

LA TEORIA SOSTITUZIONALE DELL'ARTE

by Barry Smith

from: E. Pulcini (ed.), *Teorie delle passioni*
(Supplementi di Topoi), 3 (1989), 186-209.

1. Il problema dell'intenzionalità

Il mondo è la totalità degli oggetti - cose, eventi, processi, stati - che stanno tra loro in determinate relazioni. Tra gli oggetti del mondo vi sono gli atti mentali (o in generale gli episodi mentali), i quali hanno la peculiare proprietà di metterci in relazione, per tramite loro, con oggetti d'ogni tipo concepibile. Ciò avviene sia in modo immediato (per esempio, quando percepiamo questo tavolo), sia in modo mediato (quando pensiamo al falegname che ha fabbricato questo tavolo, o al tavolo più pesante che si trovi a Smolensk). C'è, peraltro, una differenza fondamentale tra i due modi di stare in relazione qui in discussione. Per esprimersi in maniera approssimativa, possiamo dire che solo nel primo caso viene in effetti stabilito un legame o connessione reale con un oggetto. Nel secondo caso, l'atto in questione esibisce soltanto certe somiglianze interne con gli atti relazionali. Anche qui, tuttavia, la mera esistenza d'un oggetto sarà sufficiente garanzia del fatto che un enunciato relazionale possa essere correttamente usato per descrivere la direzionalità degli atti in questione (con la conseguenza che le trattazioni semantiche dell'intenzionalità singolare possono andare incontro al rischio di ignorare le differenze tra atti mediamente e immediatamente diretti).

Nel presente lavoro, mi occuperò specificamente di quegli atti o processi

mentali anomali, che manifestano direzionalità mediata, e che sono ulteriormente caratterizzati dal fatto di non avere un oggetto esistente. Simili atti possono occorrere o perché ci si sbaglia nel credere che un oggetto putativo esista, o perché si esercita l'immaginazione in modo affatto deliberato, per esempio quando abbiamo a che fare con opere d'arte. L'esercizio dell'immaginazione, naturalmente, non è sempre questione puramente mentale, ma può assumere l'aspetto di una relazione corporea reale con oggetti che fungono da sostegni materiali, come ad esempio quando l'artista immagina come apparirà un dipinto finito scrutando gli schizzi sulla tela, o quando i bambini ballano attorno a un "fuoco da campo" fatto di ombrelli capovolti, o quando lo spettatore si lascia trasportare dagli avvenimenti in corso sul palcoscenico. In tutti questi casi, peraltro, l'immaginazione è necessariamente una speciale maniera di essere rivolti a oggetti esistenti, sicché non vi sarà la tentazione di postulare tipi speciali di oggetti inesistenti verso i quali sarebbero rivolti gli atti del caso².

Vi sono ancora, tuttavia, alcuni casi residui di immaginazione non-veridica in senso stretto, casi nei quali l'immaginazione è questione di atti mentali che semplicemente mancano d'un oggetto esistente. Gli esempi più comuni sono qui offerti dagli atti di apparente direzione all'oggetto implicati nella lettura di opere di narrativa. Gli atti attraverso i quali seguiamo le avventure di Sherlock Holmes implicano sì l'utilizzo di sostegni materiali reali - i testi stampati medesimi - ma non in modo tale che questi sostegni fungano da oggetti. Inoltre, malgrado il loro statuto anomalo, tali atti mostrano inverosimili analogie con atti direttamente relazionali di percezione o di rammemorazione, cosicché la loro espressione linguistica può utilizzare le stesse forme relazionali che vengono impiegate nell'esprimere atti rivolti a un oggetto di tipo più familiare. Anche questo fatto ha avuto conseguenze infelici per la trattazione semantica dell'intenzionalità: ha condotto a escogitare spiegazioni ontologiche degli atti anomali che tengono in scarsa considerazione il particolare statuto di tali atti.

Simili spiegazioni sono un sottoprodotto della dottrina dell'intenzionalità, secondo la quale tutti gli atti hanno una direzione verso un oggetto, ed è questa direzionalità a contrassegnarli come atti. Questa dottrina, in quanto applicata agli atti anomali, si presenta sotto due forme caratteristiche. La prima considera gli oggetti dell'immaginazione come presenti, in qualche senso, nella mente del soggetto immaginante. Sarebbe a dire che noi otteniamo due specie di contatto relazionale con gli oggetti dei nostri atti: un contatto relazionale trascendente, in cui percepiamo o ricordiamo tavoli reali esterni; e un contatto relazionale immanente, in cui immaginiamo tavoli interni, irreali, o "vediamo tavoli con l'occhio della mente". L'idea secondo la quale l'imma-

ginazione implica una relazione con oggetti collocati in qualche modo nella mente mantiene ancora la sua presa nel pensiero e nel discorso comuni, e di fatto il termine stesso "immaginazione" reca con sé il suggerimento che immaginare sia in primo luogo o esclusivamente questione di avere immagini mentali. Ciò nonostante, si tratta di un'idea che solo con difficoltà può resistere a una riflessione attenta, e non sarà qui ulteriormente considerata.

La seconda forma della tesi oggettuale viene associata, in modo del tutto giustificato, col nome di Meinong, sebbene abbia origine nel saggio di Twardowski del 1984, *Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen*³. Questa seconda tesi cerca di conservare la concezione della direzionalità come equivalente in ogni caso a una relazione tra un atto a qualche referente trascendente. Di conseguenza, essa fa propria un'ontologia di atti e d'oggetti trascendenti, ma questi ultimi non sono suddivisi nelle due classi degli oggetti *esistenti* e dei *non-esistenti*. Gli atti d'immaginazione non-veridica sono dunque considerati distinti dai normali atti veridici di percezione, rammemorazione, e così via, per il fatto che, laddove questi ultimi sono rivolti a oggetti esistenti, i primi sono invece rivolti a oggetti che non esistono.

La teoria dell'oggetto di Meinong, nel suo pieno sviluppo, fornisce ovviamente interi domini di oggetti inesistenti (o oggetti "al di là dell'esistenza e della non-esistenza"), in grado di fungere da referenti non solo di atti come quelli implicati nella lettura di opere di narrativa, ma anche di tutti gli atti diretti verso *possibilia* e *impossibilia* di vari generi. La sua teoria ha dato luogo a numerose intuizioni penetranti, soprattutto in lavori sulla logica della narrazione e sulla trattazione semantica di enunciati che contengono termini singolari non-referenziali (o non-referenziali in senso normale), ma - cosa che non occorre ricordare ai lettori di questo volume - possiede anche il gusto di un certo smodato sperpero nel costruire un'ontologia, tanto che sarebbe desiderabile poter conservare il nucleo solido dell'opera di Meinong senza bisogno degli oggetti inesistenti.

Da questo punto di vista, è interessante il fatto che la stessa teoria dell'oggetto ebbe origine come parte d'un più ampio programma descrittivo di psicologia teoretica. Meinong cercava di progettare un'intelaiatura entro la quale fosse possibile render giustizia ai tratti caratteristici degli atti e degli stati mentali d'ogni tipo concepibile, senza escludere in partenza quelli non rivolti verso ciò che esiste. Di estrema importanza, dal nostro punto di vista, è il fatto che Meinong, nell'occuparsi di atti d'immaginazione non-veridica e simili, conferisce particolare attenzione al fatto che tali atti sono di solito distinti dai loro corrispettivi veridici non soltanto rispetto allo statuto ontologico dei loro oggetti (putativi), ma anche rispetto alla loro forma e alla loro natura *in quanto atti*. Questo non vale in tutti i casi: i giudizi del bambino in-

torno a Babbo Natale non sono distinti, nella loro forma o natura in quanto giudizi, dai suoi giudizi intorno, poniamo, al capitano Cook; allo stesso modo, i giudizi intorno a Saturno o Marte. La tesi di Meinong vale tuttavia per generi di atti non-veridici più interessanti, che risultano implicati nella nostra esperienza estetica, perché tali atti sono distinti dai giudizi veridici, dalle percezioni, e così via, non solo per il fatto di non avere un oggetto esistente, ma anche per sé stessi.

