

Alessio Montagner

L'ARTE CREA SPAZI VUOTI

Abstract. Articolo divulgativo pubblicato su L'Indiscreto il 13 aprile 2022. Le opere d'arte sono analizzabili semioticamente: sono *qualcosa che sta per qualcos'altro*, oggetti che comunicano del significato. Analizzando le loro proprietà, concludo che le opere d'arte, per definizione, sono a metà via tra le icone e i simboli, e sono caratterizzate da un doppio rimando: l'oggetto artistico rimanda ad una qualche entità, che a sua volta viene reinterpreta e usata per comunicare qualcosa di universale. Si discute quindi l'aspetto cognitivo dell'opera d'arte: posto davanti all'opera, il fruitore accede a reti di concetti che costituiscono la sua esperienza estetica. Poiché quali reti di concetti il fruitore esperirà dipende essenzialmente dalle caratteristiche proprie del fruitore stesso, ne consegue che la critica dovrebbe concentrarsi, non sulle caratteristiche delle opere, ma sui modi in cui tali caratteristiche possono interagire con diverse tipologie di fruitori.

Abstract. Popular article published in L'Indiscreto on 13 April 2022. Works of art can be analyzed semiotically: they are something that stands for something else, objects that communicate meaning. Analyzing their properties, I conclude that works of art, by definition, are halfway between icons and symbols, and are characterized by a double reference: the artistic object refers to some entity, which in turn is reinterpreted and used to communicate something universal. I then discuss the cognitive aspect of the work of art: placed in front of an art piece, the spectator accesses networks of concepts that constitute her aesthetic experience. Since which networks of concepts the spectator will experience essentially depends on her own characteristics, it follows that criticism should focus, not on the characteristics of the works, but on how these characteristics can interact with different types of spectators.

Url. <https://www.indiscreto.org/larte-crea-spazi-vuoti/>

1. Critica e linguistica

Secondo lo psicologo Jordan Peterson, una delle domande più profonde che una persona può farsi è: perché mi interessa proprio ciò che mi interessa, e non altro? Perché ora sto scrivendo questo articolo, invece di lavorare? Nessuno conosce davvero la risposta. Studiando all'università, il mio unico interesse era questo: cercare di capire perché un libro, un romanzo nello specifico, mi può risultare bello, mi può dare una certa esperienza estetica. Molti degli esami che dovevo affrontare non sembravano affatto aiutarmi in questo obiettivo, e per quanto mi sforzassi di farmeli risultare interessanti, non ci sono riuscito. E questo era, inizialmente, anche il mio atteggiamento verso il terrificante esame di linguistica, quello sul quale gli studenti raccontavano le leggende più nere, tenuto dalla prof. Patrizia Solinas. Ero così spaventato che mi sono costretto a leggere due volte di fila il manuale Berruto-Cerruti, ricavandoci cento pagine di appunti che ho poi esposto a voce ricavandoci più di [quattro ore di registrazione](#), che ho scaricato sul cellulare per poterle ascoltare 24/7, anche durante il sonno, nella speranza che sarebbe rimasto qualcosa. E insomma, mi sono così talmente immerso nella linguistica che, di colpo, ho avuto un'illuminazione: ho capito che la linguistica era proprio ciò di cui avevo bisogno, era la chiave per riuscire a capire perché un'opera d'arte mi risulta bella. L'impressione è stata così forte che di lì a poco ho abbandonato del tutto ogni mio interesse letterario, per dedicarmi invece alla filosofia analitica.

L'illuminazione che io ho avuto posso esprimerla in una singola frase così: il modo nel quale un'opera d'arte mi risulta bella è lo stesso nel quale una parola mi risulta dotata di senso.

Il legame esistente tra linguistica e critica d'arte, certo, non è cosa nuova. In una libreria gestita da un attemptato Elvis Presley (chi gira per Venezia lo conoscerà) avevo trovato, per esempio, *Linguistica e Critica Letteraria* di Jens Ihwe. Ihwe ammette chiaramente di cercare di fondare «una futura scienza della letteratura, intesa come scienza moderna (cioè empirica e teoretica)»: una pulsione, questa, nella quale mi trovavo pienamente, essendo da sempre un estimatore delle scienze naturali, e sentendomi sempre più oppresso dalla mancanza di precisione e rigore scientifico in tutta la critica d'arte e letteraria. Penso che proprio questa insoddisfazione per l'imprecisione delle scienze umane spinga verso un approccio linguistico più duro: l'ho visto coi miei professori, l'ho visto coi filosofi del linguaggio a partire da Wittgenstein, e anche lo stesso Ihwe scrive che «la linguistica moderna... può e deve essere chiamata in causa» nel tentativo di creare questa sua "scienza della letteratura".

