

Anno I, numero 2, 2005

## Indice

**Simone Zacchini p. 2**

*Il primato della percezione: lo sfondo impuro  
di un problema cognitivo*

**Lucia Foglia p. 11**

*Rappresentazioni mentali. Modelli teorici a confronto*

**Leonardo Cappelletti p. 27**

*Anselmo da Como e il principium individuationis:  
una lettura ad litteram di Averroè*

**Ferdinando Abbri p. 35**

*Mito e ritualità. Harrison Birtwistle e la recita di Orfeo*

**Rifrazioni del pensiero**

Rubrica di recensioni, segnalazioni, discussioni

**Beatrice Baldi p. 45**

recensione a: F. Faeta, *Questioni italiane*.  
Demologia, antropologia, critica culturale,  
Bollati Boringhieri, Torino 2005.

**Stefano Gonnella p. 47**

recensione a: Robert Sokolowski, *Introduzione alla fenomenologia*,  
Edizioni Università della Santa Croce, Roma 2002.

**Simone Zacchini**

*Il primato della percezione: lo sfondo impuro di un problema cognitivo*

Il problema della *percezione*, in epoca moderna, è stato definito e consegnato al pensiero filosofico grazie al lavoro ed alla riflessione di pensatori di area empirista; a partire dalla fine del XVII secolo, soprattutto per opera di John Locke, la percezione diviene uno dei temi fondamentali della conoscenza, anzi viene posta come il fondamento stesso di ogni possibile gnoseologia.

Ciò che il lessico filosofico intende con questo termine non è certamente univoco ed esente da ambiguità. Proprio per questo, prima di ogni presa di posizione, è bene chiarire ciò che, almeno in questo scritto, viene connotato come *percezione*. In prima istanza conviene riferirsi proprio a quei pensatori che per primi, ponendola al fondo di ogni atto conoscitivo, si sono posti anche il problema di definirne i contorni e il senso. La definizione del termine, infatti, non è separata dal suo utilizzo filosofico e dal suo ruolo. Pensare alla percezione come al fondamento della conoscenza umana significa innanzitutto pensare ad essa come ad un *universale*, cioè qualcosa che non dipende dal singolo uomo ma che, piuttosto, è innanzitutto neutra, oggettiva, invariante. La percezione, così, facendosi carico, contro correnti che al contrario pensano al fondamento in termini ideali e razionali, di ancorare la conoscenza al “dato di fatto”, deve innanzitutto essere qualcosa di sovraindividuale. La natura del fondamento non può essere pensata altrimenti: se è un fondamento della conoscenza umana, deve valere, entro certi limiti, per tutti e non dipendere dall’accidentalità delle concrete esistenze soggettive. Ma questo significa anche che la correlazione tra qualcosa di fluido come il mutevole volto del mondo esterno e qualcosa di altrettanto fluente come il mondo interno del soggetto deve potersi ancorare ad un principio fisso e stabile.

A partire da queste premesse si può comprendere un presupposto forte di ogni empirismo, intendendo con questo ogni filosofia che pone nella percezione il fondamento della conoscenza. Tale presupposto istituisce innanzitutto una fondamentale demarcazione tra la ricezione *passiva*, attraverso gli organi di senso, del mondo esterno, e il lavoro *attivo* dell’intelletto, cioè l’interpretazione data all’informazione che deriva dai dati di senso. La dicotomia tra *passività dei sensi* ed *attività dell’intelletto* giace al fondo di ogni filosofia empirista ed è ciò che permette a questi pensatori di pensare alla percezione come fondamento. Solo presupponendo che gli organi di senso riportino, senza giudizio alcuno, in modo *neutro*, il mondo così come esso è, si può prospettare una conoscenza adeguata di esso e dunque una base di assoluta garanzia gnoseologica. Nella percezione, in sostanza, l’uomo e il mondo si incontrerebbero in un punto assoluto, esente da movimento e interpretazione, e sul quale poter costruire tutta l’impalcatura della conoscenza. È Locke a fornirci questo modello. La *sensazione* è per lui il momento fondante la conoscenza degli oggetti esterni. La *sensazione*, anzi, è considerata come la fonte esclusiva della conoscenza, di una conoscenza che, è ovvio, dipende interamente dai nostri sensi (cf. Locke 1988: 95-97). Questa credenza, è noto, non ha il significato che, per l’empirista, i sensi, in qualche modo, *costituiscono* il mondo esterno, attraverso una loro libera attività. Piuttosto: «gli oggetti esterni forniscono alla mente le idee delle qualità sensibili» (Locke 1988: 97), cioè, data la natura passiva della sfera della sensibilità, gli oggetti si presenterebbero ai nostri sensi così come sono; e «proprio su questo fondamento sono costruite tutte le nozioni che egli potrà mai avere naturalmente di questo mondo» (Locke 1988: 111).

La *percezione*, sulla base della *sensazione*, è per Locke il primo grado di riflessione, cioè il primo atto che l’intelletto esercita sulle proprie idee, sulle idee primarie derivate dalla sensibilità. Per la teoria empirista della conoscenza, la sensazione fornisce dati bruti e neutri, attestando la consistenza e l’esistenza del mondo, mentre la percezione è la riflessione che l’intelletto esercita su questi dati. Si potrebbe obiettare che tra sensazione e percezione sussista uno scarto, un intervento della coscienza o della mente che potrebbe in qualche modo occultare la neutralità dei dati che

fedelmente la sensazione si è operata a fornire. Per l'empirista classico, però, questo è un falso problema. La percezione, infatti, non va considerata come un giudizio soggettivo sui dati. Invece, nel suo primo livello, *la percezione stessa è passiva*, ed è la forma attraverso la quale l'intelletto prende consapevolezza di aver percepito ciò che non poteva far a meno di percepire (cf. Locke 1988: 114): questo, nella tradizione empirista, è il primo passo verso la conoscenza e costituisce il fondamento di ogni possibile conoscenza (cf. Locke 1988: 151).

In un ambito generale di teoria della conoscenza, una forma ingenua di empirismo come quella appena esposta si arresta di fronte al criticismo kantiano. Kant riconosce che la dicotomia passività/attività non è funzionale ad una conoscenza adeguata del mondo. Piuttosto la forma filosofica del criticismo, ed è questo un ulteriore senso della "rivoluzione copernicana" proposta da Kant, sostituisce al modello empirista una diversa dicotomia, tra ciò che è *materiale* e ciò che è *formale*, cioè tra dati bruti del mondo che, quand'anche accolti così come sono, sono ciechi senza giudizio, e forme a priori dell'intelletto, riempite nella loro strutturale vuotezza dal molteplice della sensibilità.

Anche Kant, nonostante la sua filosofia trascendentale e il diverso orientamento del suo pensiero, considera il molteplice della sensibilità come il terreno e il limite della possibile esperienza. Per Kant, la *sensibilità* è la capacità, la ricettività, la facoltà che riceve «rappresentazioni pel modo in cui siamo modificati dagli oggetti» (Kant 1991: 53). Un oggetto, cioè, esercita una azione sulla nostra capacità rappresentativa, sulla *sensazione*; la sensazione, così attivata da un ente esterno, fornisce intuizioni sensibili che, pensate dall'intelletto e sussunte sotto categorie, diventano concetti. Conoscere, per Kant, significa restare nei limiti dell'esperienza possibile; e proprio in questo senso, infatti, ogni concetto ha il suo aggancio nell'esperienza sensibile, attraverso i dati forniti dall'intuizione sensibile. In Kant, però, a differenza che nell'empirismo positivo, ciò che modifica i nostri organi della ricettività e della sensibilità non è anche un qualcosa su cui sembra possibile fondare la conoscenza. Per Kant è intollerabile l'idea che qualcosa di esterno non solo ci informi, ma sia anche portatore di ragioni che modificano l'intelletto.

Secondo Kant, è noto, il fenomeno ha una parte *materiale* che è ciò che viene attestato dalla sensazione, ma ha anche una componente *formale* che concerne il modo con cui l'intelletto ordina il molteplice materiale del fenomeno stesso. Ciò che è materiale, dunque, ciò che deriva dalla sensazione, non è sufficiente ad attestare realtà, esistenza e senso dell'oggetto; piuttosto esso interviene a riempire una forma vuota che è già presente nello spirito e senza la quale la materialità del fenomeno non potrebbe mai essere pensata. Per questa via, così, la forma può venir «considerata separata da ogni sensazione» (Kant 1991: 54) e distinta da quanto invece non appartiene direttamente alle strutture della ragione.

Solo purificando l'intelletto dai suoi dati materiali è dunque possibile pervenire a quelle forme pure che, nella loro universalità, possono fondare ogni conoscenza. Così, in Kant, sebbene tutti i concetti della ragion pura debbano rientrare nell'alveo dell'esperienza possibile, la percezione, in se stessa, non ha anche un valore gnoseologico come nell'empirismo classico. E tuttavia è nei limiti dell'esperienza che ogni conoscenza ha il suo senso.

Fondamentalmente, dopo Kant, teorie gnoseologiche generali non accettano più forme di empirismo puro. Tuttavia, l'idea di una "conoscenza che parte dal basso" e che si forma induttivamente, che mantiene una struttura adeguata con il mondo, il quale, a sua volta, può essere conosciuto così come esso è, non viene perduta. Sarà infatti entro l'ambito della filosofia della scienza, cioè nel terreno di teorizzazioni su un particolare modo di conoscere, quello scientifico, che l'empirismo manterrà una sua salda posizione gnoseologica.

Una vasta area di pensiero, piuttosto eterogenea, che viene inaugurata dall'*Analisi delle sensazioni* di Ernst Mach e prosegue poi con gli esponenti del Circolo di Vienna, ed arriva addirittura alla *Crisi delle scienze europee* di Husserl, considera la *percezione* come il fondamento della conoscenza scientifica. A ben guardare, però, nonostante si parli soltanto di conoscenza scientifica, questa versione aggiornata dell'empirismo non tende a chiudersi entro una forma

relativa di conoscenza; questa corrente di pensatori, piuttosto, a parte Husserl, considerando la scienza come l'unica forma di conoscenza e fondandola sulla percezione, sposta solo il problema sollevato da Kant, tentando di reinstallare una forma forte di conoscenza di matrice empirista. Nella filosofia della scienza e nelle riflessioni che ruotano attorno al Circolo di Vienna, influenzato dall'empirio-criticismo, dallo psicologismo logico e, in una certa misura, da Russell e Wittgenstein, questo paradigma diviene manifesto ed esplicito; esso, tra l'altro, si evidenzia proprio nell'assunzione dell'induzione come strumento per eccellenza per la formazione della conoscenza, e del verificazionismo come presupposto metodologico principale per il controllo e l'acquisizione della certezza scientifica. Proprio il metodo induttivo sembra esplicitare in modo evidente come in questo contesto gnoseologico il sapere oggettivo venga considerato in senso evolutivista, sommatorio, fatto di acquisizioni graduali e cumulative.

In Mach, anzi, tale tendenza si libera persino di un pregiudizio storico, presente in Locke, cioè della distinzione tra psichico e fisico, tra interno ed esterno per formarsi all'*elemento* semplice come dato ultimo, come *fattuale della sensazione*. Attenendosi al *fattuale*, l'indagine scientifica non può più imprigionarsi nel miraggio di un ambito fisico opposto ad uno psichico, ma dovrà riconoscere che questi due secolari parametri non sono altro che convenzioni, prospettive e proiezioni del ricercatore che, mosso dal suo campo di indagine e interesse, li accoglie come ovvietà inquestionabili. Ai fini della lezione empirista della conoscenza, però, le riflessioni di Mach non cambiano molto il quadro fin qui tratteggiato. Al fondo dell'articolazione machiana della teoria classica dell'empirismo vige lo stesso accordo tra sensazione e dato del mondo e dunque la stessa *adaequatio* forte ed originaria, tale da garantire alla conoscenza scientifica quell'appiglio al mondo reale che sola le garantisce del suo valore di verità e della sua assolutezza gnoseologica (Mach 1975 e 1982).

Anche nel famoso manifesto del Circolo di Vienna, *La concezione scientifica del mondo*, gli autori mostrano di attenersi strettamente a questa tradizione. In esso si legge come si dia «solo conoscenza empirica, basata sui dati immediati» (Hahn, Neurath, Carnap 1979: 80) e che «qualcosa è "reale", nella misura in cui risulta inserito nel quadro generale dell'esperienza» (Hahn, Neurath, Carnap 1979: 79). L'esplicito impegno antimetafisico, motivato da questi presupposti, poi, è fin troppo noto; in questo senso la metafisica viene intesa come una conoscenza che, non partendo dalla percezione e non rientrando nei limiti dell'esperienza, non può essere *vera conoscenza*. Anche tra gli esponenti del Circolo di Vienna, così, permane quella cornice generale che animava le convinzioni di Locke due secoli prima e quello stesso ottimismo gnoseologico affiora come fondamento del conoscere comune e scientifico.

È noto, poi, come la storia dell'epistemologia contemporanea riproponga contro il neoempirismo argomenti che già Kant aveva utilizzato contro Locke e Hume. A partire da Popper, infatti, la parabola neoempirista inizia a perdere quello statuto assoluto di certezza. Dalla psicologia della Gestalt a Feyerabend, internamente al dibattito epistemologico, la tendenza dominante della critica consiste nel discutere proprio i presupposti empiristi in ragione di una struttura del conoscere umano che si basa su invarianti a priori, attraverso i quali l'uomo ordina un molteplice altrimenti caotico, piuttosto che su un presunto universale fattuale dato dal mio percepire attuale.

In proposito, gli esperimenti e gli argomenti più noti contro forme assolutistiche di empirismo, sono quelli di scuola gestaltica, dove le famose figure doppie, come l'anatra e/o il coniglio, rivelerebbero come una serie di segni possano essere interpretati in due maniere tra loro escludentisi, a seconda dell'orientamento del pensiero interpretante. Queste figure, però, per quanto illuminanti, sembrano semplicemente spostare il problema piuttosto che risolverlo; infatti si potrebbe obiettare che posso *interpretare* una serie di linee come anatra e/o coniglio, e che dunque dipende dalla mia teoria, da una mia precomprensione a priori, dalla mia intenzionalità, se ciò che percepisco debba assumere un significato o un altro. Tutto ciò non toglie nulla al fatto che io creda che, lì fuori dalla mia coscienza, ci siano appunto delle linee; è un criptoempirismo, quello gestaltico, che non aiuta a sciogliere la matassa perché mantiene lo stesso presupposto empirista: che esista un "qualcosa" di esterno a me che io posso innanzitutto cogliere<sup>2</sup>.

Una ripresa più sofisticata di questa impostazione è quella che Kuhn offre con il dilemma se Aristotele e Galileo, di fronte ad un masso legato ad una corda oscillante «*videro costoro realmente cose differenti quando guardarono oggetti dello stesso genere?*» (Kuhn 1978: 149)<sup>3</sup>. La risposta di Kuhn, come è noto, è che ognuno vede secondo ciò che la teoria, il paradigma gli dice di vedere e che dunque, conclude, non esiste osservazione neutra.

Il problema, però, in se stesso indecidibile, qui è differente anche da come lo ha impostato Kuhn. Infatti, si possono individuare due ordini di questioni. Il primo è che non si capisce da quale punto di osservazione lo stesso Kuhn possa decidere la diversità o l'identità di una osservazione; se davvero l'osservazione è carica di teoria, allora anche la sua risposta al problema è viziata da quanto crede che sia vero o meno. Per risolvere l'enigma, infatti, Kuhn dovrebbe contraddire la sua premessa, uscire da ogni paradigma possibile ed osservare neutralmente come stanno le cose e quindi risolvere il quesito.

Ma il problema è anche un altro, un problema che permette di introdurre il punto centrale di questo intervento: esiste qualcosa come la *percezione*? Si dà qualcosa come una *percezione*, distinta e distinguibile dal resto della vita della mente? Il punto non è di scarsa importanza. Infatti, di nuovo, se la percezione fosse svincolata dal resto della mente o coscienza, allora, pur anche carica di teoria, l'osservazione sarebbe in linea di principio distinguibile da ogni possibile teoria e dunque, con un lavoro di scavo, riportabile ad un momento in cui si presenterebbe neutralmente; ciò che si intende dire è che se comunque esiste un atto mentale che è *percezione* e nient'altro, in linea di principio è sempre rintracciabile anche se una data osservazione si presenta carica di teoria. Se invece la vita di coscienza e la mia esperienza vivente, cioè la mia esperienza nel suo farsi, sono un unico flusso, sebbene complesso e articolato, se la percezione è carica non di teoria ma anche del resto della vita intenzionale della coscienza e l'atto percettivo è solo una sorta di astrazione teorica successiva che non esiste nella realtà attuale della mente, allora non si può distinguere neppure quanto è proprio dell'oggetto *in sé* e quanto è invece messo dall'attività conoscente. Non si possono, cioè, determinare gli atti percettivi se non *successivamente* al loro manifestarsi, quando cioè l'attenzione del *vivente* si sposta sul *vissuto*.

Si giunge qui, appunto, al nodo della questione, che verrà affrontato non prima di notare come l'idea di un empirismo radicale non sembra essersi arreso neppure di fronte alle critiche dei postpositivisti. La sua metamorfosi, infatti, interessa oggi un nucleo diverso ma ben preciso di ricerche essendo di fatto trasferitosi dalla filosofia della scienza alla filosofia della mente, in particolare nelle ultime versioni che teorizzano un *naturalismo* della mente e della coscienza (Nannini 2002). In questa versione, la mente si costituisce attraverso un suo primario rapporto con il mondo che ha natura innanzitutto sensibile. Nel naturalismo la mente non viene considerata né un epifenomeno della materia cerebrale, né un ente astratto ed ideale. Essa, per così dire, emerge dalla struttura del SNC, ma si forma nel suo costante rapporto con il mondo, un rapporto che viene mantenuto ad un livello minimale, cioè rappresentativo, isomorfo ed adeguato (Bianca 2005). In questa versione del naturalismo, la vecchia lezione dell'empirismo inglese giace nello sfondo, come sua ultima e confortevole dimora. Essa, inoltre, assume a suo paradigma di controllo, come per il neopositivismo era la verifica, quanto le neuroscienze consegnano alla comunità di studiosi, cioè i risultati oggettivi del loro lavoro osservativo e sperimentale. Quanto a dire che la percezione viene confermata dalla percezione, cioè dall'esperienza, in ultima istanza osservativa, di laboratorio. Ovviamente i registri sono differenti, essendo il primo il contesto della scoperta e l'altro quello della giustificazione; ma proprio nella direzione indicata da Popper, appartiene al contesto della giustificazione una struttura che non sia induttiva o empirica.

In questo articolo si intende segnalare una diversa prospettiva di ricerca in merito alla questione se sensazione e percezione possono costituire il fondamento della conoscenza umana. La strada che qui non può essere percorsa ma solo segnalata, però, differisce dalle classiche obiezioni di natura kantiana o gestaltica e cioè non intende riproporre e ribattere alla filosofia della mente di stampo

naturalista che occorrono idee universali ed invarianti per cogliere e riconoscere il singolo percepito. In questo dibattito, infatti, gli argomenti dell'una e dell'altra parte sembrano annullarsi a vicenda. Esse possono essere formulati, in una forma banalizzante, attraverso due questioni che già Platone segnalava nei suoi dialoghi con scettici e sofisti: come posso riconoscere un cavallo senza avere in testa l'idea di cavallo, senza che questo partecipi della "cavallinità"? Oppure: come posso avere l'idea di cavallo se non mi si è mai prima presentato concretamente sotto gli occhi<sup>4</sup>? Il senso che intendo dare a questo articolo preparatorio di ulteriori approfondimenti, è invece un altro e ricava, almeno in parte, un cospicuo orientamento metodologico da alcune osservazioni che Heidegger presenta in *Essere e tempo*.

All'inizio del paragrafo 15 si legge: «il modo più immediato del commercio intramondano non è il conoscere semplicemente percettivo, ma il prendersi cura maneggiante e usante» (Heidegger 1976: 92). Questo significa che per Heidegger l'atto percettivo non è un fondamento conoscitivo, ma un atto successivo, qualcosa di essenzialmente costruito ed artefatto, qualcosa che pretende un vero e proprio diverso orientamento ed atteggiamento (*Einstellung*)<sup>5</sup>.

A partire da questa osservazione, cercherò di individuare una possibile lettura alternativa della percezione, anche se non necessariamente rivolta a confutare quella empirista. In senso generale, la percezione viene vista sotto una diversa luce, cioè come di un atto cognitivo sostanzialmente estraneo, o meglio successivo, all'attualità del presente vivente della vita quotidiana e dunque, piuttosto, calato in un contesto sperimentale e controllato, cioè all'interno di un esperimento scientifico.

Prendiamo, come punto di partenza, una pagina di Calvino. In un breve racconto l'autore porta all'attenzione un elemento interessante da analizzare e valutare. In una situazione particolare e critica, carica di angoscia, un uomo, dal fondo di una caverna verticale, un pozzo, minacciato dalla sommità da altri uomini con fucili che gli impediscono di risalire, si infila in una insenatura del fondo, in una fessura naturale della grotta e striscia fin sotto terra, al buio più completo. Trova poi un fiume sotterraneo, una lunghissima e stretta caverna orizzontale.

L'aria era irrespirabile [...], sentiva avvicinarsi il momento in cui i suoi polmoni non avrebbero potuto più resistere [...]. Non sapeva se aveva avanzato poco o moltissimo; l'oscurità completa e quel muoversi strisciando gli toglievano il senso delle distanze. Era esausto. Ai suoi occhi cominciavano a apparire disegni luminosi, in figure informi. Più avanzava più questo disegno negli occhi schiariva, prendeva contorni netti, pur trasformandosi di continuo. E se non fosse stato un bagliore della retina, ma una luce, una vera luce alla fine della caverna? Sarebbe bastato chiudere gli occhi, o guardare nella direzione opposta per accertarsene. Ma a chi fissa una luce rimane un abbaglio alla radice dello sguardo, anche a chiudere le palpebre e voltare gli occhi: così lui non poteva distinguere tra luci esterne e luci sue, e rimaneva nel dubbio (Calvino 1994: 157-158).

Quale il senso di questo brano? Alcuni elementi possono essere utili a questa discussione. Innanzitutto la situazione generale: un uomo, in forte stato di angoscia, in una situazione inusuale, privato dell'appoggio dei dati sensibili più usuali: vista ed udito. Scivolando nel suolo dell'insenatura sotterranea, esso è *tutto tatto*. Percepisce o crede di percepire una luce mutevole nel fondo; non sa decidersi se appartiene alla retina o è un fenomeno reale; ovunque guardi vede la stessa luce traballante, anche chiudendo gli occhi. Chi non ha letto il racconto e non sa come finisce, da questi dati, che sono i dati vissuti del protagonista, non può tentare di *inferire*, né induttivamente, né deduttivamente, la soluzione; e neppure il protagonista riesce a farlo. Ma non è questo il punto. Interessa solo il fatto che né la Gestalt, né l'enigma di Kuhn qui hanno senso alcuno; l'empirista stesso non potrebbe orientarsi, come il kantiano, lungo questa caverna, né decidersi se fidarsi o meno della propria vista. Solo il tatto, qui ha ancora un ruolo, come livello minimale e globale (l'uomo, nudo, striscia ed è avvolto completamente dal terreno argilloso), ma l'esperienza globale non può dirsi *percettiva*. Piuttosto è l'intera situazione, una situazione determinata da uno stato complessivo di angoscia, che toglie il soggetto dalla "normalità" ed

“usualità” dell’abitudine, ad influire sul giudizio che l’uomo ascrive all’esperienza, un giudizio che non parte da dati percettivi, ma da una intera situazione esistenziale e cognitiva.

Questo contesto può essere assunto come un esempio di una condizione vivente, cioè una condizione dove l’intera vita di coscienza è coinvolta in uno scopo senza l’ausilio di schemi e riferimenti ovvi. Ciò che attraverso questo brano si può far emergere è che non ha alcun senso tentare di proiettare qualcosa come la *percezione* in un presente vivente di questo tipo. Si può sostenere che la percezione, nella forma ingenua che usualmente denota tale termine, è semmai successiva a questo contesto. Il contadino che vendemmia usa arnesi ed attrezzi, compie gesti che la tradizione gli insegna, dialoga con i vicini, canta, pensa alla qualità dell’uva o alla quantità del raccolto; tutto questo avviene senza una esplicita consapevolezza, perché nel momento in cui vivo ed agisco non mi colgo anche come vivente. Ovviamente, se gli domando improvvisamente che cosa ha di fronte, mi risponderà: l’uva, o il falchetto e non un elefante. Ma proprio per questo sostengo che la percezione, come problema meramente cognitivo, sia un artificio, perché impongo a un soggetto di rivolgere la mia attenzione su un atto trascorso, un *vissuto* appunto, isolandolo, staccandolo dal resto della sua vita di coscienza. In questo senso si può affermare che parlare di percezione implica due distinti processi che, sebbene affondino nel terreno del presente vivente, non coincidono temporalmente con esso. Il primo consiste nel “fermare”, se così ci si può esprimere, l’attualità del vivere normale, quotidiano, usuale; occorre, cioè, un atteggiamento che non si dimentichi nelle cose, ma si imponga di guardare al modo con cui mi relaziono con le cose. La fenomenologia, come metodica analitica dei vissuti, innanzitutto come *Reflexion darauf*, parte proprio sospendendo l’atteggiamento naturale per analizzare il campo della coscienza intenzionale. Il secondo è che possa districare dall’intera vita di coscienza l’atto percettivo da tutto il resto; nel racconto di Calvino diviene particolarmente difficile, così come in tutti quei contesti dove la pacatezza della normalità viene scossa da una eclisse dell’ovvio e lascia emergere la complessità ed indissolubilità della via di coscienza.