2. La modificazione fantastica

C'è in realtà una seconda dimensione della teoria meinongiana dell'intenzionalità, in aggiunta a quella che riguarda l'esistenza o inesistenza degli oggetti degli atti mentali, una dimensione che pertiene alla presenza o assenza d'un momento di convinzione o credenza, sul piano degli atti medesimi. Il modo in cui è da intendere esattamente questa seconda dimensione, è argomento di discussione. Si possono produrre diverse analisi: (i) a seconda che si consideri il momento di credenza stesso come un atto separato, o come uno stato o una disposizione; (ii) a seconda di come s'intenda esattamente la natura della "sospensione di credenza" qui in gioco. Le differenze tra queste varie analisi non saranno comunque rilevanti per noi.

Nel seguito, descriveremo gli atti contrassegnati da una sospensione di credenza rispetto all'oggetto (putativo) pertinente come sottoposti a quella che chiameremo "modificazione fantastica", *phantasy modification*; l'uso del termine "modificazione" è inteso a riflettere il fatto che le formulazioni linguistiche degli effetti della sospensione possono essere comprese correttamente soltanto se si presta molta attenzione ai particolari effetti modificanti delle espressioni coinvolte. Questi effetti sono stati descritti a grandi linee da Twardowski, il quale traccia una distinzione tra due diversi generi di aggettivo:

Una determinazione si dice attributiva (...) se essa completa o amplia - sia in direzione positiva o negativa - il significato dell'espressione alla quale essa appartiene. Una determinazione è allora modificante se muta completamente il significato originario del nome al quale si accompagna. Così in "uomo buono" la determinazione "buono" è veramente attributiva: se si dice, invece, "uomo morto", ci si serve in tal caso di un aggettivo modificante, in quanto un uomo morto non è affatto un uomo⁴.

Gli aggettivi modificanti sono ulteriormente suddivisi nelle due classi dei determinanti e degli eliminanti. Gli aggettivi determinanti hanno «la funzione di rimuovere parzialmente il contenuto espresso da un dato nome», come

per esempio in "banconota contraffatta" o "membra artificiali". Gli aggettivi eliminanti, d'altronde, rimuovono tutte le caratteristiche che si combinano per formare una data idea, come in "spettacolo soppresso", "stretta di mano rifiutata", "passaggio interdetto", e così via. La nostra tesi a proposito della modificazione fantastica si può ora esprimere in due parti, nel modo che segue:

(1) gli *atti* modificati sono correlati alle loro controparti immoificate come gli oggetti dei nomi modificati dagli aggettivi determinanti sono correlati agli oggetti dei corrispondenti nomi immoificati - tanto che siamo di fronte in realtà a due generi di atti mentali radicalmente diversi;

(2) gli *oggetti* (putativi) degli atti modificati sono correlati agli oggetti delle loro controparti immoificate veridiche come gli oggetti (putativi) dei nomi modificati dagli aggettivi eliminanti sono correlati agli oggetti dei corrispondenti nomi immoificati.

Con ciò, gli atti modificati sono distinti non per il fatto che vi siano oggetti speciali ai quali essi sono rivolti, ma per il fatto che essi *mancano completamente di oggetto*: un oggetto finzionale non è un tipo speciale di oggetto, più di quanto una guerra scongiurata sia un tipo speciale di guerra. La struttura degli atti modificati non è in alcun senso relazionale, come lo è quella delle loro controparti normali immoificate. Essa va intesa piuttosto in termini di speciali qualità interne di cui godono gli atti suddetti. Il fatto di trovare conveniente poter parlare di oggetti "finzionali" o "intenzionali" al fine di descrivere tali qualità non ha alcun significato ontologico, perché questo modo di parlare di oggetti va inteso a sua volta in senso modificato (eliminante).

3. Concezioni meinongiane e no

Il nostro tentativo di sfruttare la nozione di modificazione fantastica come tramite per la comprensione di ciò che è implicato, per esempio, nella lettura d'un'opera narrativa, comporterà conseguentemente l'adozione di una posizione contrapposta a quella di Meinong, in relazione al polo oggettuale degli atti non-veridici. La posizione che adotteremo assomiglia molto, in effetti, a quella del primissimo Husserl, particolarmente nella sua recensione del 1894 al libro di Twardowski, e del suo saggio «Intentionale Gegenstände» dello stesso anno. Qui Husserl insiste, assolutamente in accordo col senso comune, e contrariamente alle sue posizioni successive, sul fatto che dire che il dio Giove è oggetto intenzionale del mio atto non equivale a dire che vi è qualcosa, appunto Giove, che manca di esistenza ma nondimeno è pensato

da me. Ciò equivale piuttosto a dire semplicemente che il mio atto è quantitativamente strutturato in un certo modo, così che (i) può esser descritto come una rappresentazione-del-dio-Giove, e (ii) è tale da non avere presupposizioni esistenziali⁹.

La nostra posizione si avvicina dunque alle così dette teorie avverbiali dell'intenzionalità, discusse nella più recente letteratura sulla logica della narrazione. Secondo queste teorie (o abbozzi di teorie), l'intenzionalità d'un atto va intesa come se significasse semplicemente che l'atto appartiene a un certo tipo e è vissuto in un certo modo¹⁰. Finora, comunque, le teorie avverbiali sono state utilizzate solamente nella trattazione semantica delle proprietà del linguaggio finzionale; le sostanziali implicazioni psicologiche, o estetiche, dell'approccio che vi è sotteso hanno ricevuto scarsa considerazione.

Ma una posizione che si sviluppi lungo queste linee può veramente essere armonizzata coi nostri metodi abituali nel trattare di testi letterari¹¹? O piuttosto il rapporto che intratteniamo con la narrativa, non solo come lettori ma anche come critici e storici della letteratura, possiede implicazioni che impongono una trattazione propriamente ontologica degli oggetti finzionali e una trattazione propriamente relazionale degli atti finzionali? Soprattutto la possibilità di *identificare* gli oggetti finzionali da un atto, o da un contesto, all'altro, sembrerebbe un presupposto di buona parte dei nostri discorsi sulla letteratura narrativa. Così diciamo, ad esempio, d'aver appreso a capire David Copperfield rileggendo il romanzo di Dickens; o diciamo che Faust è un personaggio di cui trattano sia Marlowe sia Goethe; oppure che il nostro modo di concepire Ofelia è maturato, attraverso gli anni, con lo sviluppo della nostra comprensione della psiche femminile.

Naturalmente, l'interpretazione più comoda di simili modi di discorrere, è quella che fa appello a particolari specie di oggetti inesistenti, che possono essere confrontati e contrapposti da un contesto intenzionale all'altro. Fu anzi la tendenza a effettuare simili identificazioni a motivare inizialmente la terminologia degli "oggetti intenzionali" usata dai primi seguaci di Brentano. Tuttavia, si può sostenere che l'iniziale plausibilità del passaggio agli oggetti inesistenti deriva semplicemente dal fatto che le interpretazioni ontologizzanti ci sono tanto facilmente e immediatamente disponibili in quasi ogni altro ambito d'indagine teoretica, da farci compiere il passaggio quasi senza riflettere - e perciò senza fornire un'analisi delle conseguenze ontologiche controintuitive che tale passaggio può portare con sé. Queste conseguenze possono comunque essere evitate se i confronti e le contrapposizioni del tipo suddetto vengono reinterpretati in termini di somiglianze e differenze degli atti corrispondenti, e dei tipi di relazione in cui tali atti si trovano rispetto ai so-

stegni reali cui sono associati. Così, la nostra identificazione di David Copperfield da una lettura a quella successiva, può essere spiegata richiamandosi a certe relazioni di dipendenza tra gli atti coinvolti nelle due letture, relazioni che sono strutturalmente simili a relazioni di dipendenza tra atti ordinari immutati tali da implicare il riferimento a un identico oggetto in due successive occasioni. Si potrebbe dare una spiegazione simile dell'“identità” del Faust di Marlowe e di Goethe, come pure dello sviluppo del nostro modo di concepire Ofelia (di cui si potrebbe dar conto mettendo in luce mutamenti nelle caratteristiche qualitative dei rispettivi atti successivi, mutamenti tali da costituire uno sviluppo che risulterebbe parallelo a quello di una concezione via via più matura rispetto a qualche donna esistente). Come tutto ciò sia possibile, dovrebbe in seguito divenir più chiaro. Per il momento dobbiamo dire qualcosa sulle particolarità degli atti modificati implicati nella lettura di opere di narrativa.