Il libro di Ihwe, però, non era stato proprio come lo immaginavo. Le cose più importanti che credo di aver capito mi sono venute, piuttosto, da quel particolare approccio chiamato *neuroestetica*, da libri come *Verso una Neuroestetica della Letteratura* di Massimo Salgaro e *Retorica e Scienze Neurocognitive* di Stefano Calabrese. In fondo, la linguistica stessa è, nella sua essenza, una scienza cognitiva; e tutta la filosofia analitica, poi, si basa sull'assunto che l'unico modo per comprendere la natura della mente sia tramite un'analisi formale del linguaggio, tanto che senza linguaggio non si può neppure parlare propriamente di pensiero. Posto questo legame forte tra linguaggio e mente, cerchiamo di capire cosa ci può dire questo sulla natura e sul valore dell'arte.

2. Arte come comunicazione, conversazione, linguaggio

Iniziamo con un'affermazione comune: l'arte è comunicazione. Cosa significa? Potremmo provare ad analizzare la frase così: le opere d'arte sono oggetti creati con *una volontà comunicativa* affinché un fruitore li interpreti. La presenza di una volontà comunicativa è essenziale per distinguere le opere d'arte da oggetti di diverso tipo. Perché i pensieri che mi suscita un tramonto non lo rendono arte, mentre i pensieri che mi suscita il quadro di un tramonto rendono il quadro arte? Perché il tramonto in sé non nasconde una volontà comunicativa, il quadro sì, è fatto dall'artista affinché chi lo guarda pensi a certe cose. Perché una casa popolare non è arte, ma la foto di una casa sì? Perché la casa, pur potendo comunicare qualcosa, non è presumibilmente realizzata con questo scopo, mentre si ipotizza che il fotografo che espone qualcosa abbia anche una volontà comunicativa.

Realizzare un'opera d'arte, in questo senso, è molto simile al parlare. Quando parlo io produco un certo insieme di suoni nella speranza che chi mi ascolta pensi, nell'ascoltarli, ciò che io voglio che pensi. Un musicista fa essenzialmente lo stesso: produce un insieme di suoni nella speranza di suscitare certi pensieri più o meno vaghi; certo non ci sarà mai una "comunicazione 1" in cui il fruitore capisce tutto ciò che l'autore intende, né una "comunicazione 0" in cui il fruitore non capisce nulla (capirà almeno la volontà di comunicare), ma si instaurerà comunque un qualche tipo di comunicazione. Possiamo dire che l'oggetto artistico è caratterizzato da una comunicazione volontariamente opaca: chi crea arte rinuncia alla chiarezza del linguaggio piano (altrimenti si limiterebbe a fare saggistica), e quindi accetta anche come significato della sua opera tutto ciò che il fruitore capirà a prescindere dalla volontà comunicativa stessa; l'artista, però, non per questo abdica alla volontà di comunicare, ma la contrario la espande.

Su questa base possiamo affermare che le opere d'arte sono configurabili come segni, cioè *aliquid stat pro aliquo*, qualcosa che sta per qualcos'altro. Nello specifico, dirò che le opere d'arte sono definibili come segni a metà via tra le icone (segni analogici, es. il mappamondo) e i simboli (segni arbitrari, es. le parole). Facciamo un esempio: noi normalmente intendiamo che il David di Michelangelo "sta per" l'autodeterminazione umana (per esempio), ma perché? La Statua del David è anzitutto (per analogia) un'icona di Re Davide, il quale è a sua volta (in modo pressoché "arbitrario", strettamente culturale) simbolo

dell'autodeterminazione. Questo "doppio salto", in cui un certo segno è prima interpretato come un'icona di qualcosa di reale, e poi si interpreta a sua volta tale oggetto reale come simbolo di un qualche valore più astratto, è tipico dell'arte, tanto che potremmo definire le opere d'arte come delle grandi *metafore continue*. Insomma, l'arte è un caso speciale di segno, nello specifico è un'icona di simboli di valori. Ho cercato delle eccezioni, ma da quando ho formulato questa definizione non ne ho trovate, quindi la prenderò per buona.