C’è un ulteriore aspetto che concerne la problematicità di quanto fin qui affermato. Ho cercato di sollevare problemi circa l’immagine della percezione come fondamento del conoscere, come suo atto cognitivo minimale, come base puntiforme che “tocca” il mondo così com’è in un punto immediato e neutro. Espulsa dalla filosofia da Kant e dall’epistemologia da Popper, sembra riprendere forza in un ambito di filosofia della mente. Eppure, anche in questa sede, nonostante le rassicurazioni della ricerca neurologica, sembrano ripresentarsi i medesimi problemi storici. Non ho discusso approfonditamente questa tesi, ma ho cercato di mostrare come sia possibile scorgere la sua artificiosità, se si parte dalla constatazione che l’uomo, nel suo presente vivente, non è consapevole di percepire, non è cosciente dei suoi atti, ma si limita ad averli, vivendo in essi, coincidendo con essi. Inoltre è un dato da discutere, perché non sembra adeguatamente fondato, che, come crede anche l’euforia analitica della fenomenologia, una volta raccolto il *vissuto* (participio passato), che è la materia morta del *vivente* (participio presente), sia possibile sezionarlo come un cadavere, isolando e distinguendo le varie intenzionalità. Piuttosto sono propenso a pensare che la vita di coscienza sia una unità e che il nostro rapporto con la realtà, con il mondo, anche nelle forme costitutive della fenomenologia, non possa essere scisso dall’insieme della vita di coscienza. Una posizione, questa, che potrebbe far pensare a Bergson, ma che anche Husserl riconosce, quando nota come «das Ich selbst ist kein Erlebnis, sondern der Erlebende» (Husserl 1973: 113).

Su questa direzione sembra muoversi anche una osservazione di Salvatore Natoli: il dolore, scrive, «incide in modo determinante sulla valutazione della realtà, sulle decisioni e sul modo stesso di fare esperienza della mondità circostante; in una parola, il dolore dà una diversa *orientazione* all’interno dell’esistenza» (Natoli 2002: 25-26); e quello che vale per il dolore, vale anche per la gioia, la depressione, la disperazione, per ogni condizione emotiva che tende, in un certo momento, a totalizzare la vita di coscienza. Questo non significa che posso “interpretare” il mondo esterno a seconda del mio stato d’animo. Qualcosa sembra permanere, anche nelle forme estreme di crisi, come quelle narrate da Sartre nella Nausea, qualcosa di duro e indipendente dai miei atti; tuttavia ci

si può domandare a che cosa serva questa constatazione nel momento in cui il mondo, *per me*, perde senso. È forse di un qualche conforto esistenziale prospettare che il bicchiere da cui bevo resta lo stesso anche quando, anziché contenere spumante per festeggiare un traguardo raggiunto, contiene cicuta? Su questi temi la strada è ancora tutta da compiere e ben lungi dall'essere, in un senso o nell'altro, risolta.

Ma come anticipavo poco sopra, c'è anche un ulteriore aspetto della percezione, un aspetto che si lega a quest'ultima osservazione, sulla totalità della vita vivente. Ho provato ad introdurlo alla fine di un mio recente lavoro, ma senza ancora dedicargli le attenzioni che merita (Zacchini 2005). Lo riporto in conclusione a questo breve intervento come premessa generale di ulteriori ricerche.

Il problema coinvolge una sorta di *percezione coatta, forzata*, come condizione patologica di una "normalità" quotidiana che tende invece ad eclissare la consapevolezza, a se stessi, dei propri atti. Questa percezione, come esplicita e costante consapevolezza, in realtà, è una condanna, che deriva dalla caduta di quelle ovvietà che invece regolano le abitudini del vivere giornaliero. Un passo, tratto da De Martino, illumina il problema.

Per me la follia era come un paese – opposto alla realtà – dove regnava una luce implacabile, che non dava alcun posto all'ombra e che accecava. Era una immensità senza limiti, sconfinata, piatta, piatta – un paese minerale, irrigidito, freddo... In questa distesa tutto era immutabile, immobile, irrigidito, cristallizzato. Gli oggetti sembravano essere disegni da scenario, collocati qua e là come cubi geometrici che avessero perduto ogni significato. Le persone si muovevano bizzarramente. (De Martino 2002: 40-41).

La "luce implacabile" della testimonianza è appunto un mondo in piena luce, un mondo dove tutto è un apparire intollerabile che non si lascia dimenticare e sintetizzare in oggetti anonimi e indifferenti che, scivolando dalla presenza, rendono il quotidiano semplice, sgombro e tollerabile. In questo contesto la percezione è la voce dell'angoscia, dove ogni oggetto viene percepito perché puntigliosamente presente, perché esplicito, perché ansiosamente illuminato da una attenzione morbosamente sempre desta.

È, questa, a parer mio, una condizione patologica e anormale; proprio per questo, come per l'artificio sperimentale, sembra in grado di suggerirci che quando pretendiamo di cogliere la puntualità del vivente nella percezione, forse non guardiamo dalla parte giusta, dalla parte che invece, vivendo, non coglie necessariamente anche se stessa mentre vive. L'autoconoscenza o è un miraggio analitico, o una autopsia, o il segno di una sofferenza esistenziale.

Non ignoro che, da un punto di vista storico, l'autoconoscenza sia un anelito costante del pensiero filosofico, un tentativo perpetuato con tutti gli espedienti metodologici, da quello ontologico heideggeriano a quello fenomenologico, dalla metafisica platonica alla filosofia analitica, fin dentro la coscienza di classe marxista. Hegel, poi, prova anche a segnare il percorso e i gradi attraverso i quali una coscienza si riappropria di se stessa. *Conosci te stesso* è la massima di tutto il pensiero filosofico occidentale e laporta di ingresso verso l'acquisizione di un piano ritenuto certamente più autentico, meno precario e più stabile. Al fondo di questa tendenza c'è sia la credenza che la massa, i molti (*oi polloi*) vivano una vita inconsapevole, imprigionati come sono davanti alle ombre, sia che il filosofo, afferrando l'essere, possa "volare" oltre il piano delle apparenze e rivelare finalmente come stanno le cose circa il mondo, noi stessi e i nostri rapporti con cose e persone. A partire da un piano metafisico, dunque, il pensatore torna tra i mortali e rivela loro le miserie di una vita inautentica, inconsapevole e dispersa nelle cose quotidiane.

Tutto questo andrebbe ripensato alla luce della crisi dell'essere, dell'assoluto e del fondamento. È, tuttavia, un percorso che ho solo segnalato e certamente da approfondire con attenzione. Si affaccia infatti un ultimo quesito. Può mai avere senso, ancora, questa struttura del pensiero nel momento in cui il fondamento assoluto, il piano metafisico, sembra volatilizzato, evaporato, dileguato da un secolo di filosofia della crisi e da un orizzonte generale di *perdita del centro*? Può mai mantenersi



un piano analitico che considera l'atteggiamento quotidiano inautentico perchè inconsapevole dei propri atti senza la presupposizione di un piano autentico che il filosofo attingerebbe per un miracoloso quanto, ormai, improbabile "volo". Non è forse un residuo, questo, di un pensiero che sognava di abbandonare e sanare le sofferenze dell'esistenza grazie ad una felicità eterna? Non è forse il momento di ripensare all'ovvietà di certi concetti, come appunto la percezione e il suo ruolo di fondamento del conoscere?

## Note

1. «Con l'analisi filosofica – scrive Schlick – non siamo in grado di distinguere se qualcosa è reale o no [...]; se, di fatto, lo sia, oppure no, può venire accertato soltanto con i metodi della vita quotidiana e della scienza, cioè mediante l'*esperienza*» (AA.VV. 2002: 210).
2. Nella stessa Gestalt, cioè, si ipotizza una ovvia separazione tra un senso in sé nel mondo, senza significato oggettivo, ed un processo interpretante e conoscitivo, che riempie il segno di un significato; ma tale distinzione è fondamentalmente empirica e si tende a ricercare ciò che è percezione pura da ciò che è posto dal pensiero. Ciò vale a dire che si ricerca quanto Locke assumeva per principio ma che in fondo non cambia in modo significativo il quadro di riferimento. Su questo, cf. Kanizsa 1980.
3. Anche Proust è convinto che una *visione neutra* non esista. Lo stesso volto di una ex prostituta viene visto in modi differenti dall'attuale amante e dall'ex cliente: «ciò che Robert e io vedevamo era lo stesso volto sottile, affilato. Ma ci eravamo arrivati per due strade opposte, che non si sarebbero mai congiunte e dalle quali non avremmo mai potuto scorgere la stessa faccia» (Proust 1995 vol. III: 190).
4. È, questo, un nodo che Husserl ha cercato di dipanare per tutta la sua attività di pensatore, collegando inseparabilmente l'*eidōs* materiale alle sue singularizzazioni individuali e fattuali. C'è, cioè, una fatticità che congruisce in un *eidōs* ed un *eidōs* che è una necessità essenziale per comprendere qualcosa come un singolo dato di fatto; cf. Husserl 1965.
5. Poche pagine dopo, Heidegger (1976: 207) chiarisce questa posizione. Nel nostro commercio quotidiano con gli enti siamo guidati dalla cura e non dalla percezione. Ogni percezione di una cosa, infatti, non è mai scissa o primaria rispetto all'insieme dell'*Um-Welt* nel quale l'Esserci è immerso. Non c'è, in sostanza una "nudità" del *Vorhandenma* si parte sempre dall'appagatività, che è fondata su una pre-visione, pre-disponibilità, pre-cognizione e che per "percepire" un colore o un suono puro, c'è bisogno di un atto artificioso e complicato (*künstliche und komplizierten Einstellung*). Heidegger ribadirà queste osservazioni, sviluppandole attraverso un commento al dialogo platonico *Teeteto*; in quel luogo sostiene che l'unità dell'oggetto non deriva dalla somma dei singoli dati di percezione «questa unità non sorge da, con e attraverso singole percezioni e il loro percolato, il loro colore e il loro suono» ma da qualcosa «che dunque c'è già» (Heidegger 1997: 206); e verso questo oggetto tende l'*anima* come unità che «ha in se stessa il *carattere del rapportarsi*, è esteso-verso» (Heidegger 1997: 207). Che, poi, le singole sensazioni non agiscano autonomamente è riconosciuto anche da Merleau-Ponty, che pure trova nella percezione il momento fondamentale della conoscenza.

## Riferimenti bibliografici

- AA. VV. 2002. *Filosofia della scienza*, Milano, Raffaello Cortina.  
Bianca M. 2005. *Rappresentazioni mentali e conoscenza*, Milano, Franco Angeli.  
Calvino I. 1994. *Uno dei tre è ancora vivo*, in *Ultimo viene il corvo*, Milano, Mondadori.  
Conci D.A. 2004. *Alla ricerca delle origini della nozione di senso comune: una prospettiva di antropologia fenomenologica*, in *Valore e limiti del senso comune* (a cura di E. Agazzi) Milano,

- FrancoAngeli.
- De Martino E. 2002. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi.
- Hahn H, Neurath O, Carnap R. 1979. *La concezione scientifica del mondo*, Roma-Bari, Laterza.
- Heidegger M. 1976. *Essere e tempo*, Milano, Longanesi.
- Heidegger M. 1997. *L'essenza della verità*, Milano, Adelphi.
- Husserl E. 1973. *Aus den Vorlesungen Grundprobleme der Phänomenologie Wintersemester 1910-1911*, in *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, Erster Teil: 1905-1920, Den Haag, M. Nijhoff.
- Husserl E. 1965. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. I, Torino, Einaudi.
- Husserl E. 1987. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, il Saggiatore.
- Kanizsa G. 1980. *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*, Bologna, il Mulino.
- Kant I. 1991. *Critica della ragion pura*, Roma-Bari, Laterza.
- Kuhn T.S. 1978. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi.
- Locke J. 1988. *Saggio sull'intelligenza umana*, Roma-Bari, Laterza.
- Mach E. 1975. *L'analisi delle sensazioni e il rapporto fra fisico e psichico*, Milano, Feltrinelli.
- Mach E. 1982. *Conoscenza e errore. Schizzi per una psicologia della ricerca*, Torino, Einaudi.
- Nannini S. 2002. *L'anima e il corpo. Un'introduzione storica alla filosofia della mente*, Roma-Bari, Laterza.
- Natoli S. 2002. *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli.
- Proust M. 1995. *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. III *Dalla parte di Guermantes*, Milano, Mondadori.
- Zacchini S. 2005. *Il corpo del nulla. Note fenomenologiche sulla crisi del pensiero contemporaneo*, Milano, Franco Angeli.

*Simone Zacchini*  
*Dipartimento di Studi Storico-Sociali e Filosofici*  
*Università di Siena – Italia*  
*zacchinis@unisi.it*

**Lucia Foglia**

***Rappresentazioni mentali. Modelli teorici a confronto***

**Introduzione**

Questo lavoro si propone di svolgere alcune riflessioni di carattere filosofico sulla natura delle rappresentazioni mentali. In primo luogo, saranno esaminate, in una prospettiva storica, alcune concezioni ed alcuni nuclei tematici che nel passato hanno suscitato rilevanti discussioni filosofiche; in secondo luogo, saranno messi a confronto questi contributi filosofici con altri di più recente formulazione.

Da un punto di vista etimologico, il termine ‘rappresentazione’ allude ad un duplice aspetto; il primo è quello relativo all’oggetto nell’atto di ‘presentarsi’, ‘rendersi visibile’, ‘apparire’, ‘essere un fenomeno osservabile’ da qualcuno che lo coglie; il secondo è riferibile al soggetto che percepisce e ‘rimembra’, cioè si rappresenta, o meglio, ‘ripresenta’ nella propria mente la cosa che ha percepito. Quest’ultima prospettiva, in particolare, nonostante renda possibile interpretare la rappresentazione come il risultato di un atto costitutivo del soggetto, solleva questioni di fondamentale importanza quali, ad esempio, la coerenza interna e la corrispondenza della rappresentazione col mondo esterno, introducendo, così, anche la nozione di descrizioni arbitrarie od erronee. La possibilità che si verifichino fallacie, disgiunzioni, o, per meglio dire, errori percettivi, dipende, infatti, sia dalla capacità che ogni individuo possiede di elaborare visioni del mondo intessute di connotazioni private ed emotive, sia dalla tendenza a ricostruire e reiterare l’esperienza vissuta avvalendosi di descrizioni inesatte o imprecise per quanto concerne il riferimento empirico.

La nozione di rappresentazione, pertanto, pone una duplice esigenza: quella di un ‘oggetto’, o, più semplicemente, di un qualcosa che deve darsi nello spazio percettivo per stimolare la facoltà sensibile del soggetto che percepisce, da un lato, e quella di un ‘soggetto’, che dello stimolo deve darne una qualche rappresentazione, dall’altro; è possibile, allora, inferire che solo la simultanea ‘compresenza’ di soggetto e oggetto garantisce la formulazione di una rappresentazione? Oppure, la rappresentazione implica una scelta originaria, denuncia, cioè, una maggiore dipendenza ontologica dal soggetto piuttosto che dall’oggetto, o viceversa?

E’ utile precisare che se si accetta la nota definizione che Schopenhauer suggerisce a proposito della rappresentazione, del suo essere cioè ‘oggetto per un soggetto’, si deve alludere ‘sempre’ ad una duplice presenza e non alla sola attività mentale del soggetto svincolato da un qualsiasi riferimento empirico, capace, cioè, di un totale sganciamento da un qualsiasi rimando al mondo. Lo sganciamento totale dal mondo genererebbe, inoltre, una conseguenza che difficilmente si potrebbe gestire, vale a dire, il solipsismo metodologico ed epistemologico.

Emerge da qui un interrogativo che non si lascia occultare, ovvero, se sia possibile parlare di ‘rappresentazione’ prima dell’intervento unificatore dell’oggetto, così come la intendono coloro che si riferiscono alle ‘rappresentazioni’ sensibili quali stimoli elicitori dell’attività cognitiva di ciascun individuo, o, se sia più corretto utilizzare questo termine per alludere ai processi che avvengono dopo che il soggetto abbia applicato alle informazioni esterne i concetti e le strutture che possiede ‘a priori’ nel *package* neurologico.

**1. Aspetti attivi e passivi delle rappresentazioni**

Cosa accade ‘fisicamente’ a ciascun soggetto quando percepisce un oggetto, o più semplicemente, si trova di fronte a qualcosa che stimola la sua attenzione, ormai è piuttosto noto non solo perché gli studi di neurofisiologia e medicina sono in grado di scomporre analiticamente i fattori che intervengono nel processo conoscitivo, ma anche perché il soggetto esperisce in prima persona le ‘impressioni’ che la realtà fenomenica esercita su di lui, tanto da attestare consapevolmente di vedere, udire e odorare qualcosa. L’attività al contempo attiva e passiva del soggetto che possiede rappresentazioni mentali della realtà porta direttamente a chiederci cosa accade nel lasso di tempo che intercorre tra lo stimolo e la risposta. La risposta, intesa come ‘rappresentazione mentale’, presenta due aspetti fondamentali; possiamo intendere la rappresentazione sia in senso attivo che in senso passivo. La intendiamo in senso passivo quando ci riferiamo allo stimolo esterno da cui trae origine e di cui ne è un’elaborazione; la intendiamo in senso attivo quando l’informazione portata dallo stimolo viene trattata in riferimento ad un ampio tessuto di contenuti mentali, ed è altresì attiva in quanto correla tali costituzioni mentali con esigenze proprie della mente o del soggetto che la incorpora.

In quest’ultimo senso possiamo anche riferirci al ruolo che tali costituzioni mentali possono avere nelle tensioni adattive, riferite alla sopravvivenza del soggetto portatore di tali contenuti mentali. L’aspetto attivo, inoltre, può essere riferito, da un lato, alle connessioni articolate che il soggetto stabilisce tra questi specifici contenuti mentali rappresentazionali ed altri contenuti mentali non rappresentazionali; dall’altro, ad un numero indeterminato di ‘inferenze’ che possono provenire da una specifica rappresentazione mentale: da una rappresentazione possono derivare, infatti, rappresentazioni o contenuti mentali riferibili a specifici caratteri di tali rappresentazioni.

In questa prospettiva dicotomica ‘patire’ le informazioni che provengono dall’ambiente significa intercettare dei segnali, imbattersi quindi sia nella genesi passiva, cioè ‘nello’ originario offrirsi’ di qualcosa, sia nella genesi attiva, come sopra indicata anche all’interno di quella che Bianca chiama ‘storia delle rappresentazioni’, cioè il costituirsi nel tempo delle rappresentazioni nella mente.

Gli aspetti ‘attivo e passivo’ delle rappresentazioni conducono direttamente a chiederci quale sia il ‘contenuto’ di una rappresentazione mentale: è la ricezione passiva di uno stimolo esterno, pur elaborato mentalmente, od è, invece, il risultato di un processo costitutivo più ampio che coinvolge un gran numero di altri contenuti mentali rappresentazionali o meno? Un tema, questo, che è fondamentale per una teoria delle rappresentazioni, e, anche se non viene affrontato direttamente in questo lavoro, ci è utile per presentare le diverse concezioni filosofiche a riguardo. Cummins, in riferimento alla natura e ai contenuti delle rappresentazioni, sostiene che è possibile classificare le risposte che sono state formulate in materia in quattro modelli. Tali modelli interpretativi delle rappresentazioni mentali, trasformati successivamente in paradigmi, o meglio, visioni del mondo, hanno contribuito a generare ripercussioni anche nel modo di intendere il linguaggio, il pensiero e il comportamento umano.

Tali modelli, infatti, propongono differenti nozioni di rappresentazione mentale e, in base al modo in cui viene concepita, si caratterizza come basata sulla somiglianza, sulla covarianza, sul ruolo di adattamento e, infine, sul ruolo funzionale (Cummins 1989: 12). Ciascun modello presenta requisiti e motivazioni più o meno plausibili ma attraverso l’analisi dei principali snodi tematici tenteremo di svelare i reciproci punti di forza e di debolezza.

## **2. Modelli teorici a confronto**

### *2.1 Rappresentazioni mentali basate sulla somiglianza*

La tradizione scolastica di ispirazione aristotelica sostiene che, nell’atto percettivo, la mente sia ‘informata’ senza alcuna mediazione dalle stesse ‘forme’ che ‘informano’ la materia sensibile.

Secondo tale concezione esistono due tipi di materia, una di carattere mentale, e un'altra di carattere fisico; nell'atto percettivo la stessa 'forma' che determina l'oggetto materiale 'palla da gioco', ad esempio, la 'ruvidità' o la 'sfericità', è la stessa 'forma' che determina l'idea della ruvidità o della sfericità nello spazio mentale. In sostanza, ciò che informa il materiale fisico rendendolo una determinata cosa anziché un'altra è la stessa forma che informa il materiale mentale generando in esso la percezione corrispondente.

In altri termini ancora, la rappresentazione mentale di una palla è 'rossa', 'sferica', 'ruvida' perché tali proprietà appartengono all'oggetto fisico palla da gioco presente nello spazio in cui è collocato il soggetto che percepisce. Avere una rappresentazione mentale del mondo, quindi, significa avere in mente un "modello" somigliante alle cose e agli eventi che in esso accadono. La somiglianza, e la coscienza preliminare di averlo rappresentato adeguatamente, permette, inoltre, di muoversi nello spazio circostante, di agire in base alle rappresentazioni che si possiedono, di inferire osservazioni, comunicare idee condivisibili e prendere decisioni fondamentali relativamente alla sopravvivenza. La concezione secondo cui tra mondo esterno e rappresentazione esista una stretta 'coniugazione', o meglio, una 'relazione di somiglianza', ha indotto alcuni filosofi di matrice empirista a tentare un'interpretazione della natura delle rappresentazioni in termini di 'immagine mentale'. Questa interpretazione, però, da un lato non permette di individuare le cause delle rappresentazioni erronee, dall'altro impedisce di distinguere correttamente le rappresentazioni dalle immagini mentali; in effetti, non tutte le rappresentazioni sono formulate sotto forma di immagini mentali, anche se si può dire che le immagini siano una forma specifica di rappresentazioni (Bianca 2005).

Berkeley e Hume, infatti, nonostante la metafisica aristotelica fosse ormai superata, consideravano le rappresentazioni mentali come immagini; le immagini rappresentano le cose perché assomigliano ad esse e la rassomiglianza permette alle immagini di condividere gli aspetti relativi alle proprietà delle cose. Malgrado la 'sfericità' e la 'ruvidità' della 'palla da gioco' come proprietà materiali non occupino nella mente del soggetto un vero e proprio spazio fisico, secondo le osservazioni degli Autori, le proprietà materiali della 'palla da gioco' in qualità di 'immagini' occupano uno spazio mentale, o meglio, uno spazio percettivo, permettendo al soggetto che le percepisce di accostarsi all'oggetto per lanciarlo o prenderlo tra le mani. È interessante, inoltre, notare come in Hume il rapporto speculare 'mondo-immagini' non valga solo tra il mondo e il soggetto che elabora immagini mentali sul mondo, ma tra le percezioni stesse, o meglio, tra le percezioni dotate di maggiore forza e vivacità come le 'impressioni' (dati originari) e le percezioni dotate di minore forza e vivacità come le 'idee' e che alle prime stanno, data la successione temporale, in qualità di immagini sbiadite. Quella che si instaura tra la 'mente' e il 'mondo' sembrerebbe, in ultima analisi, una duplice specularità: la somiglianza delle idee con le impressioni determina non solo l'impossibilità di derivare le seconde dalle prime, ma anche la funzione inferenziale delle idee semplici, vale a dire la capacità di collegarsi o generare altre idee semplici in virtù del ruolo causale che esercitano. Come rispondere, tuttavia, al problema delle rappresentazioni erronee? Può la somiglianza preservarci dalla fallacia fenomenologica? Possono gli errori attribuirsi solo a 'cattive abitudini'? In sostanza, perché la concezione delle rappresentazioni come immagini mentali non illumina completamente la spiegazione in termini di somiglianza? Se la somiglianza è il 'garante' della corrispondenza, cioè della perfetta aderenza delle idee al mondo, e se le idee derivano da precedenti impressioni sensibili, o il darsi dell'errore non dipende dal soggetto, e dovremmo pertanto attribuirne l'origine al cartesiano "genio maligno", o dipende dal soggetto nella misura in cui gestisce e organizza le idee semplici in idee complesse eludendo o distorcendo il ricorso alle leggi dell'associazione.

Se fosse davvero il soggetto il principale indiziato dovremmo concludere che la maggior parte, o almeno buona parte, delle conoscenze complesse, derivate dall'associazione di idee semplici, siano il frutto di macchinose organizzazioni arbitrarie e che le cattive 'abitudini' cognitive lo orientino continuamente nel mondo. Se, al contrario, potessimo davvero parlare di specularità, e se il discorso humiano fosse rivelativo, che tipo di somiglianza si darebbe tra il mondo mentale, caratterizzato da rappresentazioni immaginative, e il mondo materiale, costituito da eventi e oggetti di natura fisica?

Se la somiglianza fosse effettivamente il legame che connette gli oggetti alle rispettive rappresentazioni mentali, che forma avrebbe la 'palla da gioco' nella mente? Se la somiglianza è una somiglianza di proprietà e se le impressioni degli oggetti permangono nelle sembianze di immagini sbiadite, cosa accade nel cervello quando riceve informazioni provenienti dal mondo esterno come la 'ruvidità' o la 'sfericità'? Possiamo davvero sostenere che 'conoscere' una cosa fisica significhi 'essere' quella cosa, per esempio, che la 'ruvidità' della sfera diventi un 'ruvidità' dei processi mentali, od, ancora, che una palla 'rossa' diventi un evento mentale 'rosso'? Appare insostenibile pensare che i contenuti mentali abbiano le analoghe proprietà degli oggetti fisici a cui si riferiscono e per questo motivo è inaccettabile la teoria ingenua della somiglianza; d'altro canto, è lecito affermare che le proprietà degli oggetti fisici siano 'intercettate' e codificate dalla mente in modo che in essa si possano distinguere rappresentazioni di oggetti differenti. Inoltre, ci si potrebbe porre un'ulteriore domanda: una volta svanite le impressioni, da cosa dipende il fatto che le idee che su di esse si fondano si conservino nella mente? Ricorrere all'abitudine, cioè all'uso ripetuto di idee, è sufficiente a garantire il mantenimento delle idee stesse? L'esperienza ordinaria dichiara che ciò non è sostenibile anche per una semplice constatazione, il fatto, cioè, che anche 'idee non usate' possono sempre ricomparire alla mente. Infine, se le rappresentazioni mentali fossero immagini del mondo reale, perché ad esso profondamente somiglianti, come spiegare ancora una volta il problema delle rappresentazioni erronee? O ancora, in base a che cosa il soggetto potrebbe capire di essere in errore?