4. I fenomeni di fantasia

Una prima conseguenza delle nostre precedenti osservazioni è la seguente: anche quando cessiamo di considerare le esperienze del genere implicato nella lettura di opere di narrativa in termini di oggetti speciali, in soprannumero, nondimeno ci sarà possibile trarre vantaggio dal contributo meinongiano alla psicologia descrittiva. Meinong ha visto, difatti, la necessità di suddividere i fenomeni psichici in due sottoclassi che egli chiama, rispettivamente, fenomeni psichici sinceri o autentici (*bona fide*) e fenomeni fantastici o di fantasia (*phantasy phenomena*). Questi ultimi sono il risultato dell'applicazione della modificazione fantastica nel modo schematicamente indicato sopra¹².

Una rappresentazione fantastica si distingue da una rappresentazione *bona fide* per l'assenza di convinzione o credenza nell'esistenza dell'oggetto (putativo) rappresentato. Un giudizio di fantasia si distingue da un giudizio *bona fide* per l'assenza di convinzione o credenza nello stato di cose (putativo) che viene giudicato¹³. Un sentimento di fantasia (*phantasy feeling*) si distingue da un sentimento *bona fide* per il fatto di non avere come presupposto un giudizio reale che affermi l'esistenza dell'oggetto del sentimento, ma piuttosto un giudizio di fantasia.

Ovviamente, questa semplice dicotomia può essere sostenuta solo per atti relativamente semplici. Infatti già quando trattiamo, per esempio, di atti ri-

volti al futuro, possiamo assistere al sorgere di problemi affatto speciali, in forza del fatto che anche ai casi autentici di desiderio, aspettazione, speranza, e così via, possono mancare oggetti esistenti. Sembra nondimeno che le due dimensioni dell'aver o mancare di oggetti esistenti, e dell'assenza o presenza di presupposizioni di convinzione o credenza, siano relativamente indipendenti tra loro. Così, possiamo avere un sentimento autentico, accompagnato dalla credenza nell'esistenza dell'oggetto corrispondente, anche là dove non esiste in realtà alcun oggetto del genere (del bambino riguardo a Babbo Natale); e possiamo avere sentimenti di fantasia diretti a oggetti esistenti in cui noi non crediamo (i sentimenti di fantasia che io rivolgo agli oggetti di una lettura commovente sul piano emotivo ma apparentemente fittizia, che solo più tardi scopro essere indirizzata in effetti alla moglie del mio vicino di casa). Normalmente, comunque, i sentimenti autentici sono associati a oggetti autentici, i sentimenti di fantasia a oggetti di fantasia (ossia a nessun oggetto), e le eccezioni a questa regola non ci riguarderanno in questa sede.

Non si deve intendere la terminologia dei fenomeni autentici e fantastici (derivante dall'uso meinongiano di “*Ernst-*” e “*Scheingefühle*”) come se implicasse che i secondi sono in qualche modo irreali. I fenomeni di fantasia non sono mere immagini o fantasmi di fenomeni psichici reali. Essi sono semplicemente processi coscienti a cui mancano opportuni momenti di convinzione o credenza. Quindi essi esistono in un senso non meno reale di quello dei loro corrispettivi sinceri; se ne distingueranno, piuttosto, in altri modi, che nel seguito sarà nostro compito descrivere. La più importante di tali differenze è già chiara: i fenomeni di fantasia mancano dell'autentica direzionalità o interessamento verso l'oggetto, caratteristici dei fenomeni non-modificati. Così una rappresentazione fantastica non è un tipo speciale di rappresentazione, non più di quanto un cavallo finto sia un tipo speciale di cavallo. Una rappresentazione fantastica non è affatto una rappresentazione, e perciò non richiede alcun tipo speciale di oggetto di cui essa sarebbe la rappresentazione. Allo stesso modo, un giudizio di fantasia non è un tipo speciale di giudizio, né richiede pertanto alcun tipo speciale di oggetto intorno al quale giudicare.

5. I contrassegni dei fenomeni di fantasia

La prima indicazione circa la natura della teoria sostituzionale dell'arte consiste nel seguente suggerimento: il gioco materiale fantastico o dei fenomeni psichici sostitutivi prodotti da un'opera d'arte può essere autenticamen-

te fruibile di per sé stesso, può dar luogo a emozioni (*emotions*) *bona fide* di piacere estetico. Ciò che troviamo piacevole nella fruizione di un'opera d'arte, si potrebbe poi soggiungere, è appunto il gioco dei fenomeni di fantasia che l'opera scatena dentro di noi, cosicché l'intenzionalità implicata nel nostro commercio con un'opera d'arte è per questo aspetto un'intenzionalità *auto-diretta*. (Non intendo sposare questa versione forte della teoria, anche se la sosterrò nel seguito come mezzo per verificarne le implicazioni. Una versione più debole affermerebbe semplicemente la rilevanza dei fenomeni fantastici, e specialmente delle emozioni di fantasia, per ogni fruizione estetica non puramente sensuale - e appare chiaro che, anche se questa versione più debole dovesse rivelarsi inadeguata, dovremmo almeno imparare qualcosa dal fatto di stabilire esattamente quali forme d'esperienza estetica possano fare a meno di fondarsi sui fenomeni di fantasia del tipo descritto.)

Naturalmente una concezione così delineata non è nuova, anzi risulta presente in numerose teorie estetiche, da quella aristotelica della catarsi all'emo-tivismo di I.A. Richards, benché diverga, forse, dalla maggioranza delle teorie antecedenti per il fatto di farsi forte di una teoria della modificazione fantastica, e delle relazioni tra fenomeni emozionali e fenomeni mentali d'altro genere, che prende radice in una dettagliata intelaiatura di psicologia descrittiva. Forse le anticipazioni più interessanti si possono trovare nelle concezioni dei romantici tedeschi (benché anche qui si possa trovare ancora un duraturo pregiudizio in favore dell'oggettuale). Dal punto di vista della teoria romantica, gli oggetti non sono ciò che è propriamente preso di mira nei nostri rapporti con le opere poetiche. Piuttosto, gli oggetti poetici non sono altro che

deviazioni di percorso, e strumenti che *mettono la mente in condizione di ritornare su se stessa*. E sebbene possa sembrare che sia volontà del poeta quella di creare "poesie", tuttavia possiamo riconoscere che queste "poesie" esterne non sono che lo strumento al servizio di una meta più alta, in quanto, per parte loro, producono qualcosa a partire da se stesse - la "Poesia" ("*Poesie*") - che deve essere considerata il significato proprio della poesia. La Poesia non è identica al componimento poetico, né agli oggetti creati dalla fantasia del poeta. Questi ultimi non sono che il corpo, non l'anima della Poesia, anima che consiste piuttosto in quello "spirito" o "respiro" che aleggia sul componimento e fluisce da esso, *mettendo in moto nei nostri sentimenti quelle vibrazioni piene di presagio in cui consiste il vero e proprio effetto e anzi quasi l'essenza della Poesia* (...). Se dunque il primo atto della fantasia poetica è quello di creare oggetti, nondimeno il secondo atto è quello di disperdere la loro oggettualità, così che essi vanno intesi non già come oggetti, ma come segnaposto e come similitudini, vale a dire: *non nella loro pura oggettualità, ma secondo la loro Poe-*

sia (Korff 1940, p. 280, corsivi miei).

La teoria meinongiana della modificazione fantastica fu applicata per la prima volta nel dominio dell'estetica da Stephan Witasek, collega di Meinong a Graz, particolarmente nei suoi *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik* del 1904¹⁴, e gran parte di ciò che Witasek ha da dire in quell'opera troverà posto nella teoria qui presentata. Così, il compito dell'opera d'arte, secondo Witasek, è appunto quello «di eccitare e fornire un supporto al prodursi del materiale fantastico nel soggetto» (Witasek, p. 120). Sia Meinong, sia Witasek, comunque, ritenevano sensata l'opposizione tra materiale autentico e fantastico solo come parte d'una più ampia struttura entro la quale anche l'opposizione tra oggetti inesistenti e esistenti gioca un ruolo cruciale, e vedremo come ciò comporti un'importante limitazione per il loro approccio.

