

Le emozioni tra arte e psicologia. Alcune osservazioni su Wittgenstein e l'estetica

Elena Valeri

Fondazione Collegio San Carlo di Modena/Università Ca' Foscari di Venezia
elena.valeri@unive.it

Abstract The radical antipsychologism of Wittgenstein and the lack of relevance which he ascribes to causal (empirical-physiological) links between works of art and psychological reactions seem to allow no room for a positive consideration of emotions, and to disable any attempt to assign aesthetic value to the emotional element. Presenting and discussing some of Wittgenstein's insights on the aesthetic experience (§§ 1-2) and on the concept of emotion (§ 3), I will argue that this is actually not the case. Rather, for a Wittgensteinian (in inspiration) aesthetics or philosophy of art emotions are certainly important. In particular, my suggestion is that for Wittgenstein emotions are definitely part of our way of speaking about art, and the relationship between emotions and (works of) art which has some validity in aesthetics is the one of inherence or immanence: we use emotions to describe (works of) art in words and, by doing so, we also define the quality of emotions, making them understandable to us through art.

Keywords: Wittgenstein, Emotions, Art, Aesthetics, Antipsychologism, Cause

Accepted 11 March 2020.

0. Introduzione

Tutti (o quasi tutti) quelli che hanno studiato il tema dell'arte e del suo rapporto con le emozioni in Wittgenstein lo hanno fatto o con lo scopo – esegetico-interpretativo – di scoprire quale concezione dell'arte si trovi abbozzata nei testi di Wittgenstein e quale posto in essa occupino le emozioni, oppure con lo scopo – meno esegetico e più teorico o 'militante' – di verificare se le osservazioni estetiche di Wittgenstein possano fornire delle indicazioni utili a elaborare una propria concezione dell'arte e della sua dimensione emotiva (o emozionale). In entrambi i casi si è dato pressoché per scontato che le osservazioni di Wittgenstein possano essere lette e interpretate come una sorta di concezione o teoria dell'arte in abbozzo, dimenticando che, come affermava lo stesso Wittgenstein, gran parte del suo lavoro filosofico¹, qualunque ne fosse il tema o l'oggetto (l'aritmetica, il linguaggio, la mente, l'arte, ecc.), era mosso da un intento diverso da quello che muove chi vuole costruire una teoria di questo o di quel tema od oggetto. Così, anche per quanto riguarda l'arte e l'esperienza estetica, il proposito di Wittgenstein non era tanto quello di dare una nuova teoria o concezione, migliore di

¹ Alcuni interpreti direbbero che questo vale per *tutto* il lavoro filosofico di Wittgenstein. Qui non è però necessario prendere posizione su questa annosa controversia.

quelle in circolazione, quanto piuttosto di riconoscere la forza seduttiva di immagini, assunti, ecc. che, senza che ce ne rendiamo conto, stanno alla radice delle diverse, e talora opposte, teorie che sull'arte e sull'esperienza estetica sono state, di volta in volta, costruite².

Quanto appena ricordato è evidente nelle *Lezioni sull'estetica* (Wittgenstein 1966), un testo a cui, per ovvie ragioni, in questo saggio dedicheremo un'attenzione particolare, anche se non esclusiva. L'intento di molte delle cose che Wittgenstein dice ai suoi allievi è, per l'appunto, quello di far loro vedere e riconoscere le diverse immagini e i molti assunti che precedono e orientano le nostre considerazioni esplicite sull'arte e le nostre più o meno raffinate teorizzazioni. Ora, tra questi assunti quelli che Wittgenstein considera più forti e pervasivi sono i seguenti due, ossia (1) che, in quanto esperienza, l'esperienza estetica (le emozioni estetiche, ecc.) appartenga al campo o dominio della psicologia – chiamiamo questo assunto 'psicologismo'; (2) che il rapporto tra gli oggetti artistici e le nostre emozioni sia un rapporto causale, un rapporto di causa-effetto – chiamiamo questo assunto 'causalismo'.

Si tratta di due assunti che si sostengono, per così dire, a vicenda, quasi fossero i due lati della stessa medaglia, com'è ben evidente in questo passo nel quale Wittgenstein fa risalire due grandi controversie filosofiche, quella che oppone l'idealismo al realismo e quella che, in estetica, contrappone i soggettivisti agli oggettivisti, all'assunto (che tiene uniti i due qui considerati, psicologismo e causalismo) che l'esperienza vada sempre intesa e interpretata nei termini degli effetti (psicologici) prodotti o causati da un oggetto su un soggetto:

– Noi vogliamo evitare forme d'espressione che sembrano riferirsi ad un effetto prodotto da un oggetto su un soggetto. (Sfioriamo qui sia il problema dell'idealismo e del realismo, sia il problema, se le affermazioni dell'estetica siano soggettive o oggettive) (Wittgenstein 1958, II, § 22, trad. it.: 227).