## *2.2 Rappresentazioni mentali basata sulla covarianza*

Postulare la 'somiglianza' tra mondo mentale e fisico non è di grande aiuto se cerchiamo di capire come un diagramma possa rappresentare delle grandezze meccaniche o le relazioni che tra di esse intercorrono. La geometria, ad esempio, permette di raffigurare oggetti nello spazio tramite equazioni che non somigliano ai fenomeni empirici, e le discipline matematiche in genere impiegano simboli e operazioni per rappresentare il mondo senza, per questo, concludere che le 'strutture di dati' siano immagini analoghe di ciò cui rinviano. Il ricorso ai 'simboli' per specificare la natura delle rappresentazioni mentali consente non solo di dirimere la questione relativa all'incompatibilità strutturale che esiste tra gli oggetti del mondo fisico e le idee ad esso somiglianti (cioè, di comprendere la diversità tra la struttura di un oggetto e quella della rappresentazione riferita ad esso), ma di sollevare una riflessione ben più ampia di quella che concerne il cervello e il suo rapporto con gli oggetti percepiti.

Inoltre, il ricorso ai simboli anziché alle immagini permette, da un lato, di ovviare al problema dell'astrazione, dall'altro, di superare la teoria che afferma la necessità che la rappresentazione si renda simile alla cosa percepita per vantare una valenza conoscitiva; grazie ai simboli, le idee della mente, che qui preferiamo al termine 'rappresentazioni', non coincidono più con la 'forma' colta dall'impressione, non corrispondono più ad una mera fotografia degli oggetti, assomigliano piuttosto, nella lettura galileiana, a computazioni, ad elaborazioni ed equazioni che traducono in linguaggio matematico ciò che accade nel mondo fisico. Questa 'non somiglianza' tra struttura delle cose e struttura delle rappresentazioni delle cose può essere evidenziata anche prendendo in considerazione la formulazione del linguaggio. Le parole, infatti, non hanno l'aspetto di ciò che designano proprio perché appartengono ad un ambito in cui il soggetto formula, in modo convenzionale, 'termini' che semanticamente si riferiscono agli oggetti. Pur non avendo le proprietà fisiche degli oggetti che designano, le parole permettono la comunicazione e l'intendimento tra soggetti che entrano in relazione. Al fine di evidenziare la deficienza della teoria della rappresentazione mentale basata sulla somiglianza, Locke introduce la nozione di 'qualità

secondaria'. Secondo l'Autore le 'qualità secondarie' sono espliciti esempi di rappresentazioni mentali non basate sulla somiglianza dato che, come il *Saggio sull'intelligenza umana* sostiene, le qualità secondarie sono "i poteri di varie combinazioni di quelle primarie" (Locke 1984: 101). Nonostante l'Autore sviluppi una teoria delle rappresentazioni mentali basate sulla 'covarianza' è estremamente interessante notare come, in verità, questa posizione conviva, comunque, accanto a quella della somiglianza riferita alle qualità primarie. Evidenziamo, in proposito, un celebre passo del *Saggio*, ove la dottrina delle idee, come rappresentazioni corrispondenti al mondo esterno, emerge in modo evidente:

Con l'attuale accoglienza di queste idee noi abbiamo una conoscenza sicura che qualche cosa esiste realmente in quel momento fuori di noi, che è causa dell'idea dentro di noi. E per il prodursi costantemente l'idea nella nostra mente noi le diamo un nome come di una qualità distinta che le corrisponde e, come comunemente giudichiamo, le è somigliante: quantunque, in verità, non faccia che causare quell'idea. E questo non vuol dire altro se non che quella qualità ha prodotto in noi quell'idea; o, piuttosto, che, quando un oggetto produce un'idea in noi, noi lo denominiamo come se quell'idea fosse l'immagine di quella sua qualità (Locke 1984: 101).

Le idee appartengono al soggetto come 'oggetti' propri dell'intelletto, ma anziché appartenervi come contenuti innati sono il risultato delle affezioni che il mondo esterno esercita sui sensi; infatti, le qualità primarie (come la solidità, la figura, l'estensione, il movimento e il numero), che sono qualità reali dei corpi, esercitano sul soggetto il potere di produrre 'idee corrispondenti', idee cioè che in rapporto alla causa generatrice stanno come le copie agli originali. Operano, invece, in modo differente le qualità secondarie perché, scaturendo dalla relazione che le qualità primarie intrecciano tra loro e il soggetto che le percepisce, non hanno radice nell'oggetto, e in rapporto ad esso non stanno come l'immagine all'originale. La distinzione lockiana tra qualità primarie e secondarie permette di superare la nozione di somiglianza tra idee ed oggetti del mondo esterno. In tal caso, il legame tra i secondi e le prime è pur sempre di tipo causale ma è fondato sul concetto di 'covarianza'; la covarianza afferma, infatti, che il contenuto di una rappresentazione mentale è dato da ciò con cui la rappresentazione covaria (Cummins 1993: 52). In altri termini, la rappresentazione di un oggetto viene formulata quando si genera nella mente una 'variazione concomitante' causata dal darsi di un oggetto nel campo percettivo del soggetto.

Non tutti i casi di covarianza, però, sono casi reali di rappresentazione, come nell'esempio delle scottature dovute all'eccessiva esposizione al sole (Cummins 1993: 52). La teoria secondo la quale il contenuto di una rappresentazione è fondato sulla covarianza e sulla causalità trova, inoltre, una giustificazione plausibile negli studi effettuati sulla visione. La presenza di oggetti mobili nel campo visivo, ad esempio, determina la covariazione della struttura della corteccia sia negli uomini che nei ratti, e il rilevatore di movimento registra un eccitamento quando viene colpito da elementi presenti nel campo percettivo. La teoria della covarianza può considerarsi un'alternativa più accettabile di quella che intende le rappresentazioni come immagini mentali; secondo la covarianza la somiglianza tra le idee e gli oggetti del mondo esterno non è rilevante per la formulazione delle rappresentazioni mentali.

### *2.3 La rappresentazione fondata sul ruolo di adattamento*

Il ricorso all'adattamento è un tentativo giustificabile quando si prendono in esame le problematiche sollevate dalla teoria delle rappresentazioni basate sulla covarianza, ma ancor più lo è se si avverte l'esigenza di analizzare e approfondire l'aspetto che rende un contenuto mentale funzionale all'assolvimento di uno scopo biologico. Questa prospettiva, infatti, identifica un contenuto mentale col suo valore funzionale-adattativo e, in tal senso, permette di rispondere ai quesiti che si interrogano sulla funzione delle rappresentazioni come risposta al soddisfacimento di scopi e

bisogni biologici. Come gli organi vitali, ad esempio lo stomaco e il cuore, svolgono una funzione atta a garantire la sopravvivenza dei singoli individui, così una rappresentazione mentale risponde, a suo modo, ad un compito determinato: quello di anticipare gli eventi, progettare e pianificare i comportamenti per assicurare un vantaggio competitivo. La ragion d'essere di una rappresentazione dipende, allora, dalla funzione che è chiamata a svolgere per l'individuo e la specie, dal ruolo adattazionale e dalla capacità di garantire materiale utile allo sviluppo della conoscenza biologica. In particolar modo Millikan si è ampiamente soffermata a discutere il ruolo adattazionale delle rappresentazioni inteso come risposta alle difficoltà interne alla nozione di covarianza. La danza di un'ape, ad esempio, possiede un determinato orientamento e rappresenta per le api spettatrici l'ubicazione dei fiori utili al nutrimento. La danza, però, nonostante sia un evento rappresentazionale, non varia, anzi, non "covaria" con l'ubicazione dei fiori (che sono la causa della danza dell'ape), quindi, sia che fiori si trovino più a sud, sia che si trovino al di sotto dell'ape che volteggia, o che siano invece una nube tossica all'odore di violetta, il contenuto della danza rimane sempre lo stesso, ossia, la danza dalla valenza indicatoria non presenta variazioni di sorta. Se la covarianza fosse effettivamente la legge che governa i rapporti tra il mondo mentale e quello fisico, e la rappresentazione fosse causata dalle qualità degli oggetti, non si darebbero percezioni ingannevoli, illusioni e fallacie fenomenologiche o, per lo meno, non si verificherebbero errori cognitivi tali da compromettere biologicamente la sopravvivenza degli individui. In altri termini, e ricorrendo all'esempio sopra formulato, se il contenuto di una rappresentazione fosse realmente determinato da ciò con cui essa covaria i fenomeni responsabili del massacro di interi sciami di api, espressioni evidenti di errori percettivi, non avrebbero alcuna validità effettiva; pertanto, la teoria della covarianza si dimostra incapace di spiegare e giustificare 'come' una nube tossica possa trattenersi dal generare nella mente una variazione rappresentazionale concomitante. Parlare di 'rappresentazione' in termini di 'ruolo adattazionale' permette, invece, di giustificare il 'mantenimento' di alcuni contenuti piuttosto che di altri e capire come solo 'alcune' rappresentazioni siano adeguate alla sopravvivenza e al vantaggio competitivo.

#### 2.4 La rappresentazione basata sul ruolo funzionale

Il funzionalismo applica la nozione di computabilità ai contenuti delle rappresentazioni e sostiene che uno stato mentale manifesta determinate caratteristiche in virtù del ruolo funzionale che riveste. Stando a questa interpretazione, le rappresentazioni mentali possiedono una struttura simbolica, sono, cioè, 'strutture di dati' sulle quali la mente può effettuare 'elaborazioni' in base a regole sintattiche nel senso descritto dalla *computer science*. La risposta che il computazionalismo elabora sulla natura e sistemazione dei processi cognitivi è quella della 'manipolazione' di rappresentazioni, cioè di strutture cariche di informazioni dalla valenza simbolica e dalle proprietà semantiche. Sulla natura delle rappresentazioni mentali e sulla questione relativa al possesso di proprietà semantiche, il computazionalismo assume, spesso, posizioni piuttosto controverse a cui si accennerà nel seguito.

Uno dei temi fondamentali del funzionalismo è quello dell'intenzionalità delle rappresentazioni mentali perché, secondo alcuni computazionalisti, la descrizione dei 'contenuti rappresentazionali' in termini di 'contenuti intenzionali' consente, non solo, di comprendere la natura delle rappresentazioni ma anche di risolvere la struttura dei primi nel destino dei secondi, vale a dire negli atteggiamenti proposizionali come i desideri e le credenze. Questa formulazione, nonostante il solipsismo metodologico in cui rischia di approdare, postulando l'internismo degli stati mentali e la semantica correlata alla sintassi del mentalese (linguaggio della mente), presuppone, tuttavia, la covarianza, cioè la causalità informazionale. Il cervello, infatti, può operare computazioni, e quindi manipolare le rappresentazioni secondo regole sintattiche perché le 'strutture cariche di dati'



raggiungono il programma interno alla mente dall'esterno, cioè raggiungono la mente in qualità di ingressi esterni; il codice sintattico consente, successivamente, di elaborare e tradurre l'informazione proveniente dall'esterno secondo modalità che sono innate ed espresse in modo linguistico. Le rappresentazioni mentali, quindi, sono espresse in forme proposizionali e in tal modo sono computate dalle mente: sono il linguaggio del pensiero e 'non' immagini mentali. Che un simbolo, quindi una rappresentazione, possieda una valenza semantica e proposizionale può essere in parte ovvio, ma, come illustra acutamente Cummins, non è detto che possieda o sia sempre soggetta ad una sintassi, o che faccia parte di un sistema di simboli di carattere linguistico. Insieme alla covarianza e al ruolo adattazionale, il funzionalismo e la nozione di computazione avanzano un ulteriore valido argomento per confutare la concezione secondo la quale la rappresentazione è intesa come immagine mentale. La 'struttura di dati' elaborata dal *software* interno, data la natura simbolica, non solo non assomiglia alle informazioni che provengono dall'ambiente ma i processi computazionali a cui si sottopone per diventare cognizione e successivamente condizione per 'agire' la rendono più simile ad un programma che ad un'immagine mentale. L'idea che la rappresentazione sia il risultato di un'operazione interna al soggetto cosciente, anche se l'attività di quest'ultimo non possa paragonarsi a quella di un *software* implementato da un *hardware* senza cadere in pericolosi paralogismi, appartiene, in un certo senso, già a Kant e alla tradizione da lui inaugurata. A questo punto, prima di proseguire la discussione sulla natura e sulla struttura delle rappresentazioni di più recente formulazione, al fine di approfondire la prospettiva della dottrina appena indicata, è utile introdurre il tema delle rappresentazioni mentali così come sono state elaborate nella concezione filosofica di tipo trascendentale.

### 3. Le rappresentazioni nella filosofia trascendentale

Affascinato dalla covarianza, quindi dalla causalità esercitata sui sensi dai fenomeni esterni, ma allo stesso tempo attento alle condizioni soggettive della conoscenza, il filosofo di Königsberg, risvegliato dal "sonno dogmatico" con le sue critiche radicali alla metafisica, inaugura il sentiero che conduce alla prospettiva della filosofia trascendentale. Dirimendo il riferimento alla nozione del 'pensare' (*denken*) e del 'conoscere' scientificamente inteso (*erkennen*), Kant ribadisce più volte nelle *Critiche* che le 'condizioni di possibilità dell'esperienza' sono riconducibili a due aspetti: il materiale empirico e le facoltà pure a priori del soggetto. Nella *Critica della Ragion Pura*, in particolare, sono numerosi i passi in cui l'Autore cita il termine 'rappresentazione' lasciando intuire che, nonostante il medesimo riferimento linguistico, il significato sia diverso a seconda dei contesti in cui viene utilizzato. Un primo fondamentale modo di intendere le rappresentazioni è quello che Kant descrive in un celebre passaggio dell'*Estetica Trascendentale*.

L'autore, infatti, chiama le 'rappresentazioni' prive di mescolanza "intuizioni pure", cioè forme a priori del soggetto, ovvero, idealità trascendentali che, per operare sintesi empiriche e avviare il processo che conduce alla formulazione di giudizi sintetici a priori, devono potersi considerare separate da ogni sensazione.

Chiamo pure (in senso trascendentale) tutte le rappresentazioni, nelle quali non viene ritrovato nulla di ciò che appartiene alla sensazione. Per conseguenza, la forma pura delle intuizioni sensibili in generale – nella quale tutto il molteplice delle apparenze viene intuito in certi rapporti – si troverà a priori nell'animo. Questa forma pura della sensibilità si chiamerà inoltre essa stessa intuizione pura. In tal modo, quando io separo dalla rappresentazione di un corpo ciò che l'intelletto pensa in proposito, come sostanza, forza, divisibilità, ecc., in tal caso mi rimane ancora qualcosa di questa intuizione empirica, cioè estensione e figura. Queste appartengono alla intuizione pura, che si verifica a priori nell'animo come una semplice forma della sensibilità, anche senza un oggetto reale dei sensi o della sensazione (Kant 1995: 76).

In altri luoghi, il termine "rappresentazione" sembra avvicinarsi al significato di "rappresentazione

sensibile” piuttosto che a quello di ‘forma pura a priori scevra di mescolanza’. In base a questa seconda ipotesi interpretativa, la rappresentazione sensibile è il risultato della sintesi operata dalla Sensibilità (facoltà innata) sul molteplice empirico, vale a dire, il prodotto derivato dall’impiego attivo delle intuizioni di tempo e spazio. La rappresentazione così intesa non somiglierebbe più alle forme pure del soggetto ma, carica di dati informativi, sarebbe, già, una prima fondamentale organizzazione del molteplice; la rappresentazione, generata dall’incontro delle intuizioni del soggetto con i dati del mondo esterno, è, ad ogni modo, suscettibile di ulteriori processi ‘sintetici’; il suo contenuto, infatti, non permane all’interno della facoltà sensibile ma si espone al trattamento operato dalle attività di livello superiore, vale a dire, l’Immaginazione e l’Intelletto. Vi è, tuttavia, un passaggio nell’introduzione alla logica trascendentale, seconda parte della *Dottrina degli Elementi*, che è meritevole di attenzione perché Kant, analizzando l’attività al tempo stesso attiva e passiva del soggetto, traccia una duplice ombra sul concetto di “rappresentazione”; il termine viene, infatti, accostato sia a quello di ‘materiale empirico’, cioè di ‘molteplice dell’esperienza’, che alla capacità spontanea dell’Intelletto. Accanto ai significati di rappresentazione che abbiamo già tracciato se ne aggiungono, pertanto, altri due.

Se la ricettività del nostro animo – ossia la sua capacità di ricevere rappresentazioni, in quanto esso viene modificato in qualche maniera – è da noi chiamata sensibilità, per contro, la facoltà di produrre in modo autonomo rappresentazioni, ossia la spontaneità della conoscenza, è l’intelletto (Kant 1995: 109).

Questo passaggio, oltre a testimoniare la possibile analogia tra l’uso del termine ‘rappresentazione’ e quello di ‘dato materiale’, introduce anche una questione fondamentale, quella relativa alla ‘spontaneità’ del Pensiero, che, ereditata dalla tradizione successiva alla filosofia kantiana, innerverà la descrizione relativa alla nozione di soggettività trascendentale. E’ opportuno precisare, tuttavia, anche se in questa sede non dedicheremo ulteriore spazio riflessivo all’analisi di tale tematica, che la capacità produttiva dell’Intelletto, cioè, l’autonomia e la spontaneità della conoscenza, nella prospettiva kantiana è riconducibile alla capacità di ‘pensare’, vale a dire adoperare i ‘concetti puri’ (le categorie) indipendentemente dalla “Sensibilità” e dai dati esterni da essa elaborati, e non alla sua abilità creativa, per altro fortemente confutata. Tornando alla disamina dei significati in cui può essere intesa la nozione di ‘rappresentazione’, accanto al termine ‘molteplice empirico’ troviamo, nell’*Analitica trascendentale*, un’ultima ma fondamentale accezione, per altro simile all’espressione ‘rappresentazione mentale’.

L’io penso deve poter accompagnare tutte le mie rappresentazioni, poiché altrimenti in me verrebbe rappresentato un qualcosa, che non potrebbe affatto venir pensato; o con espressione equivalente: poiché altrimenti o la rappresentazione risulterebbe impossibile, oppure, almeno per me, essa non sarebbe niente. Quella rappresentazione, che può essere data prima di ogni pensiero, si chiama intuizione. Ogni molteplice dell’intuizione ha perciò una relazione necessaria con l’io penso, nello stesso soggetto in cui viene trovato questo molteplice. La rappresentazione: io penso, tuttavia, è un atto della spontaneità; essa non può cioè venir considerata come pertinente alla sensibilità. Io la chiamo appercezione pura - per distinguerla da quella empirica – o anche appercezione originaria, poiché essa è quell’autocoscienza che, col produrre la rappresentazione: io penso – la quale deve accompagnare tutte le altre, ed è una e identica in ogni coscienza – non può più essere accompagnata da nessun’altra rappresentazione. [...] In effetti le molteplici rappresentazioni, che sono date in una certa intuizione, non sarebbero tutte quante mie rappresentazioni, se non appartenessero tutte quante ad una sola autocoscienza; ossia, in quanto mie rappresentazioni (sebbene io non sia cosciente di esse come tali), esse debbono comunque essere necessariamente conformi all’unica condizione sotto cui possono coesistere in una autocoscienza universale, poiché altrimenti non apparirebbero tutte quante a me. Molto può essere dedotto da questa congiunzione originaria. [...] Questo riferimento, quindi, ha luogo non già per il fatto che io accompagni con la coscienza ogni rappresentazione, bensì per il fatto che io aggiunga una rappresentazione all’altra e sia cosciente della loro sintesi (Kant 1995: 155-157).

In questa complessa citazione compaiono quasi tutte le occorrenze del termine “rappresentazione” tracciate sinora; infatti, a seconda dei luoghi e delle finalità esplicative, esso diventa, prima, sinonimo di “molteplice empirico”, successivamente, “intuizione pura”, in altre circostanze, il “prodotto della sintesi della facoltà sensibile” e, in ultima analisi, una “rappresentazione semplice”, come atto originario dell’intelletto, vale a dire, unità sintetica dell’appercezione (io penso).

Complessivamente considerate, le quattro accezioni non entrano in conflitto ma intrecciano un fervido connubio concettuale, mostrandosi capaci di coesistere, nel percorso trascendentale, in modo piuttosto armonico. Anziché privilegiare un’accezione soltanto, è utile tentare una lettura di tipo globale per cogliere, da un lato, il legame e la continuità esistente tra i diversi significati e, dall’altro, per valorizzare gli intrecci semantici che stabiliscono tra loro.

Di ‘rappresentazione’ si può, infatti, parlare ricorrendo sia alle condizioni di possibilità dell’esperienza in generale, e quindi alle intuizioni e all’appercezione originaria, sia ai procedimenti operativi, che al molteplice empirico e al prodotto della sintesi operata dalla Sensibilità mediante le forme pure di spazio e tempo. L’utilizzo del termine, però, non si presta a conclusioni fittizie o arbitrarie perché la ‘**rappresentazione**’ riferita all’autocoscienza è un ‘**pensare**’, non un ‘intuire’, cioè un ‘pensare’ che permette di eseguire l’operazione propria dell’Intelletto, ovvero, la sintesi del molteplice di ogni possibile intuizione; infatti, la rappresentazione come appercezione consente al Soggetto di affermarsi come ‘Soggetto trascendentale dei pensieri’, come ‘unità dell’esperienza’ e non come ‘esperienza dell’unità’. Anticipando i passaggi che svilupperemo più avanti e conducendo il ragionamento alle sue conseguenze, possiamo dire che questa forma di consapevolezza, questa ‘rappresentazione’ senza auto-conoscenza empirica (*erkennen*), è ciò che permette al soggetto di ‘distinguere e riconoscere’ come ‘sue’ le proprie esperienze. Pertanto, la ‘rappresentazione’ non è assimilabile alla nozione di ‘immagine mentale’ e non può essere neppure spiegata ricorrendo alla teoria della somiglianza; questa posizione, che è qui solamente accennata, si deduce, invece, pienamente dalla lettura delle pagine dedicate all’Immaginazione trascendentale produttrice di schemi.

E’ inoltre interessante notare come, in riferimento alla nozione di rappresentazione, Kant sviluppi un rapporto epistemologico tra i termini ‘dato empirico’ e fenomeno’, rapporto che si rivela anche funzionale alla comprensione della valenza ‘conoscitiva’ della rappresentazione. Nell’Introduzione alla *Critica* e nel primo paragrafo dell’*Estetica*, infatti, l’Autore ricorre alla ‘rappresentazione’ riferendosi, per un verso, agli oggetti che impressionano i sensi rendendo possibile la produzione di ‘rappresentazioni sensibili’, ossia, ai ‘dati empirici’; e, per l’altro verso, agli ‘oggetti’ veri e propri dell’esperienza, ai ‘fenomeni’, cioè agli oggetti che si costituiscono in virtù delle forme pure a priori della Sensibilità e dell’Intelletto. Nel primo senso, gli oggetti che agiscono sulla Sensibilità, come stimoli elicitori, non sono veri e propri ‘oggetti’, sono piuttosto ‘dati informativi’ semplicemente ‘pensati’ all’origine della conoscenza; nel secondo senso, gli oggetti che scaturiscono dall’attività sintetica delle categorie dell’Intelletto sono ‘oggetti’ veri e propri, cioè sono dei ‘fenomeni’ conosciuti (*erkennen*) e ‘rappresentati’ come tali.

Le ‘rappresentazioni appartenenti alle medesima autocoscienza’ sarebbero, dunque, gli oggetti ‘fenomenicamente’ intesi, quelli di cui possiamo formulare proposizioni, elaborare immagini, indicare ai nostri simili, maneggiare, combinare tra loro, contare, ecc.; ‘fenomeni’ così organizzati, però, assomigliano a ‘prodotti’ mentali, sono cioè il risultato operativo della capacità di giudizio, di sintesi e determinazione.

Perché, nonostante queste sfumate analogie tra filosofia trascendentale e computazionalismo, le cause all’origine delle ‘rappresentazioni erronee’ sono diverse nelle due concezioni? Se ‘pensare’ significa, per Kant, ‘giudicare’, cioè applicare le categorie al ‘molteplice empirico’ intuito, e, per i computazionalisti, ‘computare’ un programma, vale a dire, eseguire una funzione, perché le ‘disgiunzioni percettive’, o errori percettivi, sono trattate da questi Autori in modi diversi? Nei paragrafi precedenti, che abbiamo dedicato all’analisi della nozione di covarianza e causalità pura, sono state evidenziate, tra le numerose difficoltà sollevate da tali modelli interpretativi, anche quella

relativa agli ‘errori percettivi’, e abbiamo spiegato come queste teorie, assieme alla prospettiva del ruolo adattazionale, possano intervenire solo parzialmente alla soluzione di questo nodo problematico.

Il problema delle ‘rappresentazioni erranee’ non si risolve del tutto né ricorrendo alla nozione di covarianza né applicando la teoria del ruolo adattazionale; pensare, invece, che le disgiunzioni percettive siano ascrivibili al soggetto e al cattivo uso delle categorie, come nel caso della filosofia kantiana, o alle circostanze anomale in cui avviene la percezione, come sostengono i computazionalisti, è un primo ma fondamentale percorso da intraprendere. Nonostante il funzionalismo sia debitore delle riflessioni sviluppate dalla teoria della ‘causalità’, risponde al problema delle disgiunzioni percettive, ad esempio le illusioni, affermando che le rappresentazioni erranee non denunciano casi di malfunzionamento del sistema perché sono, piuttosto, espressione di funzionamento corretto in circostanze anomale. Detto altrimenti, le rappresentazioni erranee sono rappresentazioni di ‘altri fenomeni’, non di ‘quelli’ cui la percezione dirige effettivamente l’attenzione. Infatti, se le illusioni fossero davvero il risultato di un sistema malfunzionante non si potrebbero neppure produrre. Kant risolvere il dilemma computazionale delle rappresentazioni erranee in tutt’altro modo, facendo cioè appello alla smodata, ma naturale, tendenza dell’intelletto di procedere oltre i limiti del condizionato fino a ‘giudicare’ esistenti fenomeni, rapporti, modalità semplicemente pensati.