Si consideri, come primo esempio banale del modo in cui funziona l'opposizione tra materiale autentico e fantastico, il mio atto di contemplare il disegno di un gatto. Anzitutto, ho una rappresentazione reale (visiva) del disegno stesso, insieme a giudizi del tipo: "questo è un disegno e non un gatto", "questo disegno intende rappresentare un gatto", e forse anche sentimenti autentici di piacere sensuale nella percezione del disegno. In aggiunta, ho anche la rappresentazione fantastica di un gatto, insieme a giudizi di fantasia come "questo è un gatto". È concepibile che io abbia anche emozioni di fantasia di vari tipi costruite sulla base di questo materiale fantastico, per esempio un sentimento (di fantasia) di tristezza evocato dall'espressione triste del gatto (putativo). Ciò che *non* ho è un giudizio o credenza autentica nel senso che vi sia un gatto (o oggetto felino di sorta) dinanzi a me.

Come risulta da questo esempio, le rappresentazioni e i giudizi fantastici condividono certe caratteristiche coi loro corrispettivi normali immodificati, cosicché la loro espressione linguistica utilizza, tipicamente, forme grammaticali identiche. Per questo motivo, anche i sentimenti di fantasia costruiti su rappresentazioni e giudizi di fantasia sono simili per qualche aspetto (qualitativo) ai sentimenti reali corrispondenti, sicché, ancora una volta, siamo abituati a usare espressioni identiche per riferirci ad ambedue ("tristezza", "paura", "piacere"). Sia dal punto di vista fisiologico, sia da quello fenomenologico, il sentimento di fantasia condivide certe caratteristiche col suo corrispettivo ordinario veridico (così come una firma contraffatta condivide certe caratteristiche con una firma autentica, pur rimanendo - in virtù della sua storia - un'entità di tipo diverso). Questa somiglianza fisiologica è illustrata forse nel modo più chiaro dalla nostra capacità di piangere al cinema, ma anche dalla capacità dell'attore di essere trascinato dai suoi sen-

timenti di fantasia fino al punto in cui è come se egli fosse sopraffatto dal personaggio che interpreta.

Le differenze tra i due tipi di fenomeni sono comunque enormi. Esse si manifestano anzitutto nel fatto che i sentimenti di fantasia (e i fenomeni fantastici in genere), presi singolarmente, sono molto più semplici e più plasmabili dei fenomeni psichici autentici. Gran parte di ciò che è qui implicato è stata riconosciuta già da Hume, secondo la cui concezione la differenza fra i due tipi di fenomeni risiede nel fatto che la vivacità è essenziale ai fenomeni sinceri, laddove «il vigore rappresentativo che la narrazione fittizia riceve dalla poesia e dall'eloquenza è una circostanza meramente accidentale»¹⁵. Questo è però eccessivo: perché i sentimenti di fantasia, per esempio quelli che viviamo nell'immaginare odori piacevoli o cattivi, sono completamente diversi anche dai sentimenti autentici più deboli. Questi sono solo debolmente delineati: occorre uno sforzo psichico per averne esperienza. D'altro canto i sentimenti di fantasia sono chiaramente delineati, e sono associati molto più intimamente con le circostanze in cui sorgono¹⁶. I sentimenti autentici sono ulteriormente differenziati per il fatto di manifestare una sorta di *Gestalt* temporale affatto peculiare. Infatti, per esempio, essi si dissolvono lentamente, lasciando tracce durevoli per un periodo che può essere considerevole, anche in assenza del proprio oggetto¹⁷. I sentimenti di fantasia, d'altronde, sono più simili a atti intellettuali di interrogazione o di deliberazione, in quanto possono venire interrotti a piacere, e in modo tale da scomparire immediatamente senza lasciar traccia.

D'altro canto, comunque, i fenomeni di fantasia *non vanno in profondità*. Normalmente, la nostra vita fantastica è quasi completamente tagliata fuori dal mondo umano comune delle azioni e delle omissioni, in ragione delle strutture relazionali del tutto speciali in cui si trovano incastonati i fenomeni fantastici. Come si esprimeva Hume: l'idea fittizia si fa sentire «molto diversamente dalle persuasioni eterne e stabilite, fondate sulla memoria e sull'abitudine. Esse sono in qualche modo dello stesso tipo; ma l'una è assai inferiore all'altra, sia nella causa sia negli effetti»¹⁸. Ciò si vede nel modo più chiaro nel caso dei desideri di fantasia, i quali non implicano alcuno sforzo, da parte del soggetto desiderante, di produrre la realizzazione del contenuto del desiderio in questione¹⁹.

I sentimenti di fantasia sono distinti da quelli autentici fino al punto di non produrre in senso stretto, per dirla con Witasek

né piacere né dolore. Nessuno andrebbe a teatro a udire un dramma, se lo spavento, l'affanno, la compassione, la paura e tutti gli altri stati d'animo suscitati dall'inten-

resse nostro per ciò che accade sulla scena, fossero reali (Witasek, p. 115; tr. it., p. 89-90).

Di conseguenza, noi siamo in grado, almeno entro un certo limite, di esperire sentimenti di fantasia in modo da emergere da tale esperienza - virtualmente - incolumi; un fatto che può essere addotto al fine di spiegare perché siamo così pronti a lasciarci influenzare, nella nostra vita emotiva, dalle opere d'arte.

Il contrassegno forse più importante dei fenomeni di fantasia, comunque, è che essi sono soggetti alla nostra volontà in misura molto maggiore di quanto lo sia il materiale psichico autentico. Quest'ultimo deve in ogni caso fondarsi su qualche credenza, più esattamente sulla credenza nell'esistenza dell'oggetto corrispondente; e l'acquisizione d'una credenza non è cosa che si trovi sotto il controllo del soggetto in questione. Essa presuppone, nei casi normali, che il soggetto investa le proprie forze nell'impegnarsi con oggetti dati, e dove questo non è possibile allora l'acquisizione di una credenza può dipendere (come fanno i non-credenti) da qualcosa come la grazia divina. I fenomeni di fantasia, dall'altro lato, fanno completamente a meno d'un fondamento di credenza del tipo descritto, di modo che si possono generare fantasie del tutto arbitrarie a piacere e senz'altre difficoltà.

Il dominio dei fenomeni che siamo in grado d'esperire è pertanto largamente maggiore di quello dei fenomeni autentici. Nella produzione di combinazioni e sequenze organizzate di fenomeni fantastici, comunque, dev'essere rispettato un complesso tessuto di restrizioni - leggi di sviluppo e compatibilità - tanto che l'individuo può trovare che non è meno difficile provocare nella fantasia le combinazioni che egli desidera piuttosto che creare circostanze in cui si possano ottenere i fenomeni autentici corrispondenti. I poteri della volontà nel dar luogo a complesse combinazioni di fenomeni di fantasia possono comunque essere estesi mediante l'uso di speciali elaborati - le opere d'arte - i quali, nella misura in cui sono stati prodotti rispettando le leggi in questione, possono servire da catalizzatori nella produzione di complessi del tipo descritto. Il nostro desiderio d'essere influenzati dalle opere d'arte si può ora spiegare facendo appello al fatto che i complessi di fenomeni fantastici che tali opere possono aiutare a suscitare sono in grado di sostituire, di rappresentare per procura i corrispondenti fenomeni psichici autentici, così che possiamo godere di esperienze qualitativamente simili alle esperienze autentiche anche quando i presupposti di queste non sono disponibili (un fatto che ha conseguenze anche per la nostra comprensione del ruolo dell'arte nel formare e sviluppare la nostra esperienza emotiva e nell'educazione della nostra sensibilità).