Ora posso chiedermi: è possibile che l'arte non sia solo comunicazione (seppur opaca), ma addirittura una *conversazione*? La conversazione è uno scambio di segni basato sulla *cooperazione*. I cultori della filosofia del linguaggio sanno che tale cooperazione si manifesta nelle quattro massime di Grieco: l'idea cioè che l'informazione comunicata debba essere né più né meno di quanto necessario (*massima della quantità*), debba essere ritenuta vera (*qualità*), debba essere pertinente (*relazione*) e chiara (*modo*). Ora, un'opera d'arte tende a non rispettare nessuna di queste massime: l'arte non è chiara, non può essere "pertinente" in quanto non c'è un contesto prefissato nel quale la si fruirà, non dice neppure per forza cose ritenute vere. Non pare quindi esserci mai conversazione tra l'autore di un'opera e il fruitore. Però, c'è un però: lo *stile* dell'opera è effettivamente un atto di conversazione.

Perché dico ciò? Anche se la conversazione richiede *generalmente* il rispetto delle quattro massime, una loro violazione non distrugge direttamente la comunicazione, ma al contrario può avere uno scopo comunicativo. Esempio: se io dico ad un amico "devo andare a fare una cosa, in un posto" violo la massima del modo (non sono sufficientemente chiaro), ma lo faccio affinché lui capisca che non voglio dire ad altre persone, che potrebbero sentirci, dove devo andare. Queste deduzioni basate sulla violazione delle massime in particolari contesti si chiamano *implicature conversazionali*. Ora, questo è ciò che effettivamente accade in tutti quei casi in cui l'artista impone un certo stile particolare: lo stile viene riconosciuto proprio dal suo distaccarsi da ciò che sarebbe "la norma", la comunicazione piana (es. un pittore ha uno stile tanto più marcato, tanto più si distacca da una rappresentazione fotografica), e cioè dal suo violare la massima del modo, la chiarezza. Proprio perché l'artista si distacca dalla rappresentazione piana io mi chiedo perché abbia fatto così, e riflettendo sul contesto scopro che la scelta stessa dello stile mi sta comunicando qualcosa. Posso dire cioè che lo stile stesso è una grande implicatura conversazionale, e che quindi instaura una specie di conversazione con il fruitore.

Posto che l'arte viene usata per comunicare, e in un certo senso debole addirittura per conversare (seppur con una dominanza totale da parte dell'autore, dato che il fruitore non può rispondere), si sente a volte dire che un certo movimento artistico è come un linguaggio. In effetti, sono molte le proprietà caratteristiche del linguaggio che sono associabili alla pratica di un'arte. L'arte è biplanare (comprende un significante, che è l'opera stessa, e un significato comunicato), sostanzialmente arbitraria (non sempre il rapporto significante-significato è logico), lineare (l'opera si estende nel tempo), discreta (divisa in modo netto dalle altre opere), culturalmente trasmissibile (interpretiamo l'arte tramite nozioni tramesse culturalmente), equivoca (una stessa opera può avere più significati), libera dagli stimoli (può comunicare cose indipendenti dal contesto immediato), capace di distanziamento (può comunicare cose lontane nello spazio e nel tempo). Può anche svolgere una funzione referenziale (può parlare di cose presenti nel mondo esterno), conativa (può spingere a fare qualcosa), emotiva (comunica l'emozione dell'autore), poetica (sfrutta le proprietà foniche e strutturali per i suoi scopi), riflessiva (esiste la meta-arte, che parla di sé). Gli stilemi artistici, per esempio le singole figure retoriche o i singoli tipi di pennellata, possono essere doppiamente articolati (combinati tra loro possono creare entità più complesse), produttivi (posso creare nuove combinazioni), sintatticamente complessi (le strutture di stilemi portano nuovo senso). Certo, con tutta probabilità mancano alcune proprietà del linguaggio: non pare avere molto senso, per le opere d'arte, parlare di trasportabilità del mezzo (un'opera è strettamente legata al suo mezzo, un film di Guerra e Pace è un'altra opera, non è la stessa opera di Tolstoj realizzata con un altro mezzo), né di una funzione fatica (nessun artista fa un'opera solo per verificare l'esistenza di un canale di comunicazione). Però, le analogie sono così

tante che, in effetti, poco ci manca a poter dire che le varie forme d'arte sono dei tipi molto particolari di linguaggio.