Non particolarmente rilevante per la risoluzione del dilemma ma decisamente più interessante per l’uso ricorrente del termine ‘rappresentazione’ è la posizione di A. Schopenhauer. Nell’itinerario che dall’età moderna conduce sino alla prima metà del XIX secolo, la filosofia si racchiude quasi completamente nella rappresentazione (*Vorstellung*), nella visione di ciò che ‘è presente’, nella percezione di ciò che si manifesta, che è davanti (*vor-stellen*). Schopenhauer, procedendo al di là dell’Idealismo e dell’appiattimento del reale sulla rappresentazione razionale, ripristina il ‘dualismo’ e la platonica distinzione tra ‘ombre della caverna’ e ulteriori livelli della realtà per sottolineare che le ‘rappresentazioni mentali’ sono ‘costruite’ sostanzialmente tramite Spazio, Tempo e Causalità. La rappresentazione inoltre, come cita la considerazione contenuta nel Libro Primo de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, è sottomessa al principio di ragione: oggetto dell’esperienza e della scienza; quindi, il mondo come ‘mia rappresentazione’ è il mondo conosciuto, è il mondo che è oggetto per un soggetto, perché tutto ciò che è ‘oggetto per un soggetto è una rappresentazione’ (Schopenhauer 1997: 37; 1990: 43).

Se per Kant, quindi, la consapevolezza di possedere forme pure a priori garantisce l’emancipazione del soggetto sull’oggetto e il compimento della rivoluzione copernicana, la stessa consapevolezza genera in Schopenhauer la convinzione che esista una profonda difficoltà nello squarciare il velo di Maya, cioè la conoscenza regolata dal principio di ragion sufficiente. Il mondo come rappresentazione non esaurisce la propria essenza, denuncia al contrario il suo manifestarsi come ‘obiettivazione’ della Volontà. Relativizzarne la percezione in nome di una Verità celata dietro le apparenze consente all’individuo di intraprendere un percorso di ascesi in grado di dirottarlo verso una conoscenza piena e concreta.

#### **4. Le rappresentazioni come configurazioni neuromentali**

Se ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* la corretta ‘rappresentazione del mondo’ permette di svelarne l’intimo intreccio con la Volontà e adottare comportamenti in grado di dirottarne la frenesia, nel saggio intitolato *Rappresentazioni mentali e conoscenza*, l’autore evidenzia, accanto alla descrizione della matrice strutturale-cognitiva, la valenza biologica della conoscenza ordinaria, la natura neurofisiologica delle rappresentazioni, il processo che conduce alla loro formazione e alla costituzione di una ‘storia’ interna della mente. Ben lontani dalla descrizione della natura fenomenica sulla falsa riga di un principio indeterminato o dall’analisi delle rappresentazioni in termini di immagine, di covarianza o ruolo adattazionale, nel saggio di M. Bianca compaiono

riflessioni, argomenti e posizioni critiche con espliciti riferimenti alle neuroscienze e al modello computazionale. L'autore, in proposito, compie una scelta ben precisa, quella cioè di dedicare il saggio all'analisi del processo che conduce alla formazione delle rappresentazioni, demandando ad ulteriori contributi scientifici la trattazione relativa alla *concept formation*; l'obiettivo è, infatti, quello di analizzare le rappresentazioni come specifiche configurazioni mentali, cioè come strutture che possiedono caratteri differenti rispetto ai processi neuromentali più ampi come, ad esempio, le concettualizzazioni e i ragionamenti astratti.

In tal senso, restringeremo la nostra attenzione unicamente alla formazione delle rappresentazioni mentali, alla loro struttura e alla loro dinamica senza tener conto del fatto che esse, una volta formulate e strutturate, possono essere, come spesso accade, inserite in più ampi processi neuromentali che non derivano direttamente (come le rappresentazioni) da modificazioni di stato dei sensori, cioè da informazioni provenienti dal mondo fenomenico. Si tratta, naturalmente, di limiti che sono stati posti come parametri dell'analisi che sarà condotta che, tuttavia, si basano sulla tesi che nella specie umana il rapporto con il mondo avviene sempre partendo da rappresentazioni mentali che seguono processi analoghi a quelli che avvengono in altre specie viventi (Bianca 2005: 10).

La rappresentazione di stimoli nel SNC, funzionale al mantenimento dell'equilibrio termodinamico degli individui, cioè alla sopravvivenza, permette, non solo, il mantenimento delle informazioni, ma anche la loro organizzazione a livelli più complessi come la formulazione di mappe rappresentazionali, di framework e di organigrammi strategici, cioè di strutture neuromentali che si costituiscono sulla base delle rappresentazioni. La rappresentazione, quindi, non è più la 'forma pura' della sensibilità, o 'l'immagine mentale' degli oggetti empirici, oppure, il contenuto dato da ciò con cui 'covaria' in base alla causalità; la rappresentazione non si lascia più pensare in termini trascendentali o, addirittura, come oggetto sottoposto al principio di ragion sufficiente, essa è piuttosto una 'modalità funzionale dell'organizzazione' della conoscenza del mondo attraverso l'uso di organi sensoriali che operano in qualità di trasduttori dell'informazione proveniente dal mondo esterno.

Il termine rappresentazione allude al fatto che è possibile che i dati sensoriali si organizzino in modo tale per cui la loro elaborazione possa generare un qualche fenomeno, o meglio uno stato cerebrale, la cui struttura sia isomorfa a quella del mondo a cui si riferisce; da qui il fatto che la struttura cerebrale (SC) che è nel SNC **sta al posto** della sua struttura di riferimento (Sr) che è nel mondo. La funzione primaria della rappresentazione è di tipo operativo: essa, cioè, permette di far sì che il sistema vivente che possiede (SC) (Sr) (leggasi SC di Sr) può innescare diverse forme di reazione o di comportamento (Bianca 2005: 47).

La rappresentazione è un'operazione neuromentale, cioè un'operazione che ha la probabilità di innescare l'attivazione di un numero n di reti neuronali collegate a catena. Questo processo coinvolge le aree 'neocorticali' dell'encefalo e non riguarda soltanto, come si potrebbe erroneamente auspicare, le zone della corteccia cerebrale deputate alla produzione di immagini o all'articolazione del linguaggio; per questa ragione, l'Autore intende le rappresentazioni come 'configurazioni' neuromentali su base sensoriale. La scelta del termine 'neuromentale', per indicare gli eventi di natura rappresentazionale, appare significativa e al contempo strategica perché consente di superare

(...) i due punti di visti contrapposti del mentalismo e del riduttivismo empirista ed in effetti il modello che è stato formulato supera questi due punti di vista considerando gli aspetti positivi di entrambi (Bianca 2005: 228).

L'impegno dell'Autore va, pertanto, letto in un duplice senso; dapprima tenta costruttivamente di

scalzare le ipotesi che, attorno ai fenomeni rappresentazionali, hanno contribuito a generare visioni distorte e affatto pertinenti, secondariamente, intraprende un'indagine critica orientata ad un compromesso sincero, produttivo e fecondo tra l'approccio formale e la riflessione neuroscientifica, onde ricavare, dal reciproco intreccio, valide soluzioni al problema della natura e dei contenuti delle rappresentazioni. Dopo aver rigorosamente argomentato le motivazioni che inducono a considerare le rappresentazioni come configurazioni neuromentali, ben diverse, quindi, dalle forme proposizionali e iconiche (immagini) con cui la tradizione filosofica le ha spesso confuse, l'Autore intraprende l'analisi dei 'processi neuromentali' come 'processi emergenti', non riducibili agli eventi cerebrali ad essi sottostanti. Una volta superata l'ipotesi riduttivista, che schiaccia e riduce tutte le attività mentali a processi cerebrali (Bianca 2005: 229), la disamina delle rappresentazioni prosegue in questi termini

Ciò significa che le rappresentazioni sono certamente configurazioni cerebrali ma che sono diverse da un punto di vista strutturale (anche per il solo fatto che sono più complesse perché si estendono su molte aree cerebrali) da quelle sottostanti che le hanno generate (i processi di trasduzione dell'informazione dai sensori fino alle aree speciali della corteccia e a quelle associative); in altri termini, la loro processualità è di più ampia portata, cioè vi è un numero molto più grande di computazioni attuate su tutte le configurazioni attualmente attive per la formazione di una rappresentazione; tale ampiezza si fonda sulla storia di ogni SNC e quindi sulle modalità dei suoi processi [...] Come si è detto in precedenza, la formazione delle rappresentazioni è il risultato di diverse variabili e di differenti condizioni per cui il loro costituirsi supera le loro reti di attivazione e non si riduce ad esse; da qui il fatto che i processi cosiddetti mentali (che sono stati chiamati neuromentali per i motivi che sono stati indicati) non essendo riducibili ai processi che li determinano, pur essendo anch'essi processi cerebrali, posseggono quella proprietà che solitamente è indicata col termine emergenza che abbiamo usato in precedenza. I processi neuromentali allora sono processi cerebrali emergenti da altri processi cerebrali che li generano e non si identificano con nessuno di essi né con tutti considerati unitamente (Bianca 2005: 229).

L'emergenza delle rappresentazioni mentali si manifesta mediante sette proprietà: la consapevolezza, la riattualizzazione e riprocessazione, la significazione, la generatività, la trascrizione in *script* proposizionali e iconici, l'esternazione e la manipolazione esterna, l'autonomia (Bianca 2005: 229-237), che, considerate nel loro complesso, rilevano l'impossibilità di ridurre la 'rappresentazione' ai concetti di immagine mentale, covarianza o ruolo adattazionale. L'autore, in sintesi, analizza il tema della 'configurazione mentale' da tre punti di vista fondamentali: il primo, riguarda la struttura delle rappresentazioni, il secondo, il loro rapporto con il mondo, il terzo, il rapporto che le rappresentazioni intrecciano tra loro all'interno della mente. Per quanto concerne la struttura, possiamo intendere le rappresentazioni mentali come 'modalità funzionali dell'organizzazione della conoscenza sensibile del mondo' mediante l'uso di organi sensoriali intesi come 'trasduttori' che recepiscono informazioni successivamente elaborate. La rappresentazione, quindi, è il risultato di un'operazione neuromentale innescate da stimoli esterni; in particolare, la sua struttura è costituita da reti neuronali corticali e sottocorticali che hanno elaborato le informazioni provenienti dai trasduttori sensoriali. La rappresentazione allude anche al fatto che i dati sensoriali si organizzino in maniera tale che la loro elaborazione possa generare uno stato cerebrale la cui struttura sia isomorfa a quella del mondo a cui si riferisce. L'isomorfismo, è, pertanto, la risposta che possiamo avanzare alla domanda relativa al rapporto tra la struttura della rappresentazione e quella del mondo esterno.

L'isomorfismo garantisce il fatto che la configurazione cerebrale 'stia al posto' della struttura di riferimento, cioè dell'oggetto del mondo esterno, e che sia ad esso somigliante. La somiglianza che esiste tra la struttura cerebrale e la struttura di riferimento non è da intendersi come la somiglianza che intercorre tra una copia e l'originale, bensì come 'parallelismo strutturale', laddove con questo termine si intendano due strutture di forme diverse di cui una sta al posto dell'altra, cioè sostituisce

l'altra. In tal senso la rappresentazione mentale, pur avendo una struttura diversa da quella degli oggetti (dovuta ai differenti livelli di codificazione degli stimoli sensoriali), da Bianca è considerata come una conoscenza adeguata del mondo fenomenico, ad eccezione delle 'disgiunzioni percettive' di cui abbiamo parlato in precedenza.

Per quanto riguarda il ruolo operativo e il rapporto che le rappresentazioni hanno tra loro all'interno della mente, l'Autore delinea due percorsi fondamentali; le rappresentazioni, nella loro struttura di configurazioni neuromentali, sono soggette ad ulteriori elaborazioni che possono generare sia strutture rappresentazionali più complesse che altri contenuti neuromentali come concetti, visioni del mondo e universali. Le rappresentazioni, sulla base del fatto che costituiscono un fenomeno fondamentale delle specie complesse, cioè di quelle che possiedono un sistema nervoso centrale, sono il 'risultato' di processi conoscitivi utili e necessari per la sopravvivenza di ogni singolo essere vivente, inclusa la ricerca di energia funzionale al mantenimento fisico e al consolidamento delle relazioni all'interno di un gruppo o con l'ambiente circostante. I tre aspetti analizzati, cioè la struttura, il rapporto con il mondo e con le altre rappresentazioni all'interno della mente, come pure la funzione operativa delle configurazioni, permettono, secondo Bianca, di formulare un modello completo delle rappresentazioni mentali.

### **Riflessioni conclusive**

L'analisi condotta in questo lavoro ha elaborato delle riflessioni filosofiche sulla natura delle rappresentazioni mentali mettendo in relazione tra loro alcune tra le più significative prospettive epistemologiche a riguardo; in particolar modo, sono state affrontate le concezioni formulate da autorevoli esponenti del panorama filosofico come Locke, Hume, Kant e i computazionalisti, lasciando emergere, da un lato, le singole posizioni, dall'altro, le problematiche riscontrabili nei rispettivi sistemi teorici.

Dal momento che sulla 'natura' e sul 'contenuto delle rappresentazioni mentali' sono state avanzate numerose risposte, talvolta tra di loro incompatibili, il ricorso ai quattro modelli concettuali di Cummins è stato utile, non solo, ai fini di una corretta sistemazione teorica delle prospettive ma anche di una loro più adeguata interpretazione. Entrando nel merito di ciascuna delle teorie singolarmente considerate potremo chiarire gli aspetti, le finalità, i contributi e le problematiche che sono state riscontrate. Il primo dei modelli analizzati, quello, cioè, delle rappresentazioni mentali basate sulla 'somiglianza', nonostante descriva l'esistenza di una struttura mentale perfettamente isomorfa a quella fisica e delinei una mente in grado di conservare le 'immagini' del mondo reale, è sembrato tanto ingenuo quanto poco convincente.

Infatti, la teoria della somiglianza sostenuta dagli empiristi e dalla tradizione aristotelica, anche se permette di rispondere alle domande che interrogano sulla natura e sull'origine delle rappresentazioni mentali, solleva numerose perplessità circa il modo di intendere la relazione tra il mondo e le idee della mente. Quest'ultime, stando alla teoria della somiglianza, non solo trarrebbero origine dal mondo esterno, essendo ad esso ontologicamente dipendenti, come le copie ai loro originali empirici, ma 'condividerebbero' con esso persino le proprietà fisiche degli oggetti. La tradizione aristotelica sostenendo che conoscere una cosa significhi coglierne la forma, stabiliva che per conoscere un oggetto del mondo esterno la mente dovesse essere 'informata' dalle stesse 'forme' che informavano, cioè determinavano costitutivamente, l'oggetto percepito. Quindi, in base a questo modello, il materiale mentale, ricevendo informazioni provenienti dal mondo esterno, ad esempio la 'ruvidità' e la 'sfericità' dell'oggetto materiale 'palla da gioco', otterrebbe come risultato la produzione di un'idea corrispondente, cioè dell'idea di 'ruvidità' e di 'sfericità' perfettamente somiglianti alle 'proprietà' fisiche dell'oggetto percepito. Ma è davvero possibile sostenere che 'conoscere' una cosa significhi 'essere' quella cosa specifica e che i processi mentali somiglino alle proprietà fisiche degli oggetti? Non sarebbe più opportuno sostenere che conoscere una cosa sia 'codificare' gli aspetti che di essa vengono percepiti in modo tale da distinguere

rappresentazioni di oggetti differenti?

Dal momento che appare piuttosto difficile affermare che i contenuti mentali abbiano le analoghe proprietà degli oggetti fisici a cui si riferiscono, abbiamo ritenuto come inaccettabile una teoria 'ingenua' della somiglianza; l'ingenuità è attribuibile sia all'atteggiamento che identifica le rappresentazioni con le immagini mentali, perché impedisce di interpretare correttamente la loro differenza, sia al modo di intendere la specularità tra il mondo e le idee della mente, poiché il parallelismo che tra di essi esiste non è di tipo ontologico bensì strutturale. Questa teoria, inoltre, non presenta argomenti sufficienti a legittimare la natura e l'esistenza delle rappresentazioni erronee, o errori percettivi, e tanto meno a giustificarne il mantenimento. Se tra il mondo esterno e le rappresentazioni mentali esistesse una perfetta corrispondenza biunivoca, e se le rappresentazioni mentali fossero in relazione al mondo come le copie ai loro originali, come potrebbe l'uomo incorrere in fallacie fenomenologiche ed errori percettivi? E inoltre, se la somiglianza fosse il legame che connette gli oggetti alla rispettive rappresentazioni, quali forme essi avrebbero nella mente? Forse che all'idea di 'sfericità' o di 'colore' corrisponde un processo mentale di tipo 'sferico' o di carattere 'rosso'?

Il secondo modello interpretativo, quello delle rappresentazioni mentali basate sulla covarianza, alludendo alla possibilità di pensare le rappresentazioni come 'contenuti semantici' costituiti da collegamenti causali con il mondo esterno, è sembrato, per alcuni aspetti, una versione meno ingenua e accettabile del problema relativo alla struttura delle rappresentazioni e al rapporto tra mente e mondo. Nella covarianza l'argomento fondamentale non riguarda la giustificazione della somiglianza bensì l'origine causale e il ruolo funzionale degli oggetti percepiti, e per tale ragione inaugura una visione che possiede caratteri meno metafisici della precedente. Il ricorso alla distinzione lockiana tra qualità primarie e secondarie permette, inoltre, di evidenziare l'impossibilità di intendere la conoscenza che il soggetto ha del mondo 'solo' in base alla specularità, cioè in termini di immagini, e sottolineare, invece, come alcune rappresentazioni mentali, ad esempio quelle prodotte dalle qualità secondarie, siano strutture generate dalla 'variazione concomitante della mente', ossia, dalla variazione della mente causata dal darsi di un oggetto nel campo percettivo del soggetto.

Quindi, nella teoria della 'covarianza' l'attenzione si sposta sull'asse della causalità e, contemporaneamente, sulla funzione conoscitiva del contenuto di ogni singola rappresentazione lasciando così intuire che la 'somiglianza' non sia rilevante per la formulazione delle rappresentazioni mentali. Infatti, le idee semplici di 'colori' e di 'sapori', che sono funzionali alla comunicazione di sensazioni tra gli esseri viventi, non sono immagini mentali degli oggetti percepiti ma, esattamente come nel caso del linguaggio, rinviano alla capacità codificatrice del soggetto, cioè alla sua capacità di elaborare le informazioni che provengono dal mondo esterno. In sostanza, se, da un lato, la teoria della 'covarianza' può considerarsi un'alternativa più accettabile di quella che intende le rappresentazioni come immagini mentali, dall'altro, però, non esplicita il procedimento alla base della formazione, del mantenimento o del cambiamento di informazioni rappresentazionali disgiuntive; in altri termini, il ricorso alla covarianza, cioè alla causalità, non è sufficiente a spiegare la produzione di rappresentazioni erronee, o meglio, di errori percettivi.

Alla teoria della covarianza poniamo, allora, l'interrogativo che segue: 'Se la rappresentazione viene formulata quando si genera nella mente una 'variazione concomitante' al darsi di un oggetto nel campo percettivo del soggetto, perché siamo vittime di illusioni, errori percettivi o allucinazioni, dal momento che questi fenomeni si verificano in 'assenza' totale o parziale degli oggetti a cui si riferiscono?'. Per tentare di rispondere a questo e ad altri interrogativi ancora, siamo approdati alle riflessioni elaborate dal terzo modello interpretativo, quello che intende le rappresentazioni come strutture basate sul ruolo 'funzionale-adattivo'. Questo modello sviluppa, in particolar modo, il tema della 'funzione' delle rappresentazioni, cioè le rappresentazioni come risposte al soddisfacimento di scopi e bisogni biologici, e, nonostante non si soffermi sulla spiegazione della natura e del rapporto che esse intreccino col mondo esterno, si è rivelato utile a spiegare sia il mantenimento di alcune informazioni rispetto ad altre sia il modo in cui gli individui, mediante



rappresentazioni adeguate, creano vantaggi competitivi.

Questo modello, però, accantonando l'ipotesi della covarianza e della causalità per spiegare la formazione delle rappresentazioni mentali e dei processi conoscitivi, opera una decisiva virata semantica, si orienta cioè in direzione della funzione evolutiva che la conoscenza possiede per la specie umana, lasciando, così, inconcluse le riflessioni relative alla struttura delle rappresentazioni e al loro rapporto con il mondo esterno. Anche se il modello 'funzionale-adattivo' permette di giustificare l'esistenza degli errori percettivi e di illustrare le conseguenze nefaste cui conducono, e, quindi, di formulare una prima, seppur non esaustiva, risposta alle domande precedentemente poste, in questa sede, per gli obiettivi che intendevamo sviluppare, limitarsi alla disamina della 'funzione' adattiva e competitiva delle rappresentazioni sarebbe stato un compito, senza dubbio rilevante, ma decisamente troppo restrittivo. Abbiamo, pertanto, preferito approfondire l'indagine prendendo in considerazione l'ultimo dei modelli interpretativi di Cummins, il computazionalismo, dal momento che offre anche un valido sostegno alle teorie che confutano la dottrina 'ingenua' della somiglianza.

Il modello computazionalista traccia, infatti, un'immagine rinnovata sia della struttura delle rappresentazioni sia del loro rapporto col mondo e, per tale ragione, abbiamo riservato all'analisi di questo modello larga parte della nostra indagine, arrivando ad intrecciare le sue riflessioni con le nozioni formulate dalla tradizione trascendentale di tipo kantiano. Gli elementi che nel computazionalismo riteniamo siano più significativi per una teoria delle rappresentazioni mentali sono riferibili alla capacità computazionale della mente, alla struttura simbolica delle rappresentazioni e alla presenza di un codice sintattico di carattere innato, in altri termini, all'architettura cognitiva del soggetto che svolge il compito di trasformare gli input in rappresentazioni che vengono offerte ai sistemi centrali per elaborazioni complesse. Possiamo, pertanto, apprezzare di questo modello numerosi aspetti, primo fra tutti, il tentativo di spingersi al di là della funzione adattiva delle rappresentazioni. Combinando, da un lato, il paradigma della causalità, cioè della covarianza, e dall'altro, le strutture a priori del soggetto, cioè il linguaggio operativo innato, il computazionalismo spiega il procedimento in base al quale dall'elaborazione di dati simbolici si generino processi conoscitivi più complessi, quali, ad esempio, gli atteggiamenti proposizionali, giustificando così anche l'esistenza degli errori percettivi.

Del modello computazionalista apprezziamo, inoltre, gli argomenti a sostegno della natura simbolica delle rappresentazioni, perché un 'sistema di dati' computabili, nonostante la capacità di tradursi in azioni e comportamenti, si configura come un insieme di informazioni la cui struttura non assomiglia alle proprietà degli oggetti percepiti. Il computazionalismo, sebbene paragoni la mente ad un dispositivo capace di elaborare un programma e sollevi, per tale ragione, questioni altrettanto problematiche, offre un'alternativa più attendibile e accettabile di quella proposta dalla nozione 'ingenua' di somiglianza, cioè dalla teoria seconda la quale le rappresentazioni vanno intese come immagini mentali. Accostando i risultati del modello computazionale alle riflessioni della filosofia trascendentale abbiamo tentato, poi, di tracciare sia gli elementi in comune che le linee di demarcazione, non tanto per evidenziare una certa continuità espositiva quanto, piuttosto, per approfondire il rispettivo modo di intendere la struttura delle rappresentazioni e il loro rapporto col mondo.

A tal proposito, abbiamo evidenziato che, se da un lato, in entrambe le prospettive la nozione di rappresentazione sembra rinviare al significato di costruito mentale, cioè di 'risultato' di un processo di codificazione, dall'altro, il termine rappresentazione manifesta, nella filosofia trascendentale di tipo kantiano, una ricchezza semantica più evidente di quella presente nel modello computazionale. In entrambe i casi, però, la rappresentazione non sembra mai ridursi né al ruolo funzionale-adattivo, né alla covarianza, cioè alla causalità, né, tanto meno, si lascia intendere come immagine mentale. La digressione kantiana è stata, quindi, un mero espediente argomentativo per aggiungere, al recipiente semantico della rappresentazione, ulteriori importanti definizioni filosofiche. Il rimando è servito, piuttosto, come *ouverture* della prospettiva che interpreta le rappresentazioni in termini di configurazioni neuromentali. In questo modello la rappresentazione,

definita come una specifica configurazione neuromentale che si costituisce all'interno del sistema nervoso centrale, presenta una struttura in grado di coinvolgere numerose aree della neocorteccia ma, soprattutto, si mostra capace di intrecciare il proprio destino a quello di altre rappresentazioni neuromentali fino a costituire la storia della mente interna ad ogni Snc. Questo modello propone, pertanto, una posizione difficilmente riconducibile alle teorie precedentemente formulate.

Considerate come parte intrinseca dei processi cerebrali, le rappresentazioni, secondo il modello neuromentale, non svolgono solo una funzione relativa alla conoscenza fenomenica del mondo, grazie anche alla struttura dei trasduttori sensoriali, ma sono fondamentali alla formulazione di conoscenze fenomeniche non riduttivamente empiriche, e in tal senso diventano parte di processi neuromentali più complessi che generano concettualizzazioni e teorizzazioni sul mondo fenomenico. Il modello neuromentale, inoltre, sostituisce alla teoria della somiglianza una visione meno ingenua e che potremmo definire 'parallelismo strutturale'; in base al parallelismo la formazione di specifiche rappresentazioni mentali richiederebbe con sé un 'riferimento semantico' al mondo esterno e, in tal senso, una conoscenza adeguata di esso. Attraverso una relazione isomorfica tra gli oggetti fenomenici e gli eventi mentali, le rappresentazioni si sostituiscono al mondo e si sottopongono ad ulteriori processi cognitivi; l'isomorfismo, quindi, garantisce il fatto che la configurazione cerebrale 'stia al posto' della struttura di riferimento, cioè dell'oggetto del mondo esterno, e che sia ad esso somigliante.