6. *Piacere estetico e piacere sensuale*

Sembra, ora, che noi godiamo d'un'opera d'arte esattamente nella misura in cui essa fa sorgere fenomeni di fantasia dentro di noi - sicché possiamo concepire il piacere estetico stesso essenzialmente come un *piacere per la fantasia* del genere corrispondente. Un vantaggio di questa concezione, è che ci fornisce un giustificazione per l'abituale distinzione tra piacere estetico autentico e altre specie di sensazione (*feeling*) genuinamente piacevole collegate all'opera d'arte (il piacere di possesso o di accumulazione, per esempio, o il piacere nel risolvere enigmi estetici, o il piacere di funzione sensuale). In questi ultimi casi, ciò che viene ignorato in favore di altre emozioni di tipo non-modificato, è precisamente il gioco delle emozioni di fantasia che un'opera d'arte è in grado di generare. Distinguendo tra l'autentica fruizione estetica da un lato, e il gioco dei fenomeni di fantasia che fornisce il fondamento per tale fruizione dall'altro, la teoria può spiegare come sia possibile che noi viviamo i più intensi sentimenti di piacere in conseguenza dell'esser-ci esposti alla tristezza, alla malinconia o all'angoscia suscitate da un'opera d'arte tragica.

In aggiunta, comunque, la teoria getta luce sulla relazione tra piacere estetico autentico e piacere sensuale di cui godiamo nell'arte puramente ornamentale. Vi è certamente un senso in cui, quando abbiamo esperienza d'un'opera d'arte, godiamo anche della struttura di suoni, forme o tessuti creata dall'artista. E' anzi la nostra coscienza sensoriale di tali strutture a servire, in molti casi, da fondamento per quel gioco dei fenomeni di fantasia che è qui considerato l'oggetto primario del godimento estetico. Inoltre, il piacere sensuale soddisfa anche un importante requisito teorico presupposto dal nostro approccio: tale piacere è invariabilmente una questione di atti rivolti in modo perfettamente lineare a cose, processi e eventi reali e materiali. Tuttavia è chiaro che un piacere di questo genere è qualcosa di cui possiamo avere esperienza anche in relazione, per esempio, agli oggetti di natura, e quindi non può servire come chiave per stabilire che cosa sia peculiare all'esperienza estetica in quanto tale. Vi sono inoltre alcune peculiarità del piacere sensuale che sembrano estranee al godimento propriamente estetico. Così, il piacere sensuale è direttamente sensibile all'intensità delle esperienze sensoriali che lo producono. In base a ciò, nel passaggio dalla sensazione al ricordo il piacere sensuale che si prova scompare, o quantomeno viene ridotto a un'intensità quasi inavvertibile, mentre il medesimo materiale fantastico può essere generato (ad esempio) da una melodia, sia essa udita, rammemorata, o anche - entro un certo limite - immaginata. Il piacere estetico e il piacere

sensuale sembrano appartenere, per questo, a diversi livelli d'esperienza, o di *distanza* dai rispettivi oggetti - e in questa connessione è necessario segnalare che nel caso della letteratura non è l'*opera* stessa a essere esperita sensibilmente, ma solo *esemplari* di essa, e appare chiaro che un testo stampato, normalmente, non è in grado di fungere da oggetto d'esperienze esteticamente rilevanti di carattere sensuale.

7. *Illusione e errore*

Abbiamo argomentato che gli atti pertinenti alla lettura di opere di narrativa non vanno intesi come se implicassero una direzione verso tipi speciali di oggetti. Piuttosto, essi sorgono quando il lettore si lascia guidare dal testo rispetto ad atti determinatamente qualificati di certi generi, che manifestano certe somiglianze interne coi suoi atti quotidiani, ma sono contrassegnati appunto dalla sospensione della direzione all'oggetto, caratteristica di questi ultimi. Questa concezione, che spiega perché in un certo senso noi non veniamo toccati dalle disgrazie degli oggetti putativi descritti nelle opere narrative, ha come conseguenza che l'esperienza della letteratura in generale, e in particolare della poesia, diviene affine all'esperienza della musica. In entrambi abbiamo un accoglimento passivo e un venir toccati dall'opera, piuttosto che una direzione intenzionale e un interesse intellettuale verso gli oggetti (così che la fruizione di quei passi d'un romanzo che costituiscono puri giochi di parole, o riflessioni semi-filosofiche, o descrizioni di fenomeni sociali impersonali quali processioni o battaglie o intere epoche storiche, non si differenzia in linea di principio dalla fruizione di quei passi - troppo spesso scelti come unica materia di trattazione da parte dei filosofi interessati alla logica della narrazione - in cui vengono descritti e nominati i personaggi). Di certo, i nostri atti di lettura sono collegati da relazioni complesse del genere di quelle che si trovano anche nelle nostre esperienze quotidiane; ma l'oggettualità normalmente prodotta da tali relazioni va qui dispersa.

Ciò comporta che l'approccio normale e propriamente estetico alle opere di narrativa risulta decisamente diverso dall'approccio obiettivante che può essere assunto, per esempio, dallo storico della letteratura, il quale ha interesse a utilizzare una data opera come rappresentazione di oggetti in quanto la concepisce come mezzo per catturare un'intuizione rispetto a un dato periodo storico o a una data personalità letteraria²⁹. Su questa base, inoltre, possiamo cominciare a vedere come si affronta un'obiezione che viene spesso avanzata dai sostenitori d'una concezione ontologica secondo la quale la lettura d'un'opera narrativa è possibile solo nella misura in cui il lettore si lascia illudere dall'opera fino a credere agli oggetti che sono rappresentati in essa. Si

argomenta così che, in caso contrario, non vi sarebbero oggetti ai quali possano essere diretti i sentimenti di fantasia in questione, sicché tali non potrebbero affatto aver luogo. Tuttavia, se i sentimenti di fantasia condividono coi loro corrispettivi *bona fide* soltanto alcune caratteristiche intrinseche, allora essi possono benissimo aver corso in contesti non-intenzionali, come è dimostrato dal caso di sentimenti di fantasia generati da opere musicali. Inoltre, supporre che il lettore *creda* negli oggetti putativi dei suoi atti, che le sue transazioni con opere di narrativa siano dunque basate su una sorta di auto-illusione totale, sarebbe certamente esagerato. Infatti l'eminazione del momento di convinzione sarebbe in tal caso del tutto cosciente e deliberata. Per contro, secondo la concezione sostenuta nel presente lavoro, si può ammettere che gli atti in questione non comportano di per sé alcun errore (sebbene - e questo è un punto importante - possano comportarne le nostre credenze, più o meno teoretiche, intorno ad essi). E sebbene talvolta abbiamo effettivamente esperienza di opere che contengono in qualche modo inganni o trucchi da parte dell'artista, finanche trucchi tali da contribuire in modo essenziale al nostro apprezzamento estetico d'una data opera d'arte, tuttavia la peculiarità delle esperienze in questione non è diversa da quella che si può trovare in esperienze relative a illusioni collegate a oggetti più comuni.

Si potrebbe argomentare che una persona, per esempio durante la lettura, può essere temporaneamente talmente assorta da dimenticarsi di stare fantasticando. Il momento della sospensione di credenza viene allora escluso dagli atti di tale persona, sicché il suo modo di leggere non si discosterà da una forma più grossolana di illusione. Per dirla con Ryle:

La finzione (*make-believe*) è compatibile con ogni grado di scetticismo e credulità (...). Il fatto che si possa immaginare di veder certe cose, d'essere inseguiti da un orso, di avere l'appendice in disordine, senza rendersi conto che è solo fantasia, rientra nel fatto generale che persone d'ogni età e condizione non son sempre giudiziose e critiche come si vorrebbe; e di ciò nessuno si sorprende (Ryle, 1949, p. 258-259, tr. it. p. 262-263).

Simili fenomeni, comunque, sono tutt'al più fatti episodici, prodotti da circostanze particolari; essi non raggiungono l'essenza dell'esperienza estetica in quanto tale.

8. Sostituzioni musicali

Il vantaggio più importante della teoria sostituzionale risiede nel fatto che essa può essere estesa in modo naturale al di là delle arti narrative e figura-

tive; vale a dire al di là di quei casi in cui è riconoscibile la derivazione delle esperienze estetiche da sentimenti e emozioni di ordine familiare e domestico, fino a ricomprendere il piacere estetico nel caso della musica, o delle varie forme d'arte astratta. Infatti anche il nostro apprezzamento di queste arti sembra implicare la produzione di emozioni di fantasia in modo analogo al caso delle arti figurative.