3. La cognizione dell'opera e il bello

Cosa succede nella mia testa quando comprendo una parola? L'amico dice «cane!», io percepisco una serie di suoni, quindi una funzione collega questo insieme di suoni all'insieme di tutti i cani, e tale funzione è il suo significato. Io però non mi limito a individuare il significato piano della parola: come detto, vi sono tutte le implicature convenzionali e conversazionali, nonché le pure e semplici implicazioni. Applico così una serie di altre funzioni, che secondo criteri diversi collegano la parola ad una serie di altri referenti più o meno astratti. Si crea così una rete di concetti: quando l'amico mi dice una parola, nella mia mente in breve tempo si apre tutta una rete di pensieri e riferimenti. E quando ciò avviene, ho una certa esperienza, vedo nella mia mente certe immagini, mi si presentano nel fenomeno certe astrazioni, e io "sento" la parola.

Ora, questo procedimento non è proprio solo delle parole, ma di tutti i segni in generale. E dato che l'opera d'arte è essenzialmente un segno, è anche caratteristica della fruizione dell'opera: messo davanti ad un quadro, cerco un suo significato, cioè applico una funzione che colleghi l'opera a qualche insieme di enti, e da qui si apre tutta una rete di concetti. Messo davanti al quadrato nero di Malevich, io percepisco anzitutto l'opera nella sua oggettività: vedo un quadrato nero, la funzione collega il quadro all'insieme dei quadrati neri. Dal nero, però, inferisco il concetto della morte. Dal quadrato, inferisco il concetto di quattro angoli della Terra. Penso allora per analogia ad un altare, perché so che gli altari sono rettangolari proprio per rappresentare i quattro angoli. E si apre così tutta una rete di concetti. Cos'è l'emozione che suscita in me l'opera? È tutto ciò che penso nella fruizione, tutto ciò che il mio cervello fa mentre guardo l'opera: cioè, è proprio il dispiegarsi di questa rete di concetti nel tempo.

Ecco perché ho detto che il modo in cui un'opera mi risulta bella è lo stesso nel quale una parola mi risulta avere senso.

Questa intuizione ha una serie di conseguenze anche nel perfezionamento della nostra definizione di "arte". Prendiamo il Brillo di Warhol. Perché il Brillo di Warhol è un'opera d'arte, mentre un identico fustino di Brillo in qualsiasi supermercato non lo è? Sopra abbiamo visto come il contesto in cui un certo segno viene presentato è essenziale alla sua interpretazione, le implicature conversazionali per esempio dipendono proprio dal contesto (contrariamente a quelle convenzionali). È quindi ovvio che il fustino di Warhol, proprio perché esposto all'interno di un museo, e proprio perché so che dietro vi è la volontà comunicativa di Warhol, cambiando il contesto, fa cambiare la rete di concetti che si aprirà nella mente di chi lo vede (offrirà certe implicature che lo stesso fustino nel supermercato non offre). Nello specifico, il fruitore si porrà davanti al fustino nel museo interpretandolo tramite il "doppio salto" visto all'inizio: prima il fustino di Warhol diventa icona di tutti i fustini Brillo visti nei supermercati, quindi questi fustini vengono interpretati come simboli di astrazioni quali il consumismo, la trivialità, la purezza, eccetera. Detto in un altro modo ancora: mentre il Brillo di un supermercato ha come unico significato il suo essere un Brillo (mostra cioè un rapporto di identità tra il significato e il referente), nel Brillo di Warhol, pur rimanendo "icona di sé stesso", il significato diventa indipendente dal referente che il fustino avrebbe in un diverso contesto, viene sganciato dal referente "Brillo" e inizia a puntare simbolicamente verso tutt'altre cose. Proprio questa differenza nella rete dei concetti giustifica il fatto che un certo oggetto sia arte, e l'altro no.