Questa somiglianza, però, non va intesa in termini di immagine mentale, come fecero, invece, Berkeley e Hume, bensì come somiglianza tra strutture diverse capaci, tuttavia, di sostituirsi. In questo modello la rappresentazione mentale, pur avendo una struttura diversa dagli oggetti cui rimanda, e pur non condividendone le proprietà, può considerarsi una conoscenza adeguata del mondo cui si riferisce, anzi, si può arrivare a dire che, in virtù del parallelismo strutturale, l'insieme delle rappresentazioni mentali costituisce un mondo 'fenomenico ricostituito' che si 'sostituisce' nella mente al mondo fenomenico che si trova al di fuori. La nozione di rappresentazione come configurazione neuromentale risponde in maniera più completa e convincente ai quesiti che abbiamo posto in vari luoghi del nostro lavoro, e più precisamente alle domande inerenti la struttura, la relazione delle rappresentazioni con il mondo esterno e il reciproco rapporto delle rappresentazioni all'interno della mente.

Quest'ultimo modello, infatti, propone una valida soluzione alla teoria della somiglianza incentrata sulla dicotomia fra copia mentale ed originale empirico, giustifica e mantiene la validità del processo causale della formazione delle rappresentazioni, riferendosi alla struttura dei trasduttori sensoriali dell'informazione, e, mediante l'isomorfismo, garantisce una conoscenza del mondo consona alla natura dell'organismo, cioè una conoscenza 'funzionale-adattativa', permettendogli di trovare, riconoscere ed utilizzare le risorse necessarie al mantenimento dell'equilibrio termodinamico. Il modello neuromentale, diversamente dal modello computazionale, non risponde direttamente al problema delle rappresentazioni erronee, o, meglio, errori percettivi, lascia piuttosto intendere che le rappresentazioni siano configurazioni suscettibili di continui aggiustamenti semantici, cioè, che nelle rappresentazioni sia indispensabile considerare sempre una 'costante di aleatorietà', in altri termini, una certa varianza/devianza operativa.

I 'modelli' che sono stati presentati non hanno certamente analizzato ed esaurito tutte le implicazioni possibili della nozione di 'rappresentazione mentale', hanno, piuttosto delineato alcuni dei più significativi percorsi interpretativi per risolvere, o almeno in parte discutere, i nuclei tematici che un argomento così ampio e complesso è in grado di sollevare.

## Note

## Leonardo Cappelletti

### *Anselmo da Como ed il principium individuationis: una lettura ad litteram di Averroè.*

Pietro di Giovanni Olivi nelle sue *Quaestiones in Secundum librum Sententiarum*, trattando del principio di individuazione nella questione XII *An individuatio aliquid addat ad essentiam individui specificè accepta*, definisce il problema di quale sia la causa che rende individua una cosa, una «silva infinita opinionum» (Olivi 1922: 213); ed effettivamente qualora si volesse gettare uno sguardo che intendesse fare una sorta di ‘punto della situazione’ circa questa questione metafisica, ci si renderebbe immediatamente conto della difficoltà che comporta una simile impresa.

Il problema dell’*individuatio rerum* risulta essere non solo un tratto caratteristico della speculazione ontologica del Medioevo, cosa questa a dire il vero piuttosto naturale tenendo conto del fatto che concerne la costituzione e la messa in atto della realtà molteplice ed individuale, ma risulta essere anche un carattere distintivo in grado di differenziare tra di loro un gran numero di filosofi.

Pertanto l’intento del presente lavoro non sarà quello di fare una storia del principio di individuazione, bensì quello ben più modesto di prendere le mosse da una disamina dossografica di tale principio scritta da un averroista bolognese del XIV secolo, e cercare di capire, semmai, se il suo intento sia stato quello di dare una mera classificazione delle opinioni su questo argomento, oppure quello di offrire una precisa lettura delle opere di Averroè su questo argomento.

Il manoscritto Vat. Ottob. 318, ai fogli 205v-211v, riporta il *quodlibet* di un medico e maestro delle arti attivo a Bologna negli anni 1325-1335 di nome Anselmo da Como, dal titolo *Quid sit principium individuationis in rebus compositis ex materia et forma* (Kuksewicz 1965: 45-61), dove appunto è possibile vedere un nutrito numero di opinioni concernenti il problema in che cosa consiste il principio di individuazione. Senza tener conto della parte in cui espone le *rationes* volte a mostrare che il principio coincide o con la forma o con la materia, Anselmo riporta tredici opinioni; in questa sede, ci limitiamo ad elencarle qui di seguito indicando tra parentesi l’autore cui possono essere ascritte: *prima opinione*: il principio di individuazione coincide con gli accidenti (Porfirio, Boezio, Avicenna); *seconda*: l’ecceità (scuola scotista); *terza*: la quantità (Tommaso, Goffredo di Fontaines, Tommaso Sutton); *quarta*: distinzione di essenza e essenza (Egidio Romano); *quinta*: il concetto stesso di individualità (Ockham ed il nominalismo); *sesta*: una doppia negazione che inficia il reale circa la possibilità di plurificarsi e di risultare identico a qualcos’altro (Enrico di Gand); *settima*: l’unione di forma e di materia (Bonaventura, Ruggero Bacono); *ottava*: infinità della specie (?); *nona*: la materia (Alberto Magno); *decima*: l’unione delle quattro cause, la formale la materiale l’efficiente e la finale (Jean de Jandun); *undicesima*: la forma intesa *absolute*; *dodicesima*: la forma (cf. sotto); *tredecima*: la realtà ultima costituente l’individuo (Duns Scoto).

Ora, a dire il vero il testo, se letto linearmente, si presenta come un resoconto piuttosto asettico dove le varie dottrine prese in esame non vengono inserite in un contesto generale di metafisica.

In effetti l’*excursus* di Anselmo, esclusa, ripetiamolo, la prima parte dove si considerano separatamente forma e materia come principi di individuazione, non segue una logica dottrinale che invece sarebbe ben possibile specie considerando il fatto che tutte queste varie opinioni potrebbero essere incluse in categorie più generali; tutt’al più, prendendo a riferimento la prima *opinio* e l’ultima, si sarebbe tentati di dire che la successione delle opinioni abbia rispettato un andamento

meramente cronologico.

Infatti, Severino Boezio e Duns Scoto, cui sono ascritte la prima e l'ultima delle opinioni, rappresentano i 'paletti temporali' delle dottrine considerate dall'autore; ma ciò che fa problema è proprio il fatto che soltanto questi due pensatori vengono espressamente citati nel testo se si tiene conto del fatto che il riferimento ad Egidio Romano è decontestualizzato su una critica circa la reale distinzione di essere ed essenza; inoltre citazioni come quando l'autore si riferisce ad un'*opinio magnorum* o ad un non meglio identificabile *doctor meus* rimangono nel vago e, a mio avviso, manifestano la volontà dell'autore medesimo di non fare riferimenti diretti.

Ciò potrebbe aprire una questione di una certa rilevanza circa le fonti dirette e/o indirette di cui Anselmo si è servito per redigere il testo: è cioè possibile che l'autore abbia espressamente citato solo quelle posizioni cui poteva attingere direttamente e lasciare le altre in una sorta di anonimato? Personalmente sono portato a credere che l'autore conoscesse in modo diretto anche quelle fonti di cui non specifica la paternità, e del resto è verosimile che uno studente dell'epoca non avrebbe trovato troppa difficoltà a riconoscere in quelle opinioni il suo preciso autore: e difatti lo stesso andamento espositivo del testo, suggerisce al lettore un intendimento didattico circa il problema affrontato.

A ciò si deve aggiungere anche una ulteriore considerazione, ovvero il fatto che, comunque, ogni opinione considerata viene da Anselmo inficiata secondo un preciso procedimento teoretico che è quello di mostrare prima come non valide alcune 'teorie guida' come quella secondo cui il principio di individuazione coincide con la somma degli accidenti che ineriscono ad una sostanza oppure quella per cui coincide con l'*ecceitas*, e poi di ricondurre tutte le altre ad una di queste dimostrandone dunque l'invalidità.

Quindi, visto e considerato il carattere critico con cui Anselmo ha condotto l'intero testo, è possibile che egli non abbia voluto attaccare direttamente posizioni che ancora ai primi decenni del 1300 avrebbero potuto creare difficoltà in seguito ad una divulgazione pubblica: infatti, sebbene in quegli anni si andassero sempre più attenuando gli effetti delle condanne parigine e non fosse neppure presente in Bologna una facoltà di teologia, venendo così a mancare ciò che in altre sedi universitarie avrebbe potuto costituire un forte deterrente per la circolazione di alcune idee, è pur sempre vero, come è stato fatto notare da Sofia Vanni Rovighi, che non mancarono neppure i roghi. In più dobbiamo fare ancora un'ulteriore considerazione che a mio avviso dà credito a quanto detto, ovvero il fatto che questa discrepanza tra citazioni dirette e indirette, avviene anche per quanto riguarda i rimandi che Anselmo fa alle opere di Averroè, dal momento che essi talvolta sono riportati alla lettera, e talvolta invece appaiono non essere propriamente in linea con l'argomento del testo che, in tal caso, appare essere una vera e propria interpretazione del commento del pensatore arabo.

Anche in questo caso dobbiamo nuovamente considerare il fatto che talune citazioni, potevano rimandare direttamente a questioni filosofiche concernenti argomenti per cui l'averroismo aveva subito condanne ecclesiastiche, e che comunque avrebbero necessitato, da parte dell'autore, di una disamina tale da portare la discussione lontano dal tema trattato. Infatti, sia nella prima parte che nella seconda, ci si imbatte tanto in modo indiretto che diretto con il problema dell'eternità del mondo, ed in entrambi i casi Anselmo ha preferito lasciar cadere la questione introdotta, proprio per non prendere posizione su tale argomento.

E che avrebbe potuto farlo è un dato certo, se consideriamo che egli dedica a tale argomento un intero trattato dove emerge con chiarezza una sua decisa presa di posizione a favore dell'eternità del mondo; e dato che in questa sede l'autore non sembra per niente disposto ad accettare compromessi con l'idea che il mondo sia stato creato, ma anzi esamina attentamente tutte le varie tesi comprovanti la sua eternità giustificandole, è chiaro che ci troviamo di fronte a due maniere con cui Anselmo ha affrontato la questione: da una parte in un modo che definirei propriamente 'averroistico' ma che forse non era destinato ad una lettura universitaria, e dall'altra in modo tale da nascondere tale radicalismo.

Ora, se quanto detto circa la questione 'creazionismo-non creazionismo' lo trasportiamo nel

contesto dell'intero *quodlibet* di cui ci stiamo occupando, possiamo appunto presupporre che Anselmo abbia preferito non citare direttamente tutte quelle dottrine circa il principio di individuazione, che poi sarebbe andato di seguito a criticare.

Inoltre, per tornare al nostro argomento, dobbiamo notare che, facendo una 'statistica' circa il numero e il luogo dei rimandi ai commenti di Averroè, questi sono maggiormente concentrati nella prima parte del testo, dove si discute se sia la forma o la materia a coincidere con il principio di individuazione; nella seconda invece, essi servono soprattutto a giustificare le critiche mosse dall'autore alle varie opinioni.

Comunque sia, Anselmo, al di là di questa differenza d'uso che troviamo nei rimandi, ed al di là della citazione letterale di contro ad una più 'libera', dimostra di essere in grado di padroneggiare gli scritti di Averroè e di saperli sfruttare a seconda delle contingenze; pertanto, la domanda che ci possiamo a questo punto porre, è se un averroista che abbiamo definito 'radicale' in alcuni suoi testi, abbia riportato, perlomeno indirettamente, l'opinione di Averroè su che cosa consista il principio di individuazione.

Diciamo subito che la questione si gioca entro l'alternativa se sia la forma o la materia a rendere una cosa individua, e pertanto essa non va a toccare l'impianto propriamente dossografico del testo. Fa invece problema il fatto che, sempre per rimanere in una sorta di statistica, i rimandi alle opere del Commentatore per validare se sia la forma o la materia a coincidere con il principio di individuazione, si 'azzerano' a vicenda in quanto tanti ne troviamo per una tesi e tanti per quella opposta; in più, Anselmo preferisce non ritornare sulla prima parte del *quodlibet* per rispondere alle *rationes* se sia la forma o la materia a coincidere con il principio di individuazione, e quindi non abbiamo da parte sua un'esplicita presa di posizione a riguardo:

ex hiis potest quis faciliter respondere ad rationes supra factas, discurrere tamen per ea obmitto per brevitatem» (Kuksewicz 1965: 61).

Tuttavia l'autore un indizio lo fornisce all'altezza della dodicesima opinione, appunto quella che egli ritiene essere *verior*; e anche qui è evidente che Anselmo segue una certa cautela non solo perché per ben due volte rimarca che tale *opinio* è quella che ha un grado di validità maggiore rispetto alle altre, ma anche perché afferma che la tesi per cui il principio di individuazione coincide con l'essenza dell'individuo che è la forma, non è propriamente l'opinione di Averroè, ma è la tesi che per la maggior parte delle volte si riscontra nelle sue opere:

Duodecima opinio, et forte vera est, quod unumquodque individuum est individuum per suam essentiam et ideo, quia in toto composito forma est tota vel saltem magra pars essentie et quiditatis, pro tanto est, quod Aristotelis et Averroes multociens dicunt formam fore causam individuationis (Kuksewicz 1965: 61).

Alla domanda dunque, se Anselmo abbia riportato anche la tesi di Averroè, direi bensì che si debba rispondere affermativamente, ma dobbiamo anche sottolineare che egli riporta solo quella che a suo parere è l'opinione del filosofo spagnolo, dato che vedremo che la sua teoria circa il problema di cosa è che rende una cosa individua si è prestata a più interpretazioni.

Anzi, noi possiamo leggere l'intero trattato, che si presenta, ripetiamolo, come una mera serie di *opiniones*, con la presupposizione che da parte dell'autore vi sia stato il preciso intento di criticare un'intera tradizione filosofica al fine di proporre una lettura che non possa essere a sua volta criticata; ma se l'opinione che egli reputa essere la migliore coincidesse con la dottrina di Averroè ciò starebbe a significare, quantomeno, il recupero e la presa di posizione circa una possibile lettura dell'individuazione in questo pensatore.

In effetti lo stesso *quodlibet* ci ha presentato il filosofo spagnolo tanto come fautore della tesi che sia la forma a coincidere con il principio di individuazione, quanto che sia la materia: stando a ciò, e non tenendo conto di quanto si afferma nella dodicesima *opinio*, ma pensando invece che queste

due tesi possano, per così dire, convivere ed essere sussunte in un'unica teoria, si sarebbe portati a pensare che Averroè supponga, per l'*individuum*, l'unione di materia e forma.

Ed in effetti questa potrebbe costituire una possibile lettura del problema in quanto diversi passi dei commenti di Averroè sostengono che l'individuo inteso come ultima realtà non ulteriormente scomponibile, è un composto di materia e forma; per questo motivo, anche in tempi recenti, si è detto che questa sia la chiave di volta per leggere il problema dell'individuazione in Averroè: «so for Averroes to be an individual is to be a compound of form and matter. [...] he holds that a substantial individual is identical to its quiddity» (Bäck 1994: 54)

I brani da cui si traggono simili conclusioni, derivano dal commento alla *Metafisica*, ed affermano letteralmente che

in rei veritate est individuum compositum ex forma et materia» (Averroes VIII 1562: 174r.)

oppure che

in individuo non est substantia, nisi materia et forma particularis, ex quibus componitur (Averroes VIII 1562: 197r.)

Tuttavia nel testo di Anselmo non v'è traccia di una simile lettura dell'opinione di Averroè e pertanto questa rimane solo una possibilità che possiamo avanzare *a posteriori*; la concausalità di forma e materia viene citata dall'autore per ben tre volte all'interno del *quodlibet*, ed in ogni caso la loro coerenza viene criticata: insomma, quando si parla di unione di materia e forma in modo esplicito, l'autore intende riferirsi alla posizione di Bonaventura o di chi lo prende a modello. Ma una simile maniera per riferirsi alla materia ed alla forma come concause dell'individuazione, lo si riscontra non solo in termini di *unio*, ma anche di *forma substantialis*, sebbene sia essenziale tenere presente che questi due modi non sono assolutamente equipollenti; anzi, un'attenta lettura del testo dimostra che Anselmo fa in modo di tenere separata e distinta l'*unio materiae et formae* dalla *forma substantialis*.

La differenza che corre tra queste due consiste essenzialmente nel fatto che la seconda è già di per se stessa un'unione che si aggiunge ad un qualcosa, poniamo la specie, per renderlo individuo ed inoltre appare essere, almeno nel testo di Anselmo, un oggetto che un *agens* avrà il compito di gestire per individuare la *res*; riferita invece direttamente ad Averroè, la differenza riguarda specialmente il fatto che nei passi che si possono citare circa l'unione di forma e di materia si parla più di *individuum* inteso come *res* che di principio di individuazione.

Si potrebbe allora supporre che i rimandi alle opere di Averroè che troviamo nella prima parte del testo che si riferiscono alla coincidenza del principio di individuazione, prima con la forma e poi con la materia, possano introdurre il lettore ad un altro modo di intendere l'opinione di Averroè circa la causa che rende una cosa individua e cioè un preciso rapporto ontologico tra *dimensio non terminata*, *forma substantialis* e *quantitas rei*.

Tale questione non è possibile che non sia stata tenuta presente da Anselmo, e non solo perché nella prima parte del *quodlibet* egli fa uno specifico rimando al *De substantia orbis* di Averroè dove emerge il problema che ci accingiamo a considerare, ma anche perché una precisa tradizione di pensiero concernente il principio di individuazione si è avvalsa del primo capitolo dell'opera citata per comprovare la maggiore coerenza della materia rispetto alla forma, come causa che rende una cosa individua.

Il brano in questione è piuttosto complesso, anche per il fatto che in esso non viene citato, come del resto anche negli altri casi, alcun *principium individuationis*, sebbene si parli di come la materia possa moltiplicarsi negli individui:

et quando [Aristotelis] invenit substantiales formas dividi secundum divisionem huius subiecti, divisio autem non est huius subiecto nisi in quantum habet quantitatem, scivit quod primum eorum,

quae existunt in hoc, sunt tres dimensiones, quae sunt corpus. Et, cum invenit in eis dimensionibus communicari formas omnes, quarum quaelibet habet quantitatem terminatam propriam, scivit dimensiones terminatas ultimo actu non posse esse, nisi postquam formam substantialis est in eo, sicut est dispositio de aliis accidentibus in actu[...]. Et quia invenit omnes formas communicari in dimensionibus non terminatis, scivit quod prima materia numquam denudatur a dimensionibus non terminatis (Averroes IX 1562: 3v.-4r.).

La materia insomma, è in grado di ricevere le varie determinazioni da parte delle forme sostanziali non solo in quanto *habet quantitatem*, ciò che le permette di dividersi, ma anche perchè precedentemente predisposta a ciò da una *dimensio non terminata*, di cui non può essere privata

quia, si denudaretur, tunc corpus esset ex non corpore, et dimensio ex non dimensione (Averroes IX 1562: 4r.).

All'interno del testo di Anselmo non si hanno passi cui si faccia un esplicito riferimento a questo brano, almeno nei termini di una vera e propria interpretazione della teoria averroista; tuttavia è indispensabile fare alcune considerazioni in modo da avere chiara l'idea che il nostro autore non poteva prescindere da questa possibile lettura.

Innanzitutto abbiamo presenti nel passo sopra riportato tanto la forma che la materia come fattori indispensabili all'individuazione, elementi ben presenti nel *quodlibet* sebbene siano tenuti separati come momenti e come cause dell'individuazione stessa; poi, al primo capitolo del *De substantia orbis*, Anselmo rimanda, nel corso del testo, in quattro occasioni; inoltre è verosimile immaginare che Anselmo sapesse benissimo che il fatto che la materia si divide in quanto possiede una quantità ed in quanto predisposta da una *forma corporeitatis* a ricevere delle forme sostanziali, fosse stato accettato soprattutto dalla corrente facente capo a Tommaso d'Aquino affermando appunto che una *res* è resa individua solo grazie alla materia determinata da certe condizioni, come la quantità. Resta però da vedere se egli fosse disposto ad accettare senza riserve questa possibile interpretazione del principio di individuazione di Averroè, alla luce di quanto sta scritto nel *quodlibet* di cui ci stiamo occupando.

Ora, dobbiamo considerare anzitutto che in questa lettura del problema, sebbene i termini di riferimento siano non solo molteplici ma anche indispensabili, a farla da padrone, per così dire, è la figura della materia *qui habet quantitatem* e perciò varrebbe la critica che Anselmo ha portato contro quella terza *opinio magnorum* con la quale si sosteneva che il principio di individuazione coincide con la quantità; a questa deve essere aggiunta anche quella che muove contro la nona opinione secondo cui è la materia la causa che rende una cosa individua. Come infatti avevamo già detto in precedenza, il primo capitolo del *De substantia orbis* ha influenzato, circa questo argomento, l'intera tradizione tomista (Conti 1996: 181-182), e pertanto possiamo supporre che Anselmo non abbia distinto la posizione propria dell'Aquinate dall'interpretazione del brano di Averroè.

Al di là, comunque, della maggiore influenza della materia che è in grado di dividersi in quanto possiede una quantità, in Anselmo è presente anche il rifiuto che una *forma substantialis* possa determinare l'individuazione di una cosa; e sebbene qui la forma sostanziale non sia considerata in una funzione individuante unitamente ad altre concause come le dimensioni indeterminate e la materia *qui habet quantitatem*, è pur sempre opportuno sottolineare come il nostro autore scarti decisamente tutti quei termini che hanno costituito nel loro insieme una delle possibili letture che del problema dell'individuazione sono state date in riferimento alla dottrina di Averroè.

Abbiamo dunque prospettato, a partire dalle opere di Averroè, due possibili interpretazioni che possiamo desumere dal *quodlibet* di Anselmo circa il suo pensiero e che abbiamo visto giocare un certo ruolo nella storia del principio di individuazione: i) l'idea che la causa che rende individua una cosa sia l'*unio formae et materiae* dove vi è una sorta di 'equilibrio' ontologico tra i due termini e ii) una teoria più complessa, articolata in un succedersi di momenti per cui la materia per dividersi e

ricevere le forme sostanziali, non solo deve essere dotata di quantità, fattore questo ontologicamente più rilevante degli altri, ma deve anche essere stata precedentemente predisposta da una dimensione indeterminata; tuttavia abbiamo anche mostrato che Anselmo sembrerebbe scartare tanto i) che ii). La domanda che ci poniamo a questo punto è se vi sia una terza interpretazione della questione in Averroè e se sì, quale sia la risposta di Anselmo a questa ulteriore possibilità; nelle pagine precedenti, prima di introdurre i) e ii) avevamo già accennato al fatto che Anselmo, stavolta in modo esplicito, ritiene non solo che l'opinione dotata del maggior grado di validità sia quella per la quale il principio di individuazione coincide con l'essenza di una cosa –ovvero con la forma, essendo che l'essenza ne è composta per la maggior parte o per la totalità; ma aveva anche sostenuto che questa è la tesi che sia Aristotele che Averroè citano il maggior numero di volte nelle loro opere.

Dello stesso avviso sembra essere un averroista attivo a Padova tra XV e XVI secolo, Marcantonio Zimara, il cui interesse per le opere di Aristotele e di Averroè si distingue specialmente per il fatto che con esso intende recuperare un'autentica lettura di questi pensatori, precedentemente viziata e deformata dal pensiero non solo a lui contemporaneo, ma anche da quello dei secoli precedenti. Nel suo *Tabula dilucidationum in dictis Aristotelis et Averrois*, che nell'edizione giuntina delle opere di Averroè è stato inserito come terzo volume di supplemento, egli afferma in modo esplicito non solo che per il pensatore arabo il principio di individuazione coincide con la forma, ma anche che le interpretazioni i) e ii), dove un ruolo fondamentale viene svolto dalla materia, devono essere considerate errate; tale presa di posizione la troviamo sotto le due voci, *forma* e *individuum*. Nel primo caso leggiamo che

a) forma est causa quod omnis res sit una, et forma est indivisibilis per se [...]. Caveant igitur ponentes primum principium individuationis materiam, et unitatis materialis (Zimara 1562: 140r.-140v.).

Il secondo è più articolato, ma ci fornisce alcune indicazioni essenziali per quanto riguarda il modo in cui Anselmo da Como ha interpretato il pensiero di Averroè:

b) individuum sit hoc per formam [...]. Forma est per quam sit hoc aliquid idem [...]. Non valet autem glossa Thomistarum glossantium hanc, et consimiles auctoritates quo ad actum existendi: dicunt enim quod Commentator et Aristotelis dum dicunt individuum esse hoc per formam intelligunt, quod individuum existit in actu per formam, sed dicunt quod non habet unitatem numeralem a forma, sed a materia: et isto modo nituntur evadere. Sed per vitam meam ista solutio stare non potest, quia Commentator [...] dicit [...] quod ita est anima de corpore, sicut forma de materia. Forma enim in corporibus naturalibus magis habet nomen substantiae quam materiae et quod individuum non sit individuum nisi per formam, quoniam non est individuum nisi secundum quod est ens in actu, et est ens in actu per suam formam et non per suam materiam; ubi patet, quod Commentator probat individuum esse individuum per formam, quia est in actu per formam [...]. Et ideo dicimus nos, quod individuum veritatem materiale[m] habet a forma, et actualem existentiam etiam habet a forma: materia autem est principium receptivum quod est de integritate individui, sicut pars essentialis eius. Unde [...] forma est causa continuationis et unitatis materialis: omne enim quod est unum et continuum est per suam formam et non per suam materiam (Zimara 1562: 198r.-198v.).

Sia a) che b) rimandano ad un nutrito *corpus* di brani delle opere di Averroè dove appunto si afferma e si mette in evidenza questa facoltà individuante della forma; noi riporteremo qui di seguito quei brani che sono stati utilizzati tanto dallo Zimara che da Anselmo da Como nel suo *quodlibet*:

- *De an.II*, comm. 9: «[cum declaravit] quod individuum non sit individuum nisi per formam: quia



non est individuum, nisi secundum quod est ens in actu, et est ens in actu per suam formam, non per suam materiam»;

- *De an.*II, comm. 37:«illud per quod est ens et est hoc, est sua forma»;

- *De an.*II, comm. 8:«hoc enim individuum non est hoc nisi per suam formam, non per suam materiam. Materia enim nullum habet esse in actu in rebus naturalibus, secundum quod est materia, et esse non est in actu nisi formae»;

- *De an.*II, comm. 60:«melius est enim exstimare quod causa in diversitate materiae est diversitas formarum, non quod diversitas materiae sit causa diversitatis formae»;

- *De an.*II, comm. 7:«congregatum [ex materia et forma] enim non dicitur unum, nisi per unitatem existentem in forma: materia enim non est hoc, nisi per formam»;

- *Phisic.*III, comm. 68:«unum est indivisibile [...] quia omnis res est una per suam formam, et forma est indivisibilis per se».