I sentimenti di fantasia possono essere distinti secondo diversi gradi d'astrazione rispetto a quelli normalmente rivolti a oggetti. I sentimenti di fantasia prodotti, poniamo, dalla narrativa romantica presentano un'affinità relativamente stretta con quelli autentici (nei limiti delle differenze strutturali fra sentimenti autentici e fantastici, delineate sopra). Supponendo, comunque, che sia data la capacità di fruire di tali sentimenti, l'artista è allora libero di estenderla, di compiere vari tipi di esperimenti linguistici allo scopo di trovare dei mezzi per sollecitare sentimenti di fantasia di un livello più remoto rispetto ai fenomeni della vita sentimentale autentica. Tale ciclo può essere ripetuto, dando luogo a forme letterarie, e insieme a fenomeni di fantasia, di carattere sempre più sottile e astratto.

Ora, i sentimenti di fantasia evocati dalla musica pura, hanno subito un analogo allontanamento dalle normali esperienze dirette a oggetti, attraverso un processo d'astrazione accumulativa che possiamo supporre parallelo all'evoluzione delle forme musicali. Ma in questo caso l'astrazione è stata condotta a un punto tale che le esperienze di fantasia qui prodotte fanno a meno di ogni presupposizione del genere che si può trovare presso i corrispondenti sentimenti sinceri o autentici. Questi ultimi sono infatti contrassegnati dal fatto di essere in ogni caso limitati a un ambito relativamente ristretto di oggetti appropriati²¹. Per contro, i sentimenti di fantasia sollecitati da un'opera di musica pura fanno a meno di ogni limitazione oggettuale di questo tipo. Chi è realmente triste sa per che cosa è triste, e il pensiero di ciò costituisce il presupposto del suo sentimento di tristezza. Ma quando un brano musicale esprime e fa sorgere tristezza - e abbiamo dato per scontato che molti brani musicali sono obiettivamente strutturati in modo tale da suscitare sentimenti di questo tipo (generale) - una tale consapevolezza è allora assente. La tristezza è per così dire svincolata dalle sue normali associazioni. Anche se, nell'esperienza musicale, ci lasciamo affondare in un sentimento di tristezza, non siamo coscienti di qualche avvenimento triste o spiacevole - o, se lo siamo, ciò risulta allora accidentale, perché all'esperienza estetica dell'opera appartiene il sentimento di fantasia stesso, esattamente come è destato dalla musica, e non già qualunque ricordo o associazione che possa accompagnare l'ascolto.

Simili esperienze, che si trovano quanto più possibile remote dalle emozioni autentiche, collegate a oggetti, presenti nella nostra vita sentimentale normale, si possono chiamare sentimenti "puramente" fantastici. E' possibile che Schopenhauer avesse in mente esperienze di questo tipo quando scriveva della musica pura che essa

(...) non esprime il fenomeno, ma l'intimo essere, l'in-sé di ogni fenomeno, la volontà stessa. Non esprime adunque questa o quella singola determinata gioia, questo o quel turbamento, o dolore, o terrore, o giubilo, o letizia, o serenità; bensì la gioia, il turbamento, il dolore, il terrore, il giubilo, la letizia, la serenità in se stessi, e, potrebbe dirsi, *in abstracto*, dandone ciò che è essenziale, senza accessori, quindi anche senza i loro motivi. Nondimeno, noi li comprendiamo perfettamente, in questa purificata quintessenza²².

Qui naturalmente Schopenhauer si spinge troppo oltre. I fenomeni psichici suscitati nelle esperienze musicali sfuggono, in modo caratteristico, a una fissazione linguistica, così che "gioia", "dolore" e simili coprono solo un piccolo segmento dell'intero repertorio di sentimenti di cui in questi casi si può avere esperienza. Inoltre, i fenomeni così come vengono qui esperiti si distinguono dai fenomeni della nostra normale vita sentimentale in quanto manifestano un particolare carattere dinamico. La musica non serve solo a cristallizzare astratti sentimenti fantastici dentro di noi; tali sentimenti godono anche di una particolare incompletezza, potendo esistere solo nel contesto di complessi dinamici di carattere del tutto speciale, complessi che a loro volta possono esistere solo in associazione con le relative esperienze uditive complesse. Si ottiene così una sorta di relazione funzionale, una correlazione che non risulta mediata consciamente né mai appercepita se non parzialmente, tra le strutture sonore da un lato e la catena dei sentimenti di fantasia, che le strutture fanno sorgere, dall'altro. Tale catena si caratterizza per possedere ritmo e colorazione tonale propri e articolati, fenomeni che mancano del tutto nell'esperienza emotiva autentica²³.

Dalla posizione che abbiamo raggiunto, possiamo ora vedere il senso preciso in cui la teoria oggettiva dell'esperienza estetica, alla Meinong-Witasek, risulta più ristretta della teoria delle qualità speciali dell'atto, sostenuta in queste pagine. Infatti, sembra che la teoria oggettiva non possa render ragione di quel genere di sottili esperienze emotive che vengono destate dalla musica e da altre arti astratte; esperienze che sono esenti, nella loro struttura interna, dalle limitazioni imposte dalle forme degli oggetti²⁴. Proprio per aver sottovalutato le conseguenze strutturali dello svincolo degli atti dalla relazione all'oggetto, la teoria di Meinong rivela di aver portato le esperienze di fantasia troppo vicino alle normali percezioni veridiche e ad altri atti re-

lativi a oggetti. La nostra posizione implica, per contro, che soltanto certe ristrette varietà di percezione estetica - per esempio le percezioni di opere di scultura e pittura figurativa - possano essere direttamente accostate alle percezioni veridiche. Infatti soltanto in questi casi le nostre esperienze sono governate dalla presenza di opportuni sostegni oggettuali. Le esperienze che abbiamo riguardo alla musica, alla poesia, e alla prosa narrativa, forme d'arte in cui i sostegni materiali non fungono da oggetti primari, sono strutturate, al contrario, in modo talmente diverso.

9. Osservazioni conclusive

La teoria sostituzionale, nella forma più sommaria, si può esprimere nel modo che segue. Si apprezzano le opere d'arte perché si trova piacevole la fisiologia e la fenomenologia, per esempio, dell'amore o dell'alpinismo. In assenza, momentaneamente, di un oggetto che possa servire da sostegno per promuovere sentimenti autentici in questa direzione, ci si rivolge invece al più vicino surrogato opportuno. Le esperienze di cui si gode allora, precisamente perché non vi sono oggetti ai quali siano unite, hanno un carattere meno compatto, più inconsistente ed etereo dei loro corrispettivi ordinari. Si potrebbe anzi sostenere che l'arte è sorta - o è stata separata da altri fenomeni collegati²⁵ - attraverso appunto la scoperta del fatto che l'esperienza di emozioni sostitutive può in realtà essere piacevole. Si potrebbe allora considerare lo sviluppo delle forme artistiche come parallelo al reperimento di metodi per riprodurre emozioni sostitutive in modo sempre più sottili e sofisticati. La teoria sostituzionale potrebbe così esser impiegata per gettar luce sulla natura delle tradizioni artistiche, cioè sui modi in cui lasciamo che la nostra vita immaginativa sia soggetta non solo al nostro volere, ma anche a quello di altri, gli artisti, che a loro volta hanno lasciato che le azioni dei loro predecessori avessero effetto sulle proprie vite immaginative, tanto individualmente quanto attraverso generazioni successive: per esempio, dobbiamo imparare a fruire delle emozioni tragiche²⁶, e in generale sembra che emozioni di fantasia di natura più sottile possano esistere solo come elementi d'una catena di astrazioni del tipo descritto sopra, nella misura in cui tali emozioni sono in grado d'esser apprezzate soltanto da coloro che hanno assorbito le opportune strutture esperienziali nelle rispettive precedenti fasi.

