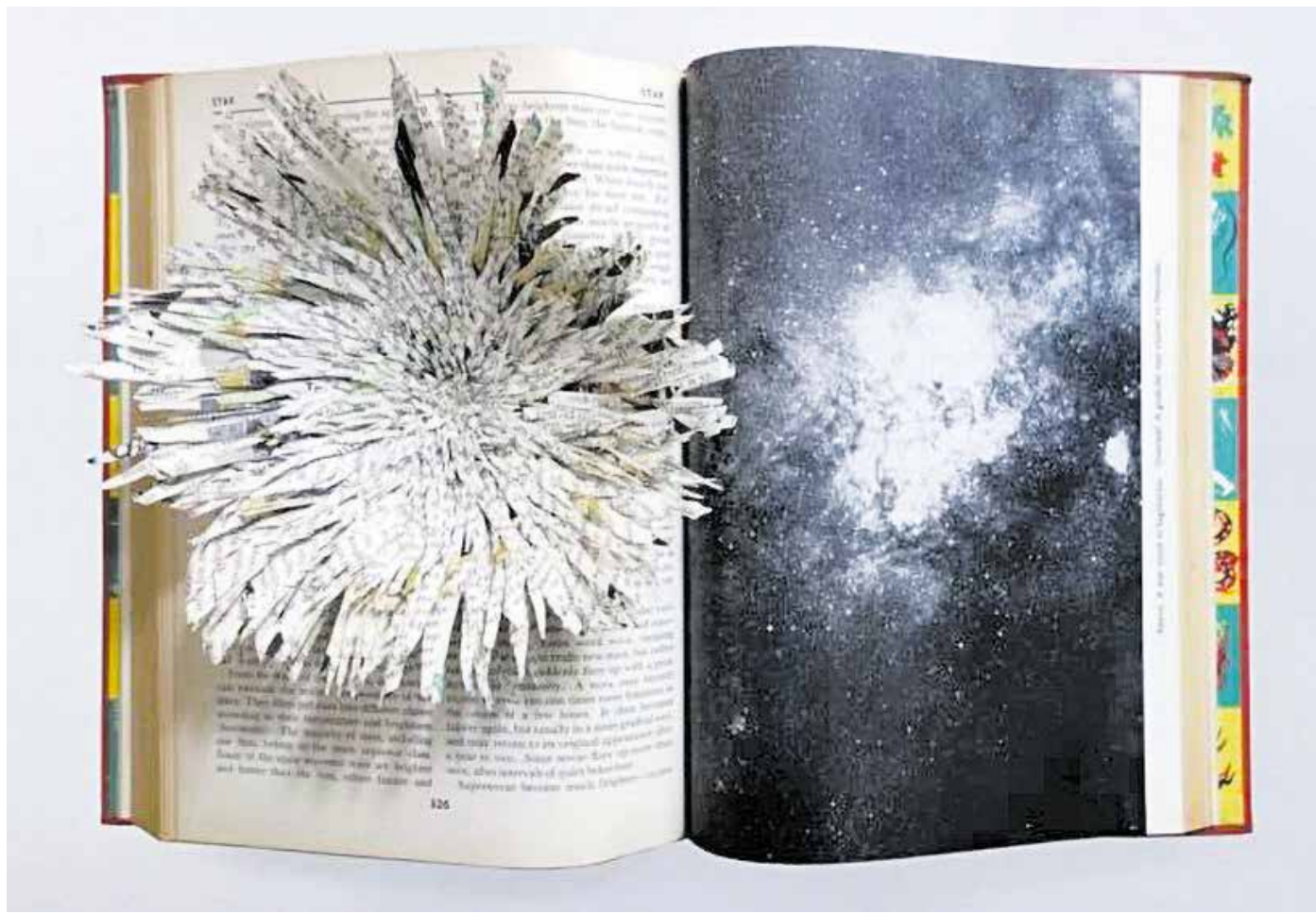
di pensare. Il pensiero è quasi esclusivamente melodico, quasi solo canto. Wagner tentò di orchestrare in maniera più densa, più complessa l'orchestra della *Norma* di Bellini. Ma rinunciò presto, perché capì che il pensiero di quella melodia stava tutto nella melodia stessa e che complicare il suo sostegno orchestrale ne stravolgeva il senso, ne modificava il pensiero. In questo primo cd Gavrilov mette a confronto due tra le prime composizioni pianistiche di Schumann, *Papillons op. 2*, e gli *Studi Sinfonici op. 13*, con i *Quadri di una esposizione* di Modest Musorgskij (nella copertina del cd i nomi e i titoli sono in inglese, com'è ormai consuetudine di quasi tutte le case discografiche). L'attacco dei *Papillons* già

illustra l'impostazione interpretativa di Gavrilov. Ciò che rende difficile, se non pressoché impossibile,