Come detto, questi sono soltanto i passi in comune, ma sia lo Zimara che, soprattutto, Anselmo da Como, rimandano a molti altri brani dello stesso tenore tratti dai commenti al *De anima*, alla *Metafisica*, al *De coelo* ed alla *Fisica*.

Se allora realmente l'interpretazione più attinente al pensiero di Averroè, è che il principio di individuazione deve coincidere con la forma, possiamo concludere che il nostro autore sia effettivamente un interprete *ad litteram* del *Commentator* ?

La domanda si pone alla luce del fatto che Anselmo rifiuta l'idea che la causa che rende individua una cosa possa essere identificata con una *forma absolute*, ovvero intesa come priva di ogni influenza esterna; in questo caso ci è di essenziale aiuto il passo b) di Marcantonio Zimara, dove emerge con chiarezza che, sebbene il principio di individuazione trovi nella *forma* la causa prossima ed efficiente, rimane alla *materia* il ruolo di essere un *principium receptivum* in grado di conferire alla *res* individuata una sorta di 'stabilità' ontologica che concerne l'*essentia* della cosa stessa. E' in tal senso che allora Anselmo afferma che non la forma intesa in modo assoluto può coincidere con il principio di individuazione, quanto l'intera essenza della *res* (*congregatum* di forma e materia), che coincide in larga parte con la forma.

Tra l'altro, dobbiamo notare che il passo b) dello Zimara, dopo aver nuovamente affermato che l'*individuum* si dà tramite una forma così intesa e non grazie alla materia, termina sottolineando che

multi Averroistes in hoc graviter decepti sunt» (Zimara 1562: 198v.).

Certamente l'ipotesi di una lettura del *quodlibet* di Anselmo da parte dell'averroista padovano, sebbene non dimostrabile, non è del tutto fuori luogo, ma quello che a noi a questo punto interessa, è il fatto che una lettura del testo incentrata propriamente sui rimandi che l'autore ha fatto ai passi di Averroè dimostra un radicalismo che l'impianto meramente dossografico del testo non lasciava affatto trasparire.

In tal senso possiamo pertanto parlare di una doppia finalità del *quodlibet*: una, esplicita, che è quella di presentare ad un eventuale pubblico lo *status quaestionis* circa il principio di individuazione; ed una, implicita, attraverso cui l'autore prende la propria posizione sui vari modi di interpretare la lezione di Averroè sulla causa che rende una cosa individua, posizione che vede, ancora una volta, Anselmo da Como come un averroista affatto radicale.

**Note**

## Ferdinando Abbri

### *Mito e Ritualità. Harrison Birtwistle e la recita di Orfeo.*

Nella sua autobiografia il grande compositore inglese Michael Tippett (1905-1998) ricorda di avere assistito nel maggio 1986 alla prima assoluta, alla English National Opera (ENO) di Londra, di *The Mask of Orpheus* di Harrison Birtwistle, e di essere stato totalmente “shattered by this tremendous work”. Ricorda altresì che stava componendo la sua quinta, e ultima opera dal titolo *New Year* (1988), e d’essere stato costretto a fermarsi un momento, a “prendere un respiro e considerare quale lezione poter derivare da *The Mask*”. 1 Questa notazione di Tippett svela l’impatto che la grande “lyric tragedy” in tre Atti di Birtwistle ha avuto sulla musica negli anni Ottanta che la pone tra le composizioni musicali per il teatro più importanti di quel periodo.

Nelle pagine che seguono intendo considerare alcuni aspetti filosofici e drammaturgici di *The Mask of Orpheus*, senza nessuna pretesa di esaustività. Non si tratta di proporre una qualche analisi compiuta di questa complessa, intricatissima, per temi e argomenti, e enorme, per strutture musicali e drammaturgiche, opera di Birtwistle, ma solo segnalare, attraverso un caso esemplare, l’importanza che il “mito”, secondo molteplici e diversificate letture, riveste per il teatro musicale contemporaneo. Data la limitata conoscenza delle vicende musicali britanniche nel nostro paese mi pare opportuno fare precedere le considerazioni su *The Mask* da alcuni riferimenti alla figura di Sir Harrison Birtwistle che è uno dei maggiori compositori viventi.

### **A procession through a sonic landscape.**

Harrison Birtwistle (1934) ha compiuto i suoi studi musicali, inizialmente come clarinettista, presso il Royal Manchester College of Music, 2 dove ebbe modo di studiare anche composizione con Richard Hall (1903-1982). In un contesto musicale accademico non aperto alle avanguardie come quello britannico nel quale la musica moderna veniva associata ai nomi di Ralph Vaughan Williams, Arnold Bax, William Walton, Arthur Bliss, Benjamin Britten e Tippett, Hall incoraggiava invece i suoi allievi a studiare il modernismo viennese e a utilizzare la tecnica dodecafonica di Arnold Schönberg. Come ha ricordato Alexander Goehr nel 1990, Hall non amava la musica di Schönberg, bensì le sue idee e la sua tecnica seriale. 3 A Manchester si riproduceva, nelle due classi di composizione, una divisione storica della nuova musica che guardava ai due poli contrapposti di Vienna e Parigi: una classe era organizzata secondo lo stile didattico di Nadia Boulanger (1887-1979), che consisteva nel privilegiamento della cultura musicale francese, e di Stravinskij in funzione antiespressionista; l’altra, quella di Hall, era antistravinskiana, ostile alla Boulanger, e favorevole delle teorie musicali schoenberghiane. Di conseguenza, gli studenti delle due classi di composizione s’ignoravano vicendevolmente.

Birtwistle si trovò a studiare con Alexander Goehr (1932), Peter Maxwell Davies (1934), che frequentava anche l’Università di Manchester, il pianista John Ogdon e Elgar Howarth: insieme fondarono nel 1953 il New Music Manchester Group che proponeva concerti di musica seriale e d’avanguardia. Questo gruppo di musicisti, che continuò anche in seguito a collaborare sia pure per un breve periodo, è stato definito la Manchester School, anche se l’elemento unificante era, di fatto, soltanto il rifiuto della “tradizione” britannica. Vale tuttavia la pena di ricordare che Goehr e Maxwell Davies sono, insieme a Birtwistle, i compositori britannici più importanti della loro generazione mentre Elgar Howarth, come direttore d’orchestra, è uno dei più attivi promotori della musica contemporanea e di quella di Birtwistle in particolare. A quel tempo Goehr, Maxwell Davies e Birtwistle non erano considerati promesse musicali ma le “dull young things of the 1950s”,

secondo una definizione del *Daily Mail*. 4

Birtwistle abbandonò il progetto di diventare clarinettista e si dedicò completamente alla composizione musicale, partendo dal serialismo in auge a Manchester, ma guardando anche ad altre esperienze novecentesche come quella di Erik Satie o di Edgar Varèse. In una intervista del 1995 Birtwistle ha ricordato che la seconda Scuola musicale viennese (Schönberg, Berg, Webern) fu la porta d'ingresso nella modernità ma d'aver ricevuto un'impressione assai forte dall'esecuzione a Londra nel 1954, sotto la direzione di Walter Goehr, il padre di Alexander (Sandy) Goehr, della sinfonia *Turangalila* di Olivier Messiaen. 5 Nella formazione di Birtwistle come musicista entrarono poi Stravinskij (in particolare, la *Sinfonia di strumenti a fiato* e il balletto *Agon*), l'esperienza statunitense a Princeton con Milton Babbitt (1916) e l'amicizia con un compositore d'avanguardia come Morton Feldman (1926-1987), ma non il modello europeo di Darmstadt, considerato una forma di accademismo, nel suo volere essere radicalmente avanguardia. Nella sua specificità e innovatività la musica di Birtwistle mantiene ferma l'idea d'appartenenza ad una tradizione, anche se in una intervista nel 1991 Birtwistle ha precisato che quest'appartenenza è costituita dalla creazione musicale e non dallo scimmiettare una tradizione. 6 Tuttavia, la continuità è, in generale, un valore per la musica nel Regno Unito, per cui Vaughan Williams ha guardato ai compositori dell'età Tudor mentre Tippett ha scoperto un proprio linguaggio studiando Orlando Gibbons (1583-1625) e Henry Purcell. Non sorprende pertanto che certi aspetti formali, ad esempio del tanto criticato Vaughan Williams, in realtà si ritrovano anche nei compositori britannici più all'avanguardia. Il senso dello spazio e del paesaggio, che è tipico di Vaughan Williams, è una presenza molto forte in diverse generazioni successive di compositori britannici. 7

Nel panorama culturale e ideale di Birtwistle convivono una gran quantità di elementi diversi: ad esempio l'influenza della pittura di Paolo Uccello e di Piero della Francesca, e di quella di Paul Klee per la loro natura fortemente compositiva, l'affinità della sua musica con la pittura di Francis Bacon, dato il loro comune carattere "violento", o la presenza del cinema, che è una grande passione di Birtwistle. Sempre nel 1995 quest'ultimo non ha nascosto la sua ammirazione per *Blue Velvet* di David Lynch e per film tragicamente forti. 8 Nel 1974 Birtwistle entrò nello staff di The National Theatre e cominciò la sua collaborazione, componendo musiche di scena, per le produzioni di Peter Hall, e venendo così in contatto con il teatro greco e con la tragedia greca classica. Si è trattato di un approccio non filtrato da particolari conoscenze storiche o filosofiche ma puramente visivo e teatrale e il "modello" drammaturgico greco è rimasto centrale nella sua attività di musicista. Tra le innumerevoli musiche di scena composte per il nuovo teatro nazionale di Peter Hall, celebri sono quelle per l'*Orestèia* (1981) e per le *Baccanti* (2002). E' poi da ricordare la collaborazione con il Ballet Rambert, per cui teatro di prosa (tragedia e commedia greca), balletto (gesto scenico), teatro delle maschere hanno contribuito a definire la visione del teatro musicale di Birtwistle. La collaborazione con registi, drammaturghi, scenografi, costumisti, attori, cantanti ha influenzato a fondo il modo di Birtwistle d'organizzare una composizione, anche se non programmaticamente teatrale. E' vero che l'approccio di Birtwistle alle forme drammaturgiche classiche ha a che fare, come ha scritto Michael Hall, 9 più con la "sensuality" che non con la filosofia greca, tuttavia alcune delle sue composizioni drammaturgiche sono comprensibili alla luce delle indicazioni sulla tragedia fornite da Aristotele nella *Poetica*.

Nel 2003, presentando un volume di studi su aspetti della musica britannica degli anni '90, Peter O'Hogan ha giustamente indicato che "è forse un riflesso della selvaggia pluralità stilistica della scena musicale contemporanea che le certezze musicologiche che erano utilizzate per definire la musica delle decadi passate sono sottoposte, in misura crescente, ad una sfida". 10 Il musicologo britannico riconosce che un'impressionante varietà stilistica è la cifra fondamentale della musica contemporanea, ovvero che il presente è, in musica, decisamente postmoderno, per cui non esistono categorie estetiche, musicologiche o di filosofia della musica così forti da potere definire, in maniera perentoria, ciò che è contemporaneo o ciò che è sopravvivenza del passato. Il pluralismo stilistico che caratterizza la contemporaneità consente al compositore odierno una libertà straordinaria di movimento, di contaminazione dei linguaggi, di utilizzazione delle allusioni

musicali più varie.

In un quadro di questo tipo Birtwistle rimane, come ha scritto Jonathan Cross, “a committed modernist”, 11 per cui pensatori e musicisti moderni sono e restano i suoi riferimenti, e la sua musica risuona sia antica sia fortemente contemporanea, ossia frutto di una tradizione e di innovazione. Birtwistle si è riferito anche al minimalismo come reazione al radicalismo musicale ma considera il primo a “bit simple-minded”, quindi per lui irricevibile e inascoltabile. Alexander Goehr, che del Gruppo di Manchester è rimasto in rapporti amichevoli con Birtwistle, ritiene ugualmente che la musica non intellettuale, non modernista di John Tavener (1945), Arvo Pärt (1935), Henryk Mikołaj Górecki (1933) sia inascoltabile a ragione dell’essere “so bloody boring”. 12 Nel 1995 Birtwistle ha presentato alla “Last Night” dei *Proms*, i celebri *Promenade Concerts* della BBC alla Royal Albert Hall di Londra, una sua composizione, per sassofono contralto, batteria, percussioni, orchestra di fiati, dal titolo *Panic*. Nel contesto dei popolari *Proms* questa composizione ha sollevato un diluvio di polemiche feroci che si sono tradotte in un vero e proprio atto di accusa nei confronti della musica moderna, intesa come legata al modernismo storico, e di Birtwistle come esponente esemplare. Molti giovani compositori e musicologi hanno sferrato un atto d’accusa contro il modernismo, colpevole d’aver distrutto la musica classica e d’aver allontanato il pubblico. 13 Birtwistle ha riconosciuto che la sua musica risulta “orribilmente difficile” per le persone che l’ascoltano, ma ha concluso che “that’s their problem, not mine”, e questa frase indica il suo irrinunciabile modernismo, il suo rifiuto a concessioni di tipo “popolare”. 14

Nella musica di Birtwistle si rintracciano molti elementi caratteristicamente diversi. Birtwistle definisce le sue opere in musica come qualcosa di occasionale, non il centro della sua attività, eppure tutte le sue composizioni hanno un andamento e un carattere decisamente “teatrale”, intendendo questa determinazione stilistica in maniera definita, rigorosa. Ad oggi si possono individuare, nel vasto catalogo delle sue composizioni, nove lavori, di dimensione diversa, destinati al teatro. Dalla pastorale drammatica in un atto *Down by The Greenwood Side* (1969) per soprano, attori, mimo, e orchestra da camera, alla “mechanical pastoral” in un Atto dal titolo *Yan Tan Tethera* (Queen Elizabeth Hall, 1986), da *Bow Down* “music theatre” per cinque attori e quattro musicisti (1977) opere in musica alle vere e proprie, anche se il termine “opera” è utilizzato in misura limitata. *Punch and Judy*, “a tragical comedy or comical tragedy” in un atto ha avuto la prima al festival di Aldeburgh nel 1968; *The Mask of Orpheus* è definita invece una “lyric tragedy” in tre Atti (21 maggio 1986), mentre il termine opera serve, per la prima volta, a definire *Gawain*, appunto “an opera in 2 acts”, tratta dal celebre poema anonimo *Sir Gawain and the Green Knight*, un classico della letteratura inglese medievale (XIV secolo), che si rifà al ciclo di King Arthur. *Gawain* ha avuto la prima al Covent Garden nel 1991 ma è stata sottoposta a revisioni da parte del compositore ed è stata ripresentata nel 1994, e una terza versione risale al 1999. Si tratta dell’opera che ha avuto maggiore fortuna di pubblico perché è quella in cui la narrazione, nel senso lineare degli eventi, della storia s’avvicina di più alla tradizione operistica. 15 Del 1994 è *The Second Mrs Kong* (Glyndebourne), un’opera in due atti che ha come protagonisti Kong, il celebre scimmione del cinema di Hollywood, e Pearl, che è la fanciulla con la perla all’orecchio del quadro di J. Vermeer. 16 Nel 2000 Birtwistle ha presentato alla Staatsoper di Berlino *The Last Supper*, ossia “dramatic tableaux” per quattordici solisti, piccolo coro femminile e orchestra da camera, 17 e nel giugno del 2004 *The Io Passion*, per sei solisti (tre donne e tre uomini) e un quintetto musicale (quartetto d’archi e clarinetto). 18 I librettisti per le composizioni teatrali di Birtwistle sono autori diversi ma a guardare alle opere maggiori per dimensione, pur nella loro varietà, emerge un dato comune: il carattere mitico dei protagonisti, quindi il rifiuto di qualsiasi forma di naturalismo o realismo.

In *Punch and Judy*, che è una commedia crudele, tragica e violenta come un quadro di Bacon, il riferimento è al teatro delle marionette – Punch e Judy sono appunto due marionette inglesi di una celebre storia per bambini - mentre le opere successive hanno come protagonisti Orfeo (il mito classico), Gawain (il cavaliere medievale del ciclo mitico di re Artù e Camelot), King Kong (un

mito novecentesco che però è associato alla ragazza di Vermeer, a Vermeer, al dio Anubi, a Orfeo e Euridice e alla comunicazione per posta elettronica), Gesù Cristo e i dodici Apostoli (senza nessuna concessione alla religiosità tipica di alcuni compositori contemporanei: nel caso di *The Last Supper* si tratta invece d'una amara riflessione sui tradimenti e le devastazioni compiute nei secoli in nome del cristianesimo) e la ninfa Io della mitologia greca, amata da Zeus e perseguitata da Era. La dimensione mitica, la sovrapposizione di miti di matrice culturale diversa e collocati in tempi diversi costituiscono il nucleo centrale delle composizioni drammaturgiche di Birtwistle. Nelle sue creazioni per il teatro quest'ultimo usa fonti molto diverse ma è sempre coerente con sé stesso sul piano dei temi e su quello musicale: i miti sono il suo tema ricorrente e il loro significato non appare univoco, immediatamente afferrabile, emerge anzi da una stratificazione di livelli differenti di significato, e si rinviene a varie profondità. 19

A questi temi mitici si uniscono i caratteri tipici della drammaturgia musicale di Birtwistle: la forza e la violenza della musica, la processualità, la ritualità, la formalità della visione musicale e drammatica. E' da sottolineare che nel teatro di Birtwistle la presenza delle maschere, dei mimi, degli attori è non meno importante di quella dei cantanti. I compositori per il teatro si classificano, in genere, sulla base delle loro capacità narrative, di sviluppare drammaturgicamente una storia. A Birtwistle, come ha sottolineato Jonathan Cross, non interessa nell'opera o nella tragedia greca o nell'oratorio la dimensione narrativa ma la loro formalità, la loro stilizzazione, la maniera di narrare la storia, non la storia in sé. E' la ritualità formale, la stilizzazione che costituiscono il centro del teatro musicale di Birtwistle. 20 In *Gawain* il libretto di David Harsent segue la narrazione degli eventi del poema, per cui la dimensione narrativa dell'opera appare strutturalmente più tradizionale, 21 e questo è un aspetto che è presente anche in *The Second Mrs Kong*. Da qui una maggiore facilità d'accesso e d'ascolto da parte del pubblico rispetto ad altre opere che presentano invece una sovrapposizione di piani narrativi e della rappresentazione, e anche vere e proprie interruzioni, affidate a mimi. E' da ricordare che autori come Antonin Artaud (*Il Teatro e il suo doppio*, 1937) e Samuel Beckett rappresentano un punto di riferimento per le esperienze drammaturgiche di Birtwistle e che la dialettica tra tempo circolare e tempo lineare anima le sue composizioni. Se si pensa al teatro musicale come un trionfo del tempo lineare del racconto, occorre dire che la linearità della narrazione costituisce un aspetto, un momento nel teatro di Birtwistle che si unisce a pause, convive con ritorni narrativi, ossia ripetizione ciclica di eventi, pur con la modifica del punto di osservazione dello stesso evento. Nel 1972 si è avuta a Londra la prima di una sua composizione per orchestra dal titolo *The Triumph of Time* che costituisce uno dei lavori ai quali Birtwistle guarda in maniera più preoccupata, a conferma della natura problematica del suo concetto di temporalità. 22

La processionalità è un carattere strutturale della musica di Birtwistle – una probabile eredità del tanto criticato Vaughan Williams che favoriva “the processional” come forma musicale nelle sue sinfonie – e si unisce alla ritualità. Nel 1986 l'orchestra sinfonica della BBC ha presentato la prima di una composizione dal titolo *Earth Dances* il cui ascolto e analisi forniscono una sorta di biglietto d'ingresso al mondo sonoro di Birtwistle: la dimensione forte del suono, così stravinskiana, si unisce ad una processualità e una ritualità che emergono proprio in una composizione per sola orchestra. 23 Ascoltando una composizione di Birtwistle se ne coglie il lato teatrale e la dimensione formalmente e strutturalmente rituale, in cui blocchi di suono si sviluppano, si uniscono, si contrappongono in una sintassi rigorosamente modernista.

Nella *Poetica* di Aristotele il tema del riconoscimento (*anagnorisis*) e del rovesciamento (*peripeteia*) svolgono, com'è noto, un ruolo importante nell'analisi di una tragedia come l'*Edipo*. 24 Orbene questo tema si può ritrovare in maniera ben precisa nel teatro di Birtwistle che pure non ha affrontato un tema greco tragico di per sé. D'altra parte, in *Punch and Judy* il librettista Stephen Pruslin e Birtwistle hanno introdotto un personaggio col nome di Choregos, ossia il Corègo che era il responsabile del coro nella tragedia classica, 25 mentre in *The Mask of Orpheus* il primo atto si apre con un *Parados*, e il terzo atto, quindi l'opera si chiude con un *Exodos*. Proprio *The Mask* può offrirci, pur nella sua eccezionalità come composizione per il teatro, esempi significativi del

modello strutturalmente rituale della musica di Birtwistle.

E' da ricordare che a partire dagli anni sessanta l'opera veniva pensata come un genere sorpassato, fossilizzato e per alcuni destinato alla scomparsa, tuttavia i compositori d'avanguardia non rinunciavano a forme di teatro da camera che aveva due modelli precisi, ossia il *Pierrot Lunaire* di Schönberg e l'*Histoire du Soldat* di Stravinskij. Anche le grandi strutture teatrali e musicali tornarono ad essere coltivate ed è sufficiente segnalare l'opera *Die Soldaten* (1965) di Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), un precedente importante per *The Mask* di Birtwistle, o il *Taverner*, un'opera in due atti di Peter Maxwell Davies, che ebbe la prima al Covent Garden di Londra nel luglio del 1972. Le vicende dell'opera in musica, il suo apprezzamento e valutazione hanno conosciuto mutazioni sostanziali nel modernismo, nel passaggio dal modernismo al postmodernismo, e servono a chiarire l'esperienza drammaturgica di Birtwistle.

### **Vite, rituali e morti di Orfeo.**

*The Mask of Orpheus* è definito dal compositore "a lyric tragedy in three acts" e ha il libretto di Peter Zinovieff (1933), uno specialista di musica elettronica, di elaborazione sonora al computer, che ha collaborato con vari musicisti alla creazione delle loro composizioni elettroniche. In generale, i libretti d'opera sono un prodotto letterario di limitate dimensioni perché sono funzionali alla composizione musicale, nel caso invece di *The Mask* il libretto di Zinovieff è un massiccio, complicato, poco intellegibile "poema", pieno di tavole, spiegazioni, disegni, riferimenti, versi, connessioni di parti, immagini, ed è stato pubblicato anche in versioni diverse: quella del 1986 non è identica alla versione allegata all'incisione del 1997. E' ovvio che Birtwistle ha utilizzato solo le parti del libretto che gli interessavano a fini musicali e drammaturgici, operando una semplificazione radicale e significativa. 26

L'opera di Birtwistle ha avuto una lunga genesi: i primi due Atti sono stati composti tra l'autunno del 1973 e la primavera del 1975, quindi la composizione è stata interrotta e ripresa nell'autunno del 1981 con la composizione del terzo atto che si è conclusa nell'autunno del 1983. La prima è avvenuta a Londra, come ho indicato sopra, nel maggio del 1986. Si tratta di una composizione di dimensioni colossali: divisa in tre Atti, ciascuno dei quali è suddiviso in tre scene, più il *Parados* all'atto primo e l'*Exodos* dell'atto terzo, ha una durata di oltre tre ore. L'orchestra è composta da fiati e legni, arpe (amplificate), arpa, mandolino, chitarra e basso elettrici, organo, percussioni (7 percussionisti), e nastri di musica elettronica preregistrata. La musica elettronica è stata preparata, su indicazione di Birtwistle, agli inizi degli anni ottanta dal compositore neozelandese Barry Anderson (1935-1987) presso l'IRCAM di Parigi, ossia lo studio di musica elettronica fondato da Pierre Boulez, e si basa sull'elaborazione di quattro note e di accordi sull'arpa, per dare l'impressione di un duro strumento meccanico a percussione. Diverse accorgimenti elettronici e microfonic consentono all'ascoltatore di immergersi in uno spazio sonoro che è diversificato a seconda dei tre Atti, che sono segnati dal passaggio delle stagioni.

Le fonti letterarie per il mito di Orfeo utilizzate da Zinovieff sono sostanzialmente due, ossia il Libro X (vv.1-85) e il Libro XI (vv.1-65) de *Le Metamorfosi* di Ovidio e il Libro IV delle *Georgiche* (in particolare i vv. 453-527) di Virgilio. La presenza di Virgilio è particolarmente forte poiché i personaggi principali sono Orfeo, Euridice e Aristeo. Non si deve poi trascurare l'influenza di Severino Boezio, non solo per il racconto poetico delle vicende del "vate tracio" (Orfeo) che chiude il libro III della *Consolatio philosophiae*, ma anche per la celebre e influente teorizzazione delle tre specie di musica nel libro I del *De institutione musica*. 27 Da Boezio si può derivare la questione se Orfeo era un musicista autentico, ossia un teorico della musica come scienza o arte legata alle matematiche, o un musicista pratico, ossia un cantore. Tutte le discussioni greche e ellenistiche sui caratteri della musica, sul suo status ontologico, sulla esistenza o meno di una musica celeste, delle sfere celesti trovano un'eco nell'opera di Birtwistle.

Ho accennato sopra all'importanza nei mimi e delle maschere nel teatro di Birtwistle e

nel *Mask* Orfeo, Euridice e Aristeo sono moltiplicati: vi sono un Orfeo uomo e un Orfeo mito, che corrispondono a due tenori, una Euridice donna e una Euridice mito che hanno la voce di due mezzo soprani e, ugualmente, un Aristeo uomo e un Aristeo mito che ricevono voce da due baritoni. I tre personaggi principali sono ulteriormente moltiplicati perché esistono sulla scena anche Orfeo, Euridice e Aristeo impersonificati da mimi e da pupazzi. I personaggi sono quindi rappresentati da cantanti mascherati in quanto esseri umani, da mimi in quanto figure eroiche e da pupazzi, assai elaborati, con voci di cantanti fuori scena e amplificate da microfoni. Lo spazio scenico della fiaba di Orfeo, che presenta diversi piani strutturali, è riempito da una vera e propria proliferazione dei tre protagonisti a livello del canto, del suono e del gesto, e questo contribuisce ad un ampliamento straordinario della dimensione rituale.