Questo vuol forse dire che ogni oggetto esposto in un museo con un certo intento comunicativo (quindi escludendo sedie, estintori e simili) sia automaticamente arte? In un certo senso sì, ma preferisco vedere la cosa in modo diverso, ancora più generale. Una volta visto il Brillo di Warhol, io, trovando il Brillo in un qualsiasi supermercato, posso volontariamente ri-aprire la rete di concetti che ha suscitato in me il Brillo di Warhol. Così facendo, potrei dire effettivamente che anche quel Brillo da supermercato è diventato, *per me*, un'opera d'arte, in quanto la rete di concetti associata è la stessa, e quindi ho la stessa esperienza (un'esperienza artistica, estetica) dell'oggetto. In questo senso (reso piuttosto evidente dalla natura stessa

del Brillo), la natura dell'arte non può stare in caratteristiche intrinseche dell'oggetto, né semplicemente in caratteristiche del contesto, ma sta piuttosto nelle caratteristiche del fruitore, e nel particolare modo in cui il fruitore, con il suo corpo unico, reagisce davanti all'opera. Potremmo dire che l'arte sta nell'applicare uno *sguardo artistico*, sta nel modo in cui ci si pone davanti all'oggetto, tanto che in effetti qualsiasi oggetto potrebbe essere arte *per un certo fruitore*, se si pone davanti all'oggetto in modo tale da aprire una certa rete di concetti caratterizzata da quel "doppio salto".

Questa interpretazione dell'arte dà una certa missione al critico. La discussione ora sarebbe lunga: esistono infatti infiniti approcci possibili per la critica d'arte, ognuno caratterizzato da assunti e scopi diversi. Mi sembra però davvero intuitivo l'affermare che la critica deve essere nella sua essenza un giudizio estetico, il valutare la bellezza dell'opera. In virtù di quanto abbiamo detto sopra, ne consegue che, tra tutti gli approcci possibili, uno risulterà preminente: la critica d'arte deve configurarsi anzitutto come una *critica della ricezione*. Il focus della valutazione non può stare nelle caratteristiche dell'opera, non essendo quello il proprio dell'arte come detto; dovrà stare, invece, nelle caratteristiche del fruitore, dato che ogni opera produrrà un diverso effetto in ogni persona sulla base delle caratteristiche del corpo di quella persona. Il critico, allora, dovrebbe iniziare proponendo una serie di profili, una serie di fruitori-tipo con certe caratteristiche e preferenze; quindi dovrebbe cercare di capire come i fruitori-tipi reagiranno davanti ad una stessa opera; così, alla fine, non esprimerà un unico giudizio estetico, quanto un giudizio per ogni profilo, o meglio discuterà non tanto le caratteristiche dell'opera quanto la relazione esistente tra l'opera e i suoi fruitori.

4. L'impossibilità della mimesis

In chiusura, voglio discutere un problema classico alla luce di quanto evidenziato sopra: se l'arte non può comunicare che in modo ambiguo, relativo al singolo fruitore, in che modo l'artista dovrebbe sfruttare le particolarità delle varie forme d'arte?

Ecco una frase "raccontata": «il cavaliere uccise il drago». Ecco una frase "mostrata": «la spada del cavaliere trapassò il collo del drago, la lama rosso sangue». Quasi tutti i manuali di scrittura creativa consigliano di scrivere usando solo il "mostrato", più specifico e avvincente, tagliando ogni parte di "raccontato" (si può vedere, per esempio, l'analisi del "mostrato" fatta da Wayne C. Booth, un importante teorico della letteratura). Secondo la prospettiva esposta sopra, ciò che si sta chiedendo, in sostanza, è di favorire la funzione rappresentativa dell'arte, di favorire le sue forme meno vaghe. Ciò che si ottiene è un'opera la cui "rete di concetti" è più stretta e controllabile. Il gusto che porta a favorire il "mostrato" è in essenza lo stesso che porta a favorire i quadri fotorealistici rispetto agli astratti: una rappresentazione specifica, che non si fa interpretare, e che quindi crea una rete di concetti estremamente stretta. In altri termini, si favorisce anzitutto la capacità mimetica, la mimesis dell'opera d'arte.

Mi devo chiedere: l'analisi fin qui svolta conferma questo giudizio critico? Io credo di no. Abbiamo detto infatti che l'arte, per definizione, è un tipo di comunicazione vago, oscuro. In arte, io non dico "la guerra è brutta" e punto, ma creo una sinfonia, un quadro, un film da milioni di euro, una lunghissima storia che, in un mondo spesso piuttosto ambiguo, cecano di dire questa cosa. La comunicazione dell'arte, insomma, suscita di suo una rete di concetti più ampia di quello che sarebbe la comunicazione piana.