rappresentare il reale, di manifestare e il proprio pensiero sul reale. Il pittore lo fa con il disegno e con i colori. Il musicista con i suoni. Ma sia un quadro sia una composizione musicale esprimono un pensiero sulla realtà, anche se questo pensiero non può essere tradotto in concetti. Se la musica, la pittura pensano, ma non con il linguaggio verbale, allora, ci suggerisce Andrej Gavrilov con il primo cd di una serie che ha per titolo *Music as Living Consciousness* (Da Vinci Classics C00330, davinci-edition.com € 9,90, Amazon, € 16,30) capire la forma, la struttura di una composizione musicale è sì importante, anzi indispensabile, sia per l'interprete sia per chi ascolta, ma non ci dice quasi niente sul pensiero musicale che ha strutturato la forma. Ciò diventa chiarissimo quando si confrontano stili diversi. Una composizione di Bach è molto diversa da una composizione di Mozart, di Beethoven, di Schumann. Ma è possibile che sotto la differenza stilistica si nasconda un pensiero musicale che le assimila. Per esempio un modo di concepire il rapporto tra melodia e armonia, in tutti e quattro assai complesso, contrappuntistico. Nel caso invece di un'aria di Bellini o di una canzone popolare, si ascolterà una musica il cui

disperata, l'interpretazione di una pagina di Schumann è la sua costante imprevedibilità. Atteggiamenti anche contrastanti sono accostati senza nessuna preparazione. E magari partendo da un'unica idea, che sembra ogni volta mostrare una faccia diversa di sé stessa. Gavrilov attacca il pezzo quasi esitando, come un improvvisatore che insegua un'idea. Dinamica, scansioni liberissime, anche se, partitura alla mano rispettato alla lettera ciò che è scritto. Ma tutto ciò non frammenta l'esecuzione, bensì le conferisce un carattere di fluida continuità, come se la cifra fosse proprio questa imprevedibile libertà di fraseggio, di ritmo, di dinamica. Ecco il pensiero che sottende alla musica di Schumann. E poi a quella di Musorgskij: la libertà di una musica che cerca il suo punto di appoggio, senza trovarlo, se non alla fine. Marziale, trionfalistico, in Schumann, ma con la tristezza che tanta esplosione sonora sia effimera, sprofondi nel nulla. E infine con la visione solenne della Grande porta di Kiev, in Musorgskij. Abbandonatevi, ascoltate: sarà un'avventura e dell'emozione e del pensiero.



Serena Vestrucci da «Ritagli di tempo»; a destra, Andrej Gavrilov

LORENZO PIZZICHEMI, «L'USO DI SÉ», IL MULINO

## Anomala e capricciosa, una nozione mai tematizzata della filosofia kantiana

di SASA HRNJEZ

**C'**è una nozione, o più semplicemente un termine, che ricorre in quasi tutti i testi di Kant e costituisce la struttura logica dei concetti più rilevanti della sua filosofia. Eppure non viene mai messo a tema: è questo il punto di partenza del saggio di Lorenzo Pizzichemi, *L'uso di sé* (Il Mulino, pp. 198, € 24,00). Il primo e fondamentale contributo del libro risiede in una impresa di ricostruzione dettagliata e approfondita dell'«uso»

(*Gebrauch*) in Kant che, portando in superficie i suoi significati impliciti e spesso ignorati dagli interpreti, apre nuove prospettive nel campo della filosofia classica tedesca. In questa apertura interpretativa si situano anche alcuni altri autori imprescindibili della tradizione occidentale – da Aristotele a Freud, da Heidegger a Foucault; ma il vero appoggio teorico dell'impostazione di Pizzichemi si trova nei lavori recenti di Paolo Virno e Giorgio Agamben.

*L'uso di sé* si iscrive così in una corrente attuale della filosofia italiana, rappresentandone uno sviluppo originale: per un verso è una ricerca filosofica che propone la rilettura del progetto critico di Kant nella pro-

spettiva, soprattutto, di Paolo Virno; per altro verso fornisce di questa prospettiva una considerazione logico-critica, attraverso il ritorno alle pagine del filosofo tedesco.

«Nozione fuggitiva e capricciosa» – come la descrive Pizzichemi – l'uso assume nel sistema kantiano una valenza inedita. Quando parla dell'«uso della ragione o dell'uso delle «categorie», cosa intende Kant? Come si può usare una facoltà conoscitiva? All'interno dell'impianto teorico kantiano la domanda sull'«uso» ne investe necessariamente la legittimità, evidenziandone i limiti. Ogni uso – di una facoltà, di un'idea, della propria vita – si divide pertanto in un «uso cor-

retto» e un «uso scorretto»: è questa espressione di una dualità a costituire il nucleo della filosofia trascendentale. Ma ciò su cui insiste l'autore è il carattere cognitivamente «produttivo» dell'uso nella misura in cui viene riferito a se stessi. L'uso è in primo luogo relativo alla relazione con sé, all'«uso di sé», attività riflessiva e pratica che costituisce la condizione umana.

La questione dell'uso rientra a pieno titolo in ciò che, nella proposta di Pizzichemi, va definito come la ricerca di un fondamento extra-teorico della filosofia trascendentale. A illustrare questo proposito, ci viene offerta una immagine-metafora: quella del fico sacro, un particolare albero che sembra avere le radici in alto e i rami piantati nel suolo, suggerendo che il fondamento della conoscenza non sta nascosto in un punto sotterraneo, ma si ramifica in varie direzioni come prassi umana libera e diversificata.