La teoria sostituzionale, comunque, può gettar luce anche sulla natura del valore estetico. La teoria implica che il valore di un'opera d'arte è qualcosa di simile a una funzione della finezza delle emozioni di fantasia che essa fa sorgere²⁷; una tale concezione appare quantomeno largamente convergente con le nostre intuizioni preteoretiche quanto al valore e disvalore relativi di

opere diverse. Si tende infatti a riporre scarso valore in quelle forme di musica o letteratura che fanno appello in modo immediato a emozioni grossolane, ossia a emozioni che si trovano discoste di un solo grado dalle emozioni autentiche dell'esperienza quotidiana. D'altro canto tendiamo a porre scarso valore estetico anche in quelle forme d'arte (per esempio la musica di alto livello matematico) che non possono dar luogo ad alcuna emozione di fantasia perché non soddisfano le pre-condizioni fisiologiche e fenomenologiche richieste (si parla invece dell'eleganza matematica o strutturale della musica, o d'altri simili valori). Anche se dovesse risultare, peraltro, che considerazioni come queste non possono essere generalizzate fino a offrire una spiegazione completa del valore estetico per ogni forma artistica, sembra purtuttavia che non ci sia alcun modo di pervenire a una comprensione adeguata del valore estetico senza far riferimento, quantunque indirettamente, al tipo di distinzioni che abbiamo trattato.

Un ultimo vantaggio (filosofico) della teoria sostituzionale, e della spiegazione del valore estetico che essa comporta, consiste nel fatto che entrambe si riferiscono esclusivamente a ciò che esiste, nel senso perfettamente comprensibile in cui esistono le cose, gli eventi e i processi reali spazio-temporali. Infatti, laddove i correlati finzionali e altri oggetti astratti sono irreali *ex hypothesi*, così che risulta difficile vederne la saldatura ontologica con le entità reali che costituiscono le nostre esperienze estetiche, tutto ciò cui si fa riferimento nella teoria qui esposta, invece - gli eventi mentali e gli stati persistenti di rappresentazione, emozione, credenza, i contrassegni o i sostegni materiali dell'esperienza estetica, che pendono dal muro o stanno su uno scaffale o echeggiano in una sala di concerti, e le capacità causali che questi contrassegni o sostegni hanno di far sorgere fenomeni mentali del tipo già visto, i soggetti che hanno rapporti con questi sostegni e che esperiscono i suddetti fenomeni mentali - tutte queste entità sono reali, e tutte sono strutturate internamente, e collegate tra loro da vari generi di relazioni complesse ma chiaramente intelligibili.

Note

1. Desidero ringraziare Kevin Mulligan, Dieter Münch e Karl Schuhmann per le loro osservazioni su una precedente versione di questo saggio. [La versione originale è pubblicata in *Grazer philosophische Studien*, 25/26, 1985/1986, pp. 533-577.]
2. Questo punto è stato enfatizzato da Ryle in *The Concept of Mind*, e anche

da Walton, per esempio in «Pictures and Make-Believe». Entrambi considerano l'immagine come un fatto in primo luogo comportamentale, argomentando che la nostra capacità di fingere, o *dare a intendere*, agendo apertamente, è la chiave per comprendere la natura dell'immaginazione in generale.

3. Sulla nozione di "contatto relazionale" si veda Smith 1984. Sovente si sostiene che anche il primo Brentano, parlando di «*intentionale Inexistenz*» (1925, pp. 124-132), voleva far propria una concezione secondo la quale ogni tipo d'intenzionalità è da intendersi in questo quadro immanentista. Per gli argomenti in favore di questa interpretazione si veda per esempio Farias 1968; per le critiche cfr. Münch 1986.
4. Non è nostro compito ripetere gli argomenti contro la teoria dell'immanenza offerti per esempio da Husserl in LU V, §11; da Ryle (1949, cap. VIII); e, con particolare riferimento alla teoria dell'immagine mentale, da Sartre (1940). Ma si consideri la questione della collocazione, poniamo, del canguro che io immagino mentre corre nella boscaglia australiana. Questo canguro immaginario è veramente *nella mia mente*? E al tempo stesso è *nella boscaglia*?
5. Secondo Twardowski, ogni rappresentazione ha necessariamente un oggetto, e ogni proprietà; tuttavia alcuni oggetti non esistono. Cfr. Twardowski 1894, § 5.
6. 1894, p. 13 [Si cita dalla tr. it.] Per ulteriori discussioni del passo in questione, cfr. Mulligan 1986.
7. Twardowski 1979, p. 28.
8. *Op. cit.*, p. 29.
9. Dunque anche il primo Husserl sosteneva una forma di teoria della modificazione, argomentando che gli atti possono avere o meno la caratteristica di *porre l'esistenza*, sebbene questa caratteristica per Husserl non abbia un'articolazione proposizionale, cioè non sia questione di giudizio o di credenza, ma sia piuttosto una rappresentazione o atto nominale (cfr. LU V, § 34 sgg.). Si noti che un atto, per poter essere descritto come una rappresentazione-del-dio-Giove, deve soddisfare anche certe condizioni esterne (storiche), che hanno a che fare con la sua connessione con la credenza e i costumi della civiltà romana.
10. Cfr. per esempio Woods 1974, Rapaport 1979.
11. Tali metodi sono delineati da Ingarden nei suoi scritti sull'ontologia e sull'esperienza conoscitiva della letteratura; cfr. per esempio 1931. Cfr. anche la rassegna di Howell, partic. pp. 151, 159 sgg.
12. Si veda Meinong, *Über Annahmen*, partic. §§ 15 sgg., 53 sgg.; e il riassunto in Krug, p. 241. Idee analoghe sono sviluppate anche da Pfänder, in 1913/1916, p. 46 sgg.
13. Meinong chiama tali giudizi di fantasia «assunzioni», termine che vorrei qui evitare a causa dell'implicazione che vi sia in ogni caso un'entità (un obiettivo o stato di cose) che viene assunta.

14. Nei miei 1985 e 1987 sono presentati alcuni sunti delle idee di Witasek. Il secondo lavoro contiene alcune indicazioni sulle differenze tra le concezioni di Witasek e di Meinong.
15. *A Treatise of Human Nature*, Book I, Part III, Sect. X.
16. Cfr. Schwarz 1905/1906, una dissertazione sulle emozioni di fantasia scritta sotto la guida di Meinong, che contiene una critica dettagliata delle concezioni di Hume.
17. Cfr. Kenny, pp. 58 sgg.
18. *Treatise*, loc. cit.
19. Naturalmente, non solo nel contesto dell'esperienza estetica si trovano desideri di fantasia. Essi sono presenti ogni volta che sfogliamo distrattamente una rivista piena di avvisi pubblicitari, o ogni volta che contempliamo senza serie intenzioni piani e progetti alternativi. Dunque, sotto opportune condizioni, i desideri di fantasia possono essere trasformati in desideri reali.
20. I casi problematici, per le teorie avverbiali dell'intenzionalità finzionale, sembrano sorgere prevalentemente in relazione alle asserzioni intorno ai personaggi fittizi che hanno origine in tali ambiti finzionali, e malgrado tutte le difficoltà che simili teorie debbono affrontare, si deve ancora stabilire definitivamente che esse non possano essere utilizzate per fornire una spiegazione delle strutture semantiche implicate nelle normali esperienze di lettura di opere di narrativa. La difficoltà principale delle teorie avverbiali - e cioè che esse rendono inintelligibili certi tipi del tutto accettabili di quantificazione entro contesti intenzionali - non sorge, ovviamente, quando tale quantificazione non è ammessa come accettabile, per esempio in quanto non ammettiamo l'inferenza da "John sta pensando-a-Sherlock" e "Mary sta pensando-a-Sherlock" a "Vi è qualcosa a cui John sta pensando e a cui Mary sta pensando". Un caso problematico di particolare interesse per noi è offerto da asserzioni quali: "L'Alessandro di cui si parla nell'*Alexanderroman* è lo stesso Alessandro che conquistò la Persia", dove l'ammissibilità della quantificazione sembra inaccettabile in forza del fatto che abbiamo a che fare con un soggetto esistente. Tuttavia, come ha mostrato Ingarden (1931, § 34), vi sono forti ragioni per supporre che l'oggetto esistente in questione sia irrilevante per l'esperienza estetica relativa all'opera. Un'asserzione della forma suddetta si potrebbe in effetti comprendere come se significasse qualcosa come: "in forza di alcuni fatti riguardanti l'origine del tal romanzo, i lettori di esso si trovano occasionalmente a essere devianti dal loro interesse propriamente estetico verso l'opera, a un interesse verso un certo oggetto reale".
21. Così il senso di disgusto, per esempio, è limitato a oggetti quali piaghe cancrenose, parassiti, cadaveri, cibi rigurgitati. Si veda la trattazione di Kolnai (1929) della fenomenologia del disgusto. Cfr. anche, da un punto di vista alquanto differente, *Action, Emotion and Will* di Kenny, pp. 192