La domanda che potremmo farci, a questo punto, è: che senso ha cercare di stringere il più possibile la rete di concetti, l'avvicinare l'arte il più possibile alla mimesi, quando, per sua natura, la mimesi totale le è negata? Come scrive uno dei più grandi critici letterari di sempre, Gérard Genette: «la nozione stessa di showing, come quella di imitazione o di rappresentazione narrativa... è assolutamente illusoria: nessun racconto, al contrario della rappresentazione drammatica, può mostrare o imitare la storia che narra» (e d'altronde, anche la rappresentazione drammatica non sarà mai perfettamente mimetica, avrà sempre ampie parti di idealizzazione). Quindi, che senso ha scrivere un libro nel modo più visivo possibile, visto che non sarà mai visivo quanto un film? Che senso ha fare un quadro il più realistico possibile, quando qualsiasi

foto, anche mediocre, sarà automaticamente più perfetta? Certo, come dice il più grande pittore vivente, Gerhard Richter, il mio solo *sapere* che è un quadro, e non una foto, automaticamente cambia la rete di concetti, cambia l'esperienza, tanto che si potrebbe dire che le foto esistono solo per poter essere copiate in dipinti; ma proprio questo ci conferma che l'arte tende sempre ad allargare la rete di concetti, aumentare la libertà interpretativa del fruitore, aumentare il lavoro cognitivo richiesto nell'esplorazione delle ambiguità.

Non a caso, una difesa della vaghezza si può trovare in numerosi autori. Pensiamo alla lezione sulla rapidità di Calvino nelle *Lezioni Americane*, in cui analizza un magnifico e vaghissimo paragrafo di Barbery d'Aurevilly. Pensiamo allo scrittore Kim Stanley Robinson, per il quale «la roba interessante [nella fiction] di solito sta in quella che è chiamata esposizione, cioè la scrittura di tutto ciò che è diverso da noi» (“diverso da noi” nel senso di scrittura anti-mimetica, massimamente espressa secondo lui in *Cent'Anni di Solitudine*). Ecco Leopardi: «Allo scienziato le parole più convenienti sono le più precise, ed esprimenti un'idea più nuda. Al poeta e al letterato per lo contrario le parole più vaghe, ed esprimenti idee più incerte, o un maggior numero d'idee». Questo invece è Paul Auster sulla brevità delle fiabe: «Quel che le fiabe dimostrano, credo, è che in realtà è il lettore - o l'ascoltatore - che racconta la storia a sé stesso. Il testo non è altro che un trampolino di lancio per l'immaginazione».

Ciò che questi autori e pensatori notano è in sostanza l'effetto estetico di quello che il “neuroesteta” Salgaro chiama *unbestimmtheitsstellen*, cioè gli spazi di indeterminazione di Wolfgang Iser. In un libro, un autore non può specificare ogni singolo dettaglio di una scena, non descriverà ogni caratteristica fisica del personaggio; la mia immaginazione, però, deve invece essere completa, e così completerò a istinto, nell'immaginazione, le informazioni mancanti. La cosa però vale anche per le altre arti: in un quadro, il pittore non realizzerà ogni singolo dettaglio, che però io immagino esserci; in un film, non ogni minuto della vita del personaggio viene rappresentato, ma io lo penso invece vivente minuto per minuto. Secondo Salgaro, proprio perché la vaghezza viene riempita dal fruitore in modo personale, essa non allontana, ma al contrario è la chiave per avvicinare il fruitore all'opera, sarà più coinvolto proprio perché è chiamato ad aggiungere elementi suoi personali.

La creazione di questi “spazi vuoti” indeterminati è tipica dell'arte, e pare logico che l'artista debba sfruttare questi spazi vuoti, non deve cercare di occuparli. Ora, essendo le varie arti vaghe in diverso modo, pare anche chiaro che in effetti le varie forme d'arte debbano esporre i loro argomenti in modi diversi, senza cercare di realizzare quegli scopi che sarebbero realizzati meglio da un'altra forma. In generale, diremmo che un'opera d'arte dovrebbe cercare di fare ciò che solo la forma espressiva scelta può fare.