Vi è poi da precisare che il titolo dell'opera, ossia il termine *Mask*, serve sia a designare la maschera come strumento teatrale capace di nascondere e di svelare, con la rivelazione che è sempre segno di un mutamento, sia per riferirsi ad una forma specifica di teatro inglese come il *masque*, nel quale confluivano, com'è noto, elementi diversi. L'opera di Birtwistle vuol essere, allo stesso tempo, il mascheramento/rivelazione di Orfeo e un vero e proprio *masque* in cui agiscono suono, canto, parola, pantomima e gesti simbolici. 28

Il linguaggio usato da Zinovieff è totalmente metaforico e, ad esempio, nelle tre scene del primo atto le parti musicali (cantate nella forma di arie e duetti), recitate e puramente musicali (nella forma di danza) ricevono nomi allegorici come *First Passing Cloud* e *First Allegorical Flower of Reason*, che riguardano rispettivamente Apollo e Dioniso, mentre gli altri fiori allegorici sono legati a miti apollinei come Giacinto. Nell'opera agiscono poi sia una dimensione di tipo psicoanalitico, junghiana, con una dialettica in Orfeo tra anima (Euridice) e ombra (Aristeo), sia l'orfismo, che è testimoniato dalla invenzione di un linguaggio composto di fonemi derivati, per combinazione, dai nomi di "Orfeo" e "Euridice". Un commento dettagliato delle parti che compongono le nove scene dei tre Atti – nell'incisione siamo a un totale di 64 numeri più il *Parados* e l'*Exodos* - non rientra nello scopo del presente saggio e mi limiterò quindi a ricordare, in maniera assolutamente sintetica, la trama, con l'avvertenza che non siamo in presenza di una narrazione lineare ma di fronte ad una sorta di grande cerimonia, che è un percorso che viene compiuto diverse volte, interrotto da richiami a mitologie legate al sole (Apollo), al mondo notturno degli inferi (Ade, Persefone e Ecate), a quello del dionisiaco e delle Menadi.

Nel *Parados* si assiste, nel momento del sorgere del sole, alla nascita di Orfeo e al dono che Apollo gli fa del linguaggio verbale, poetico e musicale: la nascita di Orfeo è anche la nascita della musica per la civiltà occidentale. L'acquisizione progressiva del linguaggio è segnata per Orfeo dal verbo "I remember", che suggerisce che il suo primo ricordo è l'impresa con Giasone e gli Argonauti. Tutto il primo atto, che si svolge in estate, è scandito dall'amore di Orfeo per Euridice, dalla cerimonia del matrimonio in un clima di segni atmosferici e premonitori del tutto negativi, dalla seduzione di Euridice da parte di Aristeo, dalla morte in fuga di Euridice, che in una versione del racconto ha ceduto all'amore sensuale di Aristeo mentre in un'altra ha rifiutato Aristeo, e entrambe le versioni sono messe in scena, dal dolore di Orfeo, dal funerale di Euridice. L'atto si chiude con Orfeo che si reca a consultare l'*Oracle of the Dead*, la quale, essendo a conoscenza del meraviglioso potere della sua musica, fa cantare a Orfeo un'aria che muove tutte le cose della grotta nella quale l'Oracolo vive. L'Oracolo promette di aiutare Orfeo in cambio dell'insegnamento del canto e gli fornisce tre chiavi ("Always face the way of the sun"; "Choose without choosing"; "Never address anyone directly") per il suo viaggio nell'oltretomba: Orfeo pensa di potere così trovare la strada per liberare Euridice dalla morte, mentre l'Oracolo, quando prova a cantare come Orfeo, è capace solo di emettere suoni inarticolati che non muovono le cose, per cui decide di non aiutare più Orfeo. Lo svolgimento dell'atto è molto più intricato di questa semplice descrizione perché si ritrovano distorsioni temporali, ossia la stessa scena (la morte di Euridice) è narrata più di una volta a seconda di punti di vista diversi (ora è Aristeo che assiste alla morte di Euridice, ora questa morte è narrata come se Orfeo ne fosse stato il testimone diretto).

Il secondo atto, che si svolge in inverno, dovrebbe essere il luogo della discesa agli inferi da parte di



Orfeo, il quale si ritrova così spossato dall'incontro con l'Oracolo e dal funerale di Euridice, al quale ha ben poco partecipato, che cade in un sonno profondo: in sogno vede Euridice come una bambola – ossia in una dimensione mitica – perseguitata da serpenti. Immagina quindi il suo viaggio come il percorso su un meraviglioso acquedotto composto da diciassette archi, che attraversa una valle e sul quale Orfeo si muove da ovest verso est, e a ovest è la montagna dei viventi mentre a est è la montagna dei morti. Nel libretto di Zinovieff l'acquedotto con gli archi è disegnato e illustrato figurativamente con grande attenzione ai dettagli. L'acqua che fluisce verso ovest è il futuro, mentre Orfeo si muove verso il passato. Ogni arco scandisce l'intero secondo atto e rappresenta una tappa del viaggio al mondo dei morti da parte di Orfeo. Ad esempio, il primo arco è l'incontro allo Stige con Caronte, convinto dal canto (Countryside); il secondo è l'acquietamento delle Furie (Crowds) con la musica, ma il terzo (Evening), con una visione di Euridice, è anche un annuncio di morte per Orfeo. I successivi archi (Contrast, Dying, Wings, Colour, Secrecy, Glass, Buildings, Weather, Eyes, Knives, Animals) sono le tappe verso l'incontro con Euridice e con le divinità degli inferi, e testimoniano la forza del canto orfico nel convincere le divinità che reggono l'oltretomba, ma all'arco 15 (Ropes) Orfeo perde Euridice per sempre, al 16 (Order) Orfeo si sveglia e comprende di avere solo sognato. Cerca di ricreare miticamente il viaggio agli inferi come Orfeo divenuto Eroe, ma all'arco 17 (Fear) Orfeo piange la morte di Euridice, rifiutando allo stesso tempo tre proposte di matrimonio. Sotto il segno di Giacinto l'atto termina con il suicidio, con la morte di Orfeo.

Il terzo atto, che si svolge in primavera, è cadenzato non da una struttura architettonica come il secondo, ma da un fenomeno naturale, ossia l'andamento della marea su una spiaggia, ed è musicalmente organizzato mediante una serie di episodi che corrispondono a arie, duetti e danze. Si verifica di nuovo uno spostamento temporale e narrativo perché Orfeo risulta ben vivo: come eroe ripete il suo ritorno dagli inferi e il suicidio, come uomo narra ancora la morte di Euridice e la sua discesa agli inferi che ha però il medesimo esito dell'atto secondo. Aristeo è stato punito per il ruolo avuto nella storia, e viene consolato da Orfeo, il quale si presenta ora come una divinità – Orfeo da uomo a eroe, infine a mito - che svela segreti e misteri agli uomini, e per questo viene ucciso da Zeus con un fulmine: l'arte musicale di Orfeo è divenuta uno strumento pericoloso in quanto rivela misteri divini agli uomini.

Orfeo, divenuto Mito, è ucciso e smembrato dalle seguaci di Dioniso perché ha rifiutato l'amore sessuale, l'amore delle donne, muore quindi ancora una volta, ma la sua testa scorre per il fiume Ebro, diventando un oracolo al quale Aristeo chiede il modo di poter ritornare nelle grazie degli dei e riavere così i suoi animali, e le sue api in particolare. La testa di Orfeo come oracolo viene tacitata da Apollo perché mette in crisi l'oracolo apollineo per eccellenza, ossia quello di Delfi. Prima dell'Exodos lo smembramento di Orfeo da parte delle donne, che si nutrono delle sue carni, viene di nuovo messo in scena. L'Exodos, che riprende la quarta *Georgic* di Virgilio, vede il perdono di Aristeo e la fine del mito di Orfeo, che è anche la fine del canto, della musica, la chiusura del cerchio cominciato all'inizio dell'opera con l'invenzione del linguaggio.

Da queste sommarie indicazioni credo che risulti chiaro come *The Mask* utilizzi varie versioni, tra loro contrastanti, del mito di Orfeo e racconti la storia secondo punti di vista differenziati: la triplicità del personaggio - Orfeo cantante, mimo e marionetta, dunque uomo, eroe, mito e queste figure agiscono sia in successione sia contemporaneamente – consente di ripresentare, sulla scena, gli stessi eventi (morte e funerale di Euridice, viaggio nell'oltretomba, le morti di Orfeo) secondo prospettive differenti, ricorrendo a distorsioni temporali e interruzioni narrative: gli eventi sono apparentemente gli stessi ma i punti di vista, d'osservazione e di drammatizzazione variano. D'altra parte, come ha notato Robert Adlington, nel mito il racconto e il raccontare sono inevitabilmente legati, le versioni del mito sono molteplici, non si può assumere una versione come quella più fedele, infine, una storia mitica non può mai essere separata dal modo in cui è raccontata. 29 Nell'opera l'assunzione contemporanea di versioni contraddittorie degli stessi eventi o fatti mitici, e in particolare l'evento della morte di Orfeo (suicidio, uccisione da parte di Zeus, squartamento ad opera delle Menadi, tacitamento dell'Orfeo oracolo da parte di Apollo) ha a che fare con il valore e

il significato attribuiti al mito. In questo caso l'*Anthropologie structurelle* di Claude Lévi-Strauss offre strumenti interpretativi che permettono di comprendere il senso della riscrittura musicale e teatrale del mito di Orfeo da parte di Birtwistle e Zinovieff.

Nell'*Anthropologie* di Lévi-Strauss si ritrova un celebre saggio del 1955, dal titolo *La struttura dei miti* nel quale l'etnologo francese indica che il metodo strutturale è in grado di eliminare uno dei principali ostacoli al progresso degli studi mitologici, ossia la ricerca della versione autentica o primitiva. Lévi-Strauss scrive che la sua proposta consiste nel "definire ogni mito in base all'insieme di tutte le sue versioni. In altri termini: il mito resta mito fin tanto che è percepito come tale". Da quest'affermazione, di cruciale importanza, deriva una conseguenza precisa, ossia che "siccome il mito è composto dall'insieme delle sue varianti, l'analisi strutturale dovrà considerarle tutte alla stessa stregua". La conclusione è che non esiste una versione "vera di cui tutte le altre sarebbero copie o eco deformate. Tutte le versioni appartengono al mito". 30

Questi richiami alle conclusioni di Lévi-Strauss consentono di capire la struttura dell'opera di Birtwistle, ossia l'assenza, in essa, di una narrazione puramente lineare di eventi, la presenza di narrazioni multiple, con spostamenti prospettici, degli stessi eventi, l'interruzione del dramma principale – la favola di Orfeo – con episodi specifici volutamente incongrui rispetto alla narrazione e la piena accettazione delle versioni diverse del medesimo mito che compongono il significato del mito stesso. E' chiaro che la scelta del mito di Orfeo poteva sembrare molto rischiosa data la popolarità, la frequenza e rilevanza del soggetto nella storia della musica occidentale, dovute anche al legame inestricabile di Orfeo con la musica, con il canto intonato e accompagnato che viene posto all'origine della tragedia in musica antica e moderna. Birtwistle e Zinovieff hanno pensato proprio ad un mito che è eterno in quanto è costituito da molti livelli narrativi differenti: la strutturalità complessa e artificiosa del teatro è lo specchio dell'insieme strutturale delle varie versioni del mito stesso.

Formalità, stilizzazione estrema, ritualità sono i caratteri essenziali del teatro di Birtwistle che spiegano l'uso di artifici teatrali per eccellenza come le maschere, la mimica, la danza, la riproduzione elettronica e microfonicamente delle voci e del suono. A questi elementi s'accompagna una musica che è processionale e che intende esprimere al massimo la ritualità degli eventi rappresentati. Se un aspetto decisivo del teatro in musica è la sua artificiosità, quest'ultima viene assunta totalmente e portata al suo massimo livello. Assistendo o semplicemente ascoltando un'opera di Birtwistle si è collocati in uno spazio sonoro che è mitico e rituale senza concedere nulla alla facilità e alla banalità, anzi richiedendo all'ascoltatore uno sforzo straordinario di attenzione e comprensione musicale.

La finzione scenica del mito di Orfeo è un *masque* contemporaneo a ragione dei molteplici strumenti musicali e scenici che utilizza ma è anche la recita delle storie di Orfeo, ossia la riproposizione di un ciclo mitico della nascita, che è una sorta di rimembranza platonica, e della morte per atto divino, perché rischiava di occupare troppi spazi, del linguaggio sonoro. La direzionalità narrativa è offerta da questi due estremi (nascita e morte di Orfeo; Orfeo da uomo a mito) ma nel segmento tracciato entrano varie versioni, dimensioni, rinvii, rispecchiamenti del mito di Orfeo perché sono costitutivi del mito stesso, dunque la recita deve necessariamente unire linearità e ciclicità, continuità e interruzione, singolarità e ripetizione.

Ho potuto qui solo fornire alcune suggestioni tematiche in merito a *The Mask of Orpheus* perché si tratta di un'opera di una tale complessità che un commento puntuale al testo, al testo musicato e all'opera stessa fuoriesce da qualunque dimensione saggistica. Era per me sufficiente richiamare l'attenzione sulla grande composizione di Birtwistle e dare, allo stesso tempo, alcune possibili indicazioni di lettura. Soprattutto era mia intenzione sottolineare la centralità di due elementi nel teatro di Birtwistle, ossia la natura mitica dei protagonisti delle sue opere, e il carattere rituale, cerimoniale, esoterico delle sue composizioni, che sono agganciate ad una sintassi musicale molto originale e saldamente, radicalmente modernista.

Nel caso di *The Mask* restano aperte questioni filosofiche rispetto alla sua ricezione alle quali voglio

solo accennare di sfuggita. Accertata la complessità di una messa in scena di *The Mask* a ragione delle sue dimensioni musicali e drammaturgiche, resta pur sempre il problema della sua difficile ricezione da parte di un pubblico anche musicalmente educato, che è non solo connessa alla radicalità della musica, ma anche alla mancanza di una dimensione narrativa lineare. Sorge dunque il sospetto che il teatro in musica possieda regole alle quali è difficile sfuggire ove si voglia coinvolgere lo spettatore in un evento allo stesso tempo musicale e teatrale. Come categoria lo spettatore d'opera è un'entità generale, assai articolata, variegata che riflette a pieno i diversi livelli possibili di ricezione della musica. Il teatro d'opera è una macchina complicata e quello contemporaneo rischia, propria a ragione di un'impossibilità di ricezione, d'essere costituito solo da meteore. La fortuna di certe opere musicali contemporanee, soprattutto in ambito britannico e nordamericano, 31 deriva probabilmente dal fatto che, pur nella fedeltà ad un linguaggio musicale specifico, ad uno stile o ad un insieme di stili diversi, il compositore si pone il problema della ricezione come strutturalmente presente nella musica e nella creatività musicale. Porsi questo problema come cruciale è tuttavia pratica tipica del postmodernismo, non del modernismo. Jonathan Cross ha definito Birtwistle "An Orpheus for our Time", 32 che è definizione appropriata per uno dei maggiori compositori del nostro tempo, considerando anche che, a mio avviso, quella molteplicità di significati che Severino Boezio assegnava al termine "musica" continua ad avere una risonanza significativa per Sir Harrison Birtwistle.

## Note

1. Tippett 1994: 225
2. Hall 1984: 3-16
3. Puffett 1998: 34
4. Puffett 1998: 38
5. Warburton 1995
6. Ford 1993: 53-54
7. Abbri 2001: 1-22
8. Warburton 1995
9. Hall 1984: 15
10. O'Hogan 2003: XV
11. Cross 2000: 64
12. Ford 1993: 134
13. Adlington 2000: 2-3
14. Warburton 1995
15. Birtwistle 1989. 1996. 1997
16. Graham 1998
17. Whittall 2002
18. Porter 2004
19. Hall 1999
20. Cross 2000: 69-72
21. Birtwistle 1996
22. Birtwistle 1993. Cf. anche Birtwistle 1987
23. Birtwistle 1991
24. Aristotele 1993: 150-155
25. Birtwistle 1989
26. Birtwistle 1997. Cf. Hall 1984: 114-142
27. Boezio 1977: 258-263. Boezio 1989: 9-10
28. Adlington 2000: 13-14
29. Adlington 2000: 14-15

30. Lévi-Strauss 2002: 243-245  
 31. Abbri 2005  
 32. Cross 2000: 64

## Riferimenti Bibliografici

- Abbri F. 2001. *Un altro paesaggio. Studi sulla musica britannica del Novecento*, Firenze, EDIFIR.  
 Abbri F. 2005. *Al di là del frammento. Temi etici nell'opera musicale americana contemporanea* (in stampa).  
 Adlington R. 2000. *The Music of Harrison Birtwistle*, Cambridge, Cambridge University Press.  
 Aristotele 1993. *Poetica*. A cura di D. Lanza, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.  
 Birtwistle H. 1987. *Secret Theatre – Silbury Air – Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum*. Dir. E. Howarth. CD Etcetera.  
 Birtwistle H. 1989. *Punch and Judy*. Dir. D. Atherton. 2 CDs Etcetera.  
 Birtwistle H. 1991. *Earth Dances*. Dir P. Eötvös. CD Collins Classics.  
 Birtwistle H. 1992. *Music for Wind and Percussion*. CD Etcetera.  
 Birtwistle H. 1993. *The Triumph of Time*. Dir. E. Howarth. CD Collins Classics.  
 Birtwistle H. 1996. *Gawain*. Dir. E. Howarth. 2 CDs Collins Classics.  
 Birtwistle H. 1997. *The Mask of Orpheus*. Dir. A. Davis and M. Brabbins. 3 CDs NMC.  
 Boezio A.M.S. 1989. *Fundamentals of Music*, New Haven and London, Yale University Press.  
 Boezio A.M.S. 1997. *La consolazione della filosofia*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.  
 Cross J. 2000. *Harrison Birtwistle. Man, Mind, Music*, London, faber and faber.  
 Ford A. 1993. *Composer to Composer. Conversations about contemporary music*, London, Quartet Books.  
 Graham L. 1998. *The Impossible Opera. Discorporation and incorporation; language and barriers or Whatever happened to genre?*, in [www.geocities.com/Vienna/Strasse/7969/kong.html](http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/7969/kong.html).  
 Hall M. 1984. *Harrison Birtwistle*, London, Robson Books.  
 Hall M. 1999. *Sir Harrison Birtwistle's Gawain in Context*, in [www.worldsapartreview.com/mhall.htm](http://www.worldsapartreview.com/mhall.htm).  
 Lévi-Strauss C. 2002. *Antropologia strutturale*, Milano, NET Il Saggiatore.  
 O'Hagan P. 2003 (ed.). *Aspects of British Music of the 1990s*, Aldershot, Ashgate.  
 Porter A. 2004. *Love affair and variations. The gadfly sting of Harrison Birtwistle's Io Passion*, "Times Literary Supplement", July 23: 18.  
 Puffett D. 1998 (ed.). *Finding the Key. Selected Writings of Alexander Goehr*, London, faber and faber.  
 Tippett M. 1994. *Those twentieth century blues. An autobiography*, London, Pimlico.  
 Warburton D. 1995. *Harrison Birtwistle. Interview by D.W., July 8th 1995*, in [www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/birtwistle.html](http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/birtwistle.html).  
 Whittall A. 2002. *Echoes of old beliefs. Birtwistle's Last Supper and Adams's El Niño*, "Musical Times", Winter 2002.

*Ferdinando Abbri*  
 Dipartimento di Studi Storico-Sociali e Filosofici  
 Università di Siena – Italia  
[abbri@unisi.it](mailto:abbri@unisi.it)

## Rifrazioni del pensiero

Rubrica di recensioni, segnalazioni, discussioni

Francesco Faeta, *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005, € 22.00.

Tra le più recenti novità editoriali in campo demo-antropologico è interessante soffermarsi sul testo, pubblicato da Bollati Boringhieri, *Questioni italiane* di F.Faeta, per il filo conduttore che lo attraversa. Il testo scelto si compone di atti di convegni, corsi monografici, articoli di riviste e testi per conferenze. Otto sono i capitoli nei quali si snoda lo svolgimento e la raccolta di questo vario materiale, ulteriormente suddivisi in tre parti (due da tre capitoli e una da due).

Il tema dominante del testo è un argomento piuttosto rilevante nelle scienze demo-antropologiche: *il contesto* all'interno del quale hanno luogo eventi, prendono corpo strumenti, si presentano tempi e spazi che rispecchiano il vissuto di una determinata comunità. Per *contesto* si intendono la spazialità territoriale e le condizioni di geografia umana che concorrono a conferire senso ad uno o più eventi culturali. Ognuno di questi ha, infatti, il proprio corpo significativo all'interno della comunità che lo attua e lo ripropone cerimonialmente. A questo scopo l'autore tratta la materia con l'aiuto di molti riferimenti utili ad una maggiore chiarificazione di ciò che intende proporre all'attenzione del lettore attraverso lo «sguardo da vicino» (p. 13). Cioè l'osservazione e lo studio della propria realtà territoriale, senza la necessità della ricerca dell'esotico o dello spazialmente lontano.

Nella prima parte l'importanza del contesto, «come prodotto e strumento di una vicenda sociale» (p. 15), viene resa esplicita attraverso tre sottotemi, due dei quali si possono raccogliere insieme.

L'opposizione, il contrasto e le differenti caratteristiche delle figure del pastore e del contadino le si riscontrano in altrettante modalità di espressione: in movimento, all'interno del Carnevale, dove emerge la figura del pastore come colui che trascina con sé uno spazio non antropizzato all'interno di quello domestico e ordinato del contadino; in assoluta staticità nel presepe, dove il pastore si pone come veicolo privilegiato di una rivelazione, in quanto «può rivelare al mondo ciò che i dormienti non hanno potuto vedere» (p. 54), ciò perché essi, «privi di un paese, di una patria», sono aperti «alla visione del nuovo, del diverso, dello stravagante, del meraviglioso» (p. 54).

L'altro sottotema è la decontestualizzazione di uno strumento d'uso, nel caso specifico la museificazione di un fuso. Da quel momento in poi il fuso perde i suoi connotati di funzionalità per diventare (da strumento che era) oggetto di osservazione, attraverso l'*inserimento* «in una logica scenografica» (p. 68). Da strumento a oggetto, da presentazione a rappresentazione, la museificazione del fuso richiede funzionalmente un «processo d'inserimento» (p. 65) e di riconoscimento al fine di una ulteriore comprensione. Nella sala del museo, esso viene ricontestualizzato, gli si costruisce attorno una scenografia e funge da tramite tra due mondi: quello che è allestito nel museo e quello dell'osservatore. Il nuovo contesto venutosi a creare –non quello originario– rispecchia quello «che il gruppo umano che la organizza pensa dell'oggetto e della società che lo ha prodotto ed utilizzato» (p. 70).

Nei due capitoli che seguono l'autore presenta studi riguardanti il sud d'Italia in relazione con il sistema nazionale e le sue articolazioni. Questo per porre in evidenza come anche il contesto politico –oltre quello socio-economico– di una determinata realtà territoriale, concorra a delineare eventi culturali. Nella seconda parte, infatti, il tema dominante è reso evidente attraverso gli esempi di decontestualizzazione di un evento: la festa. L'autore rivendica la mancanza «della dimensione comunitaria nelle ricerche sulla festa» (p. 154); infatti, «senza contesto locale, senza radicamento spaziale e sociale, la festa è realmente inconoscibile e la sua lettura oscilla tra esercizio classificatorio, astrazione filosofica, metafisica dei sentimenti» (p. 160).

Al fine di dimostrare e chiarificare in modo migliore il tema condotto all'interno del testo, Faeta si sofferma su un pellegrinaggio, cioè sulla nascita di una venerazione, nel caso specifico rivolta alla Vergine, dalla apparizione ai giorni nostri. Questo culto, sia passato che presente, intrattiene degli

speciali legami sia tra le varie comunità site nei dintorni del santuario, sia con le vie che vengono percorse dagli stessi pellegrini. Determinati elementi, al di là delle comuni caratteristiche di ogni pellegrinaggio, mettono in rilievo come siano proprio gli speciali legami che una comunità pone in atto nei suoi rapporti con lo spazio fisico che la circonda a creare alcuni culti anziché altri. Lo stesso può dirsi anche per un culto delle acque che di seguito viene descritto dall'autore.

I temi del libro sono svolti in modo opportuno ed originale attraverso i vari argomenti presentati di volta in volta, in modo tale che si riesce chiaramente a farsi un'idea di quanto egli intenda sottolineare. È un testo opportuno e utile a chiunque si interessi, per studio o per semplice curiosità intellettuale, di queste tematiche, soprattutto perché svolto attraverso lo snodarsi di vari aspetti concreti delle scienze demo-antropologiche.

Beatrice Baldi

Robert Sokolowski, *Introduzione alla fenomenologia*, Edizioni Università della Santa Croce, Roma 2002, pp. 271.

Che il pensiero di Edmund Husserl e la fenomenologia in genere stiano vivendo un particolare momento di grazia, suscitando crescente interesse sia tra gli addetti ai lavori filosofici che tra i non-specialisti ed i filo-filosofi, è ormai un evento sotto gli occhi di tutti. Un ritorno di fiamma inatteso all'inizio del millennio in corso e ben alimentato da un'abbondante produzione saggistica oltretutto da lodevoli iniziative di ristampa e perfino di edizioni ex novo dei testi husserliani. Tanto per dare in minima parte la misura dell'evento, se solo dieci anni fa qualcuno si fosse affacciato all'Einaudi proponendo di spolverare e ripubblicare le vetuste *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, sarebbe stato prontamente messo alla porta, tra i lazzi e il sarcasmo generale. Eppure, smentendo ogni prevedibile tendenza, abbiamo visto la casa editrice sfornare nel 2002 una nuova eccellente traduzione di *Ideen I* a cura di Vincenzo Costa, accompagnata dalla ristampa di *Ideen II e III* nella canonica edizione del 1965 curata da Enrico Filippini, e procedere addirittura ad una seconda ristampa, rapidamente esaurita la prima. Qui non è ovviamente possibile neppure elencare tutti i titoli e gli autori che hanno contribuito a questa ripresa, ma è il caso di notare che in questa espansione editoriale – quasi in tacito ossequio al maestro Husserl, che finiva puntualmente per dare alle stampe testi che avrebbero dovuto introdurre alla sua fenomenologia – un posto di rilievo spetta al filone delle guide e dei testi propedeutici. Appunto in quest'ambito si colloca la comparsa sul territorio italiano della sorprendente *Introduzione alla fenomenologia* di Robert Sokolowski, pubblicata a Roma dalla Pontificia Università della Santa Croce.