- sgg., dove si sottolinea il fatto che non è possibile provar rimorso per qualcosa a cui si è convinti di non aver partecipato.
22. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, III, § 52 [Tr. it. di P. Savj-Lopez, Laterza, Bari 1914, rist. 1982, p. 351. La traduzione è leggermente modificata in conformità alla citazione del testo inglese, n.d.t.] Korff (*op. cit.*, p. 281) osserva qualcosa di analogo parlando a nome dei romantici tedeschi, e l'idea è sviluppata in modo illuminante anche in Levinson 1982.
23. Relazioni funzionali affini si osservano nel modo in cui il ricordo di esperienze passate può essere ridestato da un certo odore o gusto o modo d'intonazione. Sul ruolo della risonanza fisica in generale, all'interno o all'esterno della vita sentimentale, cfr. Witasek, per esempio p. 137; Mulligan and Smith 1986; Smith 1987. Cfr. anche la discussione dei "piaceri dinamici" in Duncker 1941, p. 403 sgg.
24. Ovviamente anche un brano musicale è un oggetto, e la teoria di Meinong può entro tale limite trattare - in modo puramente formale - le nostre esperienze in proposito. Ma la teoria non può penetrare più a fondo, in modo da poter offrire una spiegazione del carattere particolarmente frammentario dei fenomeni che tali esperienze possono implicare.
25. Qui vengono in mente subito la religione, la storia e le leggende popolari, sebbene forse anche la pratica della pittura parietale preistorica implicasse la produzione di emozioni sostitutive del tipo qui descritto.
26. I processi fisiologici in questione sono processi appresi: cfr. Grassl and Smith 1986 e i riferimenti ivi indicati.
27. Sono possibili altre spiegazioni: per esempio, si può concepire il valore in termini della stessa capacità o facoltà di un'opera - o dei sostegni materiali associati - di generare emozioni di fantasia. Cfr. anche le opinioni avanzate da Kant nella terza *Critica* e da Schiller nell'*Educazione estetica*, secondo cui il bello è precisamente ciò che produce armonia nei nostri sentimenti. Si può comunque formulare, dalla prospettiva opposta, una concezione platonica secondo la quale il grado in cui un'opera d'arte dà luogo a emozioni di fantasia sarebbe una misura del *disvalore* dell'opera.

Riferimenti bibliografici

- BRENTANO, F., 1925, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, 2. Aufl., hg. von O. Kraus, Unver. Nachdr. Meiner, Hamburg 1973.
- DUNCKER, K., 1941 «Pleasure, Emotion and Striving», *Philosophy and Phenomenological Research* 1, 391-430.
- FARIAS, V., 1968, *Sein und Gegenstand. Der Gegenstand des Denkens als ontologisches Problem im Werk von Franz Brentano*, Dissertation, Frei-

- burg i. Br.
- GRASSL, W. and SMITH, B., 1986, «A Theory of Austria», in Nyiri, hg., 1-20.
- HOWELL, R. 1979, «Fictional Objects», *Poetics* 8, 129-177.
- HUSSERL, E., 1894, «Intentionale Gegenstände», Erstveröff. in HUSSERL 1979, 303-348.
- HUSSERL, E., 1894a, recensione di Twardowski 1894, in HUSSERL 1979, 349-356.
- HUSSERL, E., 1900/1901, *Logische Untersuchungen* (LU), 1. Aufl., 1913/1921; ora in Husserliana XVIII, XIX/1, XIX/2. Tr. it. di G. Piana, Il Saggiatore, Milano, 1968.
- HUSSERL, E., 1979, *Aufsätze und Rezensionen (1890-1910)*, hg. von B. Rang, Nijhoff, Haag (Husserliana XXII).
- INGARDEN, R., 1931, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Halle. Tr. it. Silva, Milano, 1968.
- KENNY, A., 1963, *Action, Emotion and Will*, Routledge & Kegan Paul, London.
- KOLNAI, A., 1929, «Der Ekel», *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 10, 515-569.
- KORFF, H.A., 1940, *Geist der Goethezeit*. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literatur, 3. Teil: *Frühromantik*, Weber, Leipzig.
- KRUG, J., 1929, «Zur Sprachtheorie», in E. Brunswick *et al.*, *Beiträge zur Problemgeschichte der Psychologie*, Fischer, Jena, 225-258.
- LEVINSON, J., 1982, «Music and Negative Emotion», *Pacific Philosophical Quarterly*, 63, 327-346.
- MEINONG, A., 1910, *Über Annahmen*, 2. Aufl., Barth, Leipzig; ora in *Gesamtausgabe* Bd. VI, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1977.
- MULLIGAN, K., 1986, «Promising and Other Social Acts: Their Constituents and Structure», in K. MULLIGAN, ed., *Speech Acts and Sachverhalt: Reinach and the Foundations of Realist Phenomenology*, Nijhoff, Dordrecht, Boston/Lancaster.
- MULLIGAN, K. and SMITH, B., 1986, «Mach und Ehrenfels: Über Gestaltqualitäten und das Problem der Abhängigkeit», in R. Fabian, hg., *Christian von Ehrenfels. Leben und Werk*, Rodopi, Amsterdam, 85-111.
- MÜNCH, D., 1986, «Brentanos Lehre von der intentionalen Inexistenz», in Nyiri, hg.
- NYIRI, J.C., hg., 1986, *Von Bolzano zu Wittgenstein*, Hölder-Pichler-Tempski, Wien.
- PFÄNDER, A., 1913-1916, «Zur Psychologie der Gesinnungen», *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 1, 325-404, e 3, 1-125.
- RAPAPORT, W., 1979, «An Adverbial Meinongian Theory», *Analysis*, 39, 75-82.
- RYLE, G., 1949, *The Concept of Mind*, Hutchinson, London, Tr. it. di F. Rossi-Landi, *Lo spirito come comportamento*, Einaudi, Torino, 1955.
- SARTRE, J.-P., 1940, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris.
- SCHWARZ, E., 1905-1906, «Über Phantasiegefühle», *Archiv für systematische Philosophie*, 11, 481-496 e 12, 84-103.
- SMITH, B., 1984, «Acta cum fundamentis in re», *Dialectica*, 38, 157-178.
- SMITH, B., 1985, «Sur la modification du sentiment: l'esthétique de l'École de Graz», *Revue d'Esthétique*, 9, 19-37.
- SMITH, B., 1987, «Pleasure and Its Modifications. Meinong, Witasek and the Aesthetics of the School of Graz», in P. Simons, ed., *Essays on Meinong*, Philosophia, Munich (in corso di pubblicazione).
- TWARDOWSKI, K., 1894, *Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen*, Hölder, Wien; Nachdr. Philosophia, München, 1982. Tr. it. di S. Besoli, Boringhieri, Torino, 1988.
- TWARDOWSKI, K., 1979, «Issues in the Logic of Adjectives» (frammento), in J. Pelc, ed., *Semiotics in Poland. 1894-1969*, Reidel, Dordrecht, 28-30.
- WALTON, K., 1973, «Pictures and Make-Believe», *Philosophical Review* 82, 283-319.
- WITASEK, S., 1904, *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*, Barth, Leipzig. Tr. it. di M. Graziussi, *Principii di estetica generale*, Sandron, Milano, 1911.
- WOODS, J. 1974, *The Logic of Fiction*, Mouton, The Hague.

Traduzione italiana di Roberto Brigati