Nell'introduzione all'*Introduzione* emerge subito la singolarità di questo lavoro. Si deve al matematico Gian Carlo Rota, *visiting professor* nel 1996 presso la Catholic University of America dove Sokolowski tutt'ora insegna, lo stimolo da cui sarebbe nato il testo. L'aneddoto narra che dopo aver seguito una sua lezione, Rota senza troppi preamboli si rivolge a Sokolowski: «Dovresti scrivere un'introduzione alla fenomenologia. Scrivila e basta. Non dire quello che pensavano Husserl o Heidegger, spiega solo che cos'è la fenomenologia. Nessun titolo fantasioso; chiamala 'Introduzione alla fenomenologia'» (p. 14). Per introdurre efficacemente alla fenomenologia, secondo Rota, non occorre dunque esporne il più dettagliatamente possibile la storia o le vicissitudini accademiche quanto cercare di rendere concretamente accessibili le procedure analitiche impiegate da Husserl. Ma seguire il suo suggerimento significa soprattutto porre una precisa domanda alla fenomenologia: «dove andiamo a partire da qui?» (p. 13), ovvero, qual è, se mai c'è, la fecondità analitica ed ermeneutica del metodo fenomenologico? Per rispondere a questa domanda occorre appunto entrare nel laboratorio del fenomenologo, cominciare a familiarizzare con i suoi strumenti di lavoro e provare ad usarli. E a tal fine, non è necessario un apparato monumentale di citazioni e rimandi bibliografici. Se il pensiero di Husserl è il territorio su cui si snoda tutto l'itinerario, va segnalato come il suo nome quasi non compaia affatto nelle oltre 230 pagine in cui vengono presentati con estrema lucidità e senza mai banalizzarli temi ed aspetti del metodo fenomenologico. Questo è appunto il tentativo mirabilmente riuscito di Sokolowski. In fondo, perché mai aggiungere un ulteriore commento agli innumerevoli commenti sugli scritti husserliani? O peggio, ai commenti dei commenti? Fare ciò non soltanto vorrebbe dire tradire la missione che Husserl assegnava a chi voleva essere fenomenologo, ma perdere addirittura di vista il senso più autentico, originario, del fare filosofia. Perché è proprio per «riattivare la vita filosofica nelle nostre circostanze attuali» (p. 14) che Sokolowski vuole insegnarci ad usare gli arnesi analitici con cui la fenomenologia opera e raggiunge i suoi risultati.

Per queste ragioni di fondo, prima di incontrare definizioni e asseriti generali sulla fenomenologia (Capitolo IV), ci troviamo subito alle prese col tema basilare dell'intenzionalità, sovente frainteso e ormai trapiantato altrove, reciso dalle sue radici originarie – basti ricordare, *en passant*, che John Searle racconta di aver scoperto Husserl solo dopo aver completato i suoi scritti sull'intenzionalità. Comprendere l'intenzionalità significa in due parole afferrare il fondamentale arcano della fenomenologia. Buona parte dei fraintendimenti e degli equivoci che tuttora accompagnano la

ricezione della fenomenologia hanno a che fare con l'immagine di una disciplina che, studiando la vita della coscienza sotto tutti i possibili aspetti, si troverebbe *ipso facto* a procedere per via introspettiva, all'interno della sfera tradizionale dell'immanenza. In un pugno di pagine, neanche una decina, Sokolowski riesce a mostrarci efficacemente come questa concezione dominante della coscienza, quella della tradizione filosofica moderna, ci abbia relegato ormai da secoli in una «condizione egocentrica» (p. 22) che è fonte inesauribile di enigmi e perplessità di ordine gnoseologico e da cui è possibile uscire in un unico modo: cogliendo finalmente, come ci insegna appunto a fare la fenomenologia, «la dimensione pubblica della mente» (p. 25). Dunque riconoscere «la realtà e la verità dei fenomeni, delle cose che appaiono» (p. 27), non significa entrare nel tunnel dell'introspezione o imbarcarsi in autoanalisi di natura psicologica, bensì affrontare l'impresa di descrivere senza pregiudizio alcuno proprio quel famoso “mondo esterno” in cui ci troviamo a condurre la nostra esistenza quotidiana. Ma per cominciare questa descrizione è necessario ammettere e riconoscere la «realtà dell'apparenza delle cose» (p. 29), un'espressione, questa, che può suonare paradossale alle nostre orecchie educate alla tradizione di pensiero occidentale, ma che dovrebbe solamente predisporci a discernere il mondo, l'ambiente in cui viviamo proprio in quelle sue manifestazioni che in atteggiamento naturale assegniamo alla presunta “interiorità” della coscienza. È la fenomenologia che ci consente così «di riconoscere e di ristabilire il mondo che sembrava fosse stato perso quando siamo stati rinchiusi nel nostro mondo interiore da confusioni filosofiche» (*ibid.*) ed è a tale riconquista che mirano innanzitutto gli apparati e i vari accorgimenti tecnici della fenomenologia.

Per evitare la tentazione di partire per la tangente delle enunciazioni generali, il secondo capitolo ci fornisce immediatamente un esempio concreto di analisi fenomenologica, ponendoci di fronte alla «percezione di un cubo come paradigma dell'esperienza conscia» (p. 31). È leggendo queste pagine che emerge nettamente la fecondità di quello “scambio di consegne” iniziale tra il matematico e il filosofo. Raccogliere l'eredità teoretica dei propri maestri ovviamente significa, anche per il filosofo, cominciare a pensare in prima persona, magari riprendendo il filo del loro discorso laddove era stato lasciato cadere, o era stato loro sottratto dalle vicissitudini della vita e dal corso degli eventi. Ma iniziare a “pensare” in prima persona in fenomenologia vuol dire essenzialmente una cosa: cominciare a “vedere”, riuscire a cogliere i fenomeni, addestrandosi a scoprire e a descrivere gradualmente tutte le molteplici e «differenti strutture dell'intenzionalità» (p. 26). Per cominciare a descrivere e ad analizzare occorre dunque imparare a «lasciar apparire le cose» (p. 17), familiarizzando con i lati, gli aspetti e i profili con cui le “cose stesse” si presentano al nostro sguardo. Ecco dunque che la fenomenologia racchiude in sé e vivifica il nucleo della tradizione filosofica, ma esclusivamente nella misura in cui «la filosofia è uno sforzo scientifico» (p. 185), come ci ricorda puntualmente Sokolowski, uno sforzo che tende alla veridicità e che rappresenta forse meglio e più di altre discipline «il tentativo umano di svelare il modo in cui le cose sono» (*ibid.*). Quale ausilio più efficace, allora, per imparare a districarsi tra le complesse procedure e le differenti metodologie tramite cui dovrebbe svilupparsi questo tentativo, che una lucida presentazione di alcune «strutture formali» ricorrenti in fenomenologia?

Nel Capitolo III ci vengono appunto illustrate tre di queste articolazioni formali: la struttura degli interi e delle parti, la struttura di identità nella molteplicità e la struttura di presenza e assenza (pp. 37ss). Soprattutto «il tema filosofico della presenza e dell'assenza o delle intenzioni piene e vuote, è proprio originale della fenomenologia» (p. 49) ed è attraverso la ricognizione di tale tema che finisce per essere illuminato anche il concetto filosoficamente problematico di “intuizione”, che la fenomenologia riesce a spiegare illustrando le modalità dell'intendere pieno o vuoto con cui noi esseri umani procediamo nel nostro commercio con gli enti del mondo. Si tratta di un capitolo di estrema importanza nell'economia generale di questa *Introduzione alla fenomenologia*, in cui l'autore ancora una volta riesce nell'impresa di mantenere una costante chiarezza espositiva, neutralizzando l'insidioso feticcio del gergo specialistico. E a scanso di possibili equivoci, Sokolowski precisa più avanti che in ogni caso «le strutture formali non sono fini in se stesse, ma strumenti nello svelamento delle cose» (p. 204), così come, con il medesimo stile sobrio e



penetrante, riconduce alla sua effettiva dimensione metodologica anche la famigerata “intuizione delle essenze”, in alcune pagine magistrali dedicate alla «analisi dell’intuizione eidetica» ed alla perspicua presentazione del ruolo fondamentale svolto dalla variazione immaginativa nell’analisi fenomenologica (pp. 210ss.).

Ebbene, stringendo il discorso, Sokolowski si è assunto l’arduo compito di guidarci all’interno di un pensiero estremamente complesso quale quello di Edmund Husserl, e riesce ad assolverlo con grazia e agilità invidiabili, anche se, per ottenere questo risultato, tende in alcune occasioni a smussarne le contraddizioni interne e le numerose ambiguità, in modo tale da restituire un’immagine della fenomenologia robusta ma un po’ statica e dal vago sentore metafisico. Fin dall’inizio, ad esempio, l’autore esplicita il senso del suo scritto dichiarando che «molti filosofi hanno affermato che dobbiamo imparare a vivere senza “verità” e “razionalità”, ma questo libro tenta di mostrare che per essere umani possiamo e dobbiamo esercitare la responsabilità e la veridicità» (p. 17). Un atteggiamento responsabile nei confronti della verità: appunto questo sembra essere, strada facendo, il filo rosso dell’intero percorso introduttivo, un percorso che dovrebbe condurci infine a capire che «la fenomenologia è la scienza che studia la verità» (p. 219). Ma concepire la filosofia, e la fenomenologia in particolare, come una impresa conoscitiva che ha a che fare con la verità e l’evidenza (Cap. XI), sembrerebbe indiziare la presenza di qualche inindagato presupposto di indole speculativa. Tuttavia, la schiettezza e la straordinaria atipicità dell’approccio di Sokolowski alla fenomenologia rappresentano anche in questo caso una sorta di vaccino capace di sviluppare nel lettore degli anticorpi critici, ovvero di offrire a chi comincia ad appropriarsi dello stile e del metodo analitico della fenomenologia la possibilità di tematizzare anche le affermazioni più ingombranti o discutibili dell’autore stesso, quali, ad esempio, la chiusa del Capitolo IV, dove si sostiene che «attraverso tutte le sue osservazioni di suono cartesiano sulle vie di riduzione, la fenomenologia è in grado di recuperare l’antica questione dell’essere, che è sempre nuova» (p. 84). Riproporre in questi termini una “questione dell’essere”, senza affrontarne l’effettivo statuto all’interno dei vari processi di costituzione intenzionale, non è in fondo ricadere in quell’atteggiamento naturale da cui la fenomenologia – e lo stesso Sokolowski – ci stanno insegnando a prendere le distanze?

Altri luoghi del testo sarebbero ovviamente degni di essere segnalati, ma la nostra attenzione deve purtroppo rivolgersi alle note dolenti di questa pubblicazione. Per una sorta di fatalità insondabile, l’estrema lucidità con cui malgrado tutto l’autore si addentra e riesce a guidarci nei meandri fenomenologici, è stata sistematicamente martoriata – e in alcuni passi del tutto annullata – dalla traduzione italiana. Il crescendo inquietante di refusi, sviste linguistiche, errori di sintassi, ribaltoni semantici, conditi da alcuni termini inglesi lasciati “intradotti e abbandonati” qua e là nelle pagine, potrebbe lì per lì evocare l’immagine di un maldestro liceale, assoldato per il lavoro di traduzione da industriosi ecclesiastici devoti alla Santa Croce, che nelle penombre claustrali di una misconosciuta casa editrice, lavorano per amor di cultura costretti a far quadrare il bilancio lesinando su inchiostri, rilegature e traduttori. Ma l’esistenza di un’ineffabile “Nota della traduttrice” (pp. 6-7), spazza inesorabilmente via ogni immagine patetica. Nella “Nota” si viene informati delle accorte scelte di traduzione operate per rispettare il senso peculiare del lessico fenomenologico, delle differenti categorie di termini e delle riflessioni che ognuna di esse ha richiesto, di tutte le attenzioni, insomma, portate in favore di «una migliore resa in italiano» (p. 7). Non è mai il caso di infierire su debolezze e lacune altrui, ma trattandosi di un’operazione editoriale realizzata all’interno di una collana, “Prospettive filosofiche”, curata dalla Facoltà di Filosofia dell’Università romana della Santa Croce, allora non è il caso di sorvolare, anche per ragioni, come dire, “fenomenologiche”. Per dare un’idea del genere di perle che si trovano nel testo, ad un certo punto, proprio nelle illuminanti pagine dedicate alla intuizione eidetica, incontriamo dei requisiti che «si trovano anche nella finzione della scienza» (p. 213). Ma prima di cominciare a fantasticare di scienziati truffaldini che nascosti in fondo a laboratori proibiti attentano malvagiamente al bene dell’umanità, è il caso di ricorrere al testo originale, in cui scopriamo che la “finzione della scienza” è semplicemente «*science fiction*», la buona vecchia fantascienza! Cosa che, tra l’altro, rende più

scorrevole e comprensibile il proseguimento del testo, in cui Sokolowski presenta situazioni ipotetiche ambientate appunto in uno scenario fantascientifico. O ancora, solo per dare un esempio delle tante espressioni idiomatiche della lingua inglese tradite più che tradotte, ad un tratto ci viene detto che «dobbiamo avere il talento di sapere che cosa la presentazione immaginativa userà come trucco» (*ibid.*). Chiedendo ancora aiuto al testo originale, scopriamo che dovremmo piuttosto avere l'abilità di riconoscere «what imaginative presentation will do the trick», ovvero di sapere «quale presentazione immaginativa sarà calzante», cioè adatta, soddisfacente. Mentre l'unico trucco, verosimilmente, sembra essere quello attuato ai danni del lettore. Si potrebbe continuare per pagine e pagine, elencando le inutili complicazioni che appesantiscono la lettura del testo riuscendo a volte nella formidabile impresa di renderlo incomprensibile, come quando delle «emotional attitudes» vengono trasformate in «atteggiamenti razionali» (p. 129). A questo punto l'unico suggerimento, per chi volesse pienamente trarre profitto dal bel testo di Sokolowski, è di tenere a portata di mano il testo originale, che in certi passaggi rischia di risultare comunque più intelligibile di quello italiano anche per chi dovesse ignorare l'inglese.

Perché mai una simile negligenza? E perché nessuno – il curatore editoriale, un docente di filosofia della Pontificia Università della Santa Croce, il precettore personale della traduttrice, un revisore di bozze – si è preso la briga di leggere la traduzione prima di darla alle stampe? Senza perdersi in inutili illazioni, forse è possibile cogliere almeno le “ragioni fenomenologiche” di questo incidente. Uno dei punti più stimolanti del testo è senz'altro quello dedicato al fenomeno della vaghezza (pp. 127ss.), quella vaghezza del pensiero che – nella convincente ricostruzione di Sokolowski – finisce solitamente per riflettersi nell'incapacità di articolare un discorso autenticamente razionale. Detto in termini grossolani, il fatto che gli umani siano dotati di un apparato fonatorio e che la quasi totalità di essi lo adoperi pressoché ininterrottamente, non garantisce di per sé la presenza di una retrostante attività di raziocinio: sarebbe solamente il continuum del flusso verbale a darci l'illusione di essere in presenza di un pensiero consapevole e ben congegnato. Tra le pagine dedicate alla vaghezza si legge anche (p. 128) che «le parole sono frequentemente utilizzate senza pensarci!» Meraviglioso esempio di sublime e involontaria autoreferenzialità, giacché viene il sospetto che in tutto il libro le parole della lingua italiana abbiano subito questo ingrato destino.

A questo punto, rischia di non sorprendere più di tanto il disinteresse generale nei confronti di un testo come questo. Le uniche due recensioni italiane, almeno per quanto è stato possibile rintracciare finora, sembrano state redatte più che altro per dovere di scuderia. La prima, pubblicata su *Acta Philosophica* (Vol. 11, Anno II, 2002) è opera di Francisco Fernández Labastida, docente presso la Facoltà di Filosofia della Pontificia Università della Santa Croce, la casa editrice per i cui tipi è uscita la traduzione del testo di Sokolowski. La seconda, comparsa su *Información Filosófica. Revista Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas* (Vol. II, Anno 1, 2005), è stata redatta da Angelo Marocco, collaboratore di *Acta Philosophica* nonché coordinatore della collana “Studi di filosofia”, pubblicata da Armando editore e curata dalla Pontificia Università della Santa Croce. Marocco, oltre ad annichilire la valenza propedeutica e metodologica del libro, evidenziando nella sua recensione soprattutto le due pagine remote in cui Sokolowski spiega i rapporti tra fenomenologia e tomismo, finisce addirittura per ribadire e incrementare, per una sorta di bizzarro accanimento del destino, le sue sventure editoriali. Il passo seguente, ad esempio, dovrebbe illustrarci il modo di intendere la filosofia da parte della fenomenologia: «Vede la mente umana come rivolta all'evidenza, nel dettaglio convincente, le attività in base alle quali la mente raggiunge la verità, insieme alle limitazioni ed oscurità che accompagnano tale raggiungimento» (*Información Filosófica*, cit., p. 167). Ma nonostante la maledizione di Tutankhamon che accompagna, questa sì, le vicende di Sokolowski in Italia, Marocco forse riesce a darci una chiave per comprendere l'accoglienza che l'*Introduzione alla fenomenologia* ha ricevuto dalle nostre parti, quando spiega che «il presente volume può essere pertanto considerato un'esposizione ‘popolare’ della fenomenologia, nel senso che non si rivolge ai soli iniziati, ma principalmente al grande pubblico» (*Información Filosófica*, cit., p. 166). Dunque un testo del genere non sarebbe altro che un esempio di divulgazione, ergo una volgarizzazione della fenomenologia. Un parere evidentemente condiviso

dalla quasi totalità degli studiosi di fenomenologia nostrani, i quali hanno sistematicamente ignorato il volume di Sokolowski, in un periodo in cui praticamente ogni scritto in odor di fenomenologia pubblicato in Italia riceveva prima o poi il suo bravo spicchio di pubblica attenzione. È facile immaginare che l'indigeribile traduzione abbia influito in qualche misura sull'ostracismo generale, ma sembra più plausibile ritenere che la pattuglia di meticolosi recensori dello SWIF, il Sito Web Italiano per la Filosofia (<http://www.swif.uniba.it/>), così come le schiere di redattori dei vari periodici riconducibili in qualche misura ad un'area di interessi fenomenologici, abbiano finito per snobbare questo saggio di "Phenomenology for Dummies" alla portata del grande pubblico, soprattutto per una ragione di carattere "strutturale".

Attraversando la letteratura specialistica e gli ultimi contributi a quella che potremmo a questo punto definire senza più troppe remore "Husserl-renaissance", navigando tra le riprese della fenomenologia "in chiave analitica" e i tentativi di "naturalizzare" questo o quell'altro ingrediente del metodo fenomenologico, colpisce una sorta di luogo comune, pressoché ecumenicamente accettato e tacitamente condiviso soprattutto dalle nostre parti: la fenomenologia è qualcosa di cui si parla, ma che non si fa. O meglio, praticare effettivamente la fenomenologia significa essenzialmente parlarne. Le varie "Introduzioni" alla fenomenologia e al pensiero di Husserl uscite nel corso del tempo in Italia, sono sempre state – e continuano ad essere – delle (piccole o medie) storie della fenomenologia e del pensiero di Husserl. Tra le più recenti, nominiamo soltanto l'eccellente opera a sei mani di V. Costa, E. Franzini e P. Spinicci, *La fenomenologia*, pubblicata da Einaudi nel 2002, capace di esporre limpidamente contesto, genesi, evoluzione e mutamenti delle teorie husserliane. Il punto è semmai un altro: un'introduzione alla fenomenologia deve indispensabilmente avere un taglio storico? O piuttosto dovrebbe consentire innanzitutto di accedere al metodo, senza preoccuparsi, almeno all'inizio, di comunicarci le variazioni sul tema operate da Sartre o da Heidegger?

Quando all'orizzonte sembra profilarsi, finalmente, una smentita a questa tendenza generale, e si scopre in libreria un testo quale *Fenomenologia applicata. Esempi di analisi descrittiva*, a cura di Roberta Lanfredini (Guerini e Associati, Milano 2004), la mente comincia a palpitare, la temperatura emotiva dell'intelletto sale verso l'entusiasmo. Almeno fin quando non si sfoglia il libro in cerca dei declamati (e bramati) "esempi di analisi". Dei dieci saggi che compongono il volume, anche per ammissione della stessa curatrice, solo gli ultimi tre «costituiscono altrettante applicazioni esemplari del metodo fenomenologico» (p. 11). Senza perdere del tutto le speranze, si va allora a vedere. Il primo di essi tratta di "deontica fenomenologica", e illustrando le varie accezioni del verbo "dovere" (*sollen*) nelle *Ricerche Logiche* di Husserl, finisce per spiegarci la nozione di "dovere eidetico" in Tommaso d'Aquino e in Anselmo d'Aosta (pp. 191-203). Nel secondo (pp. 205-217), dove si affronta il concetto di *Lebenswelt* nella teoria dell'agire comunicativo, si trovano esempi di analisi fenomenologica come il seguente: «Nella sua critica al concetto "formal-pragmatico" di sfondo, Ulf Matthiasen parte dalla recezione habermasiana della teoria degli atti linguistici di Searle» (p. 209). Nel terzo (verrebbe da dire, gettando finalmente via la maschera), Roberto Miraglia ci offre una «breve storia» della fenomenologia della musica (pp. 219-233).

Si stanno profilando strada facendo alcune questioni che non è ovviamente possibile affrontare in questa sede. E non si tratta neppure di perdersi in un estenuante gioco di smentite e revisioni critiche, fogli alla mano, usando citazioni come pallottole. Piuttosto occorre richiamare, almeno a grandi linee, l'alterità della fenomenologia rispetto alle filosofie speculative di ogni razza e colore. Se i concetti, i termini, le descrizioni di cui il fenomenologo ci parla hanno una precisa valenza analitica, ossia scaturiscono dall'adozione di un metodo, a quale titolo potrebbe essere condotto un approfondimento o addirittura una critica del lavoro husserliano a prescindere dall'impiego di tale metodo? Da quali presupposti, da quale piano di ovvietà condivise si potrebbe mai partire per discutere sensatamente la fenomenologia? Per dirla con le parole (apparentemente) più semplici di una fenomenologa contemporanea, discutere significa «da un lato offrire all'interlocutore come al

lettore l'evidenza di cui si dispone per le proprie affermazioni, anzi, dirgli come deve fare per "vedere" anche lui quello che vede chi afferma – poiché indubbiamente, se una proposizione ha una qualche giustificazione, questa deve pur essere accessibile a ognuno. E significa dall'altro lato essere disposti a seguire la via indicata per "vedere" – non foss'altro per constatare che questa via non c'è, e mostrarlo all'interlocutore. O allora, vedere e mutare avviso.» (Roberta De Monticelli, «Dialoghi non scontri», *La Repubblica*, 22 aprile 2005). Ma De Monticelli appartiene alla sparutissima schiera di coloro che intendono l'autentica ricerca fenomenologica, quella viva e rigorosa, qualcosa di radicalmente differente dall'esegesi scolastica dei testi. Ora, tutto si potrà dire di Husserl fuorché che sia stato uno scrittore limpido, perspicuo e immune da astrusità espressive. Allora, se la ricerca fenomenologica si occupa veramente «di cose e non di testi» (R. De Monticelli, *La fenomenologia*, Call For Comments, SWIF, <http://www.swif.it/biblioteca/cxc/public/d/demonticelli1.pdf>, p. 2) quale compito più utile che cercare di tirar fuori la linfa vitale del metodo fenomenologico, alleggerendolo dalle suggestive ipoteche del gergo e mettendone generosamente a disposizione le strutture di base e i principi analitici essenziali, come ha cercato di fare Sokolowski?

*Introduction to Phenomenology* è uscito la prima volta nell'ottobre 1999, poi nel 2000, presso la Cambridge University Press, ed è stato oggetto di svariate recensioni, pubblicate su alcune delle riviste filosofiche più note e internazionalmente qualificate, da *The Review of Metaphysics* (December 1999) al *Journal of Consciousness Studies* (Vol. 7, N. 10, 2000), da *Mind* (Vol.110, N. 438, 2001) a *The Journal of the British Society for Phenomenology* (Vol. 32, N. 1, 2001) e a *Teaching Philosophy* (Vol. 24, N. 2, 2001), tanto per nominarne alcune. Mentre tra i recensori si trovano studiosi e specialisti di fenomenologia come Dermot Moran, autore a sua volta di una corposa *Introduction to Phenomenology* pubblicata da Routledge nel 2000, o Richard Cobb-Stevens, recensore del volume di Sokolowski su *The Thomist* (LXVI, 2002). O come Ian R. Owen, il quale presenta questo testo come «the most authoritative and concise portrayal of Husserl's stance in the English language to date», e nonostante ne rilevi come una grave pecca l'assenza, deliberata, di un esaustivo apparato di note, arriva a raccomandarne senz'altro la lettura in quanto «it puts right many misunderstandings that plague Husserl studies» (<http://ccub.wlv.ac.uk/~cs1869/>).

Se possiamo fidarci di tutti questi signori, compresi coloro che negli ultimi cinque anni hanno adottato il libro nei loro corsi accademici (al Boston College o alla California State University, tanto per citarne solo un paio), allora sembrerebbe proprio il caso di smetterla, almeno per un po', di leggere interessantissimi saggi e meditazioni filosofiche sui rapporti tra Edmund Husserl e il cristianesimo, o sull'imperativo etico in Husserl, e dedicare qualche ora del nostro tempo prezioso a questa «esposizione 'popolare' della fenomenologia».

Stefano Gonnella