La critica di questo modello soggetto/oggetto, psicologista e causalista insieme, può essere insomma considerata uno dei motivi più caratteristici della filosofia di Wittgenstein. Sicuramente essa guida le sue osservazioni sul rapporto tra arte ed emozioni. A partire dalla convinzione che l'idea (sbagliata) che il modello soggetto/oggetto valga anche per l'esperienza estetica e che un oggetto sia un'opera d'arte se produce (causa) determinati effetti (emozioni, ecc.) stia alla base di molte idee popolari o di senso comune sull'arte, ma si possa intravedere anche tra le pieghe di teorie più raffinate e consapevoli.

Di certo, il destino dello psicologismo in estetica è stato molto diverso da quello in logica. Infatti, mentre quest'ultimo è ormai quasi solo una curiosità storica e quasi tutti concordano sul fatto che le critiche allo psicologismo da parte di Frege e di Wittgenstein, ma anche di Husserl, rappresentino un punto di non ritorno, lo psicologismo in estetica sembra essere ancora oggi, anche se con altri nomi e altre vesti, un'opzione viva e vitale, sia per l'uomo comune che per molti filosofi, scienziati cognitivi e neuroscienziati, se non altro per tutti quelli che ritengono che i tradizionali problemi estetici (per esempio, i problemi di valore) possano essere sostituiti da o tradotti in problemi scientifici ai quali si possono dare risposte o soluzioni scientifiche. Per questo non appare azzardato sostenere che il naturalismo, perlomeno in alcune delle sue forme più estreme e radicali, è l'erede di quell'atteggiamento insieme psicologista e causalista che Wittgenstein cercava, nelle lezioni dedicate all'estetica, ma anche nelle sue

² Si noti che, secondo alcuni interpreti, questo vorrebbe dire che, secondo Wittgenstein, non vi è posto nella filosofia per le teorie e il teorizzare, mentre per altri questa conclusione non sarebbe inevitabile. Anche in questo caso, per fortuna, non è necessario che si prenda posizione.

osservazioni sulla filosofia della psicologia³, di smascherare. Si potrebbe concludere con un “tanto peggio per Wittgenstein”; ci si potrebbe però anche domandare se non possa essere salutare per le contemporanee neuroscienze e scienze cognitive⁴ ascoltare, almeno per un tratto del loro cammino, la voce di Wittgenstein.

L’antipsicologismo che ritroviamo nelle osservazioni wittgensteiniane sull’estetica e sul rapporto tra arte ed emozioni può essere inteso come una modalità o variazione di quello spirito antiriduzionista che anima l’intera filosofia di Wittgenstein, quantomeno quella successiva al *Tractatus*, e che si manifesta nella sua opposizione a tutte quelle spiegazioni che hanno la forma “questo, *in realtà*, è quest’altro” o “questo, *in realtà*, è *solo* questo”. Non è un caso che Wittgenstein si richiami esplicitamente alle spiegazioni di stampo riduzionista proprio nel contesto delle *Lezioni sull’estetica* quando riconosce (avendo in mente le spiegazioni freudiane, ma non solo) l’attrattiva (ambigua) e il fascino (fuorviante) che questo tipo di spiegazioni esercita su di noi (cfr. 1966, III, § 22 e ss., trad. it.: 88 e ss.). Ciò non deve però farci concludere che Wittgenstein si opponga alle spiegazioni e alle riduzioni in quanto tali. Spiegare e ridurre, così come generalizzare, sono legittimi compiti delle scienze. Wittgenstein vuole piuttosto farci riconoscere che non sempre quello di cui abbiamo bisogno sono le spiegazioni e le riduzioni che le scienze possono offrirci e che può addirittura accadere che la riduzione di questo a quest’altro ci faccia perdere di vista proprio ciò che di significativo e di importante c’è in ‘questo’. Come vedremo, queste considerazioni valgono anche quando Wittgenstein si occupa di emozioni in generale e di emozioni estetiche più in particolare. In effetti, sembrerebbe che le emozioni siano tra quegli ‘oggetti’ che la psicologia (o le neuroscienze, ecc.) può rivendicare per sé e che resistere a questo sia l’espressione di uno spirito antiscientifico più che di uno spirito antiriduzionista. Ma, come cercherò di mostrare, le cose non stanno così. Ciò che Wittgenstein vuole farci intendere è qualcosa di semplice, ovvero che la spiegazione (psicologica, neurofisiologica, ecc.) delle emozioni può sì interessarci, ma non sempre e non necessariamente. Talvolta, quello che ci interessa è l’emozione in quanto tale, l’ambiente in cui essa si manifesta e non la sua genesi, le sue cause. Da questo punto di vista, un racconto (o un dipinto) può essere per noi più importante di una spiegazione. Pensarla diversamente, vorrebbe dire comportarsi come quei turisti di cui parla Wittgenstein che, per leggere la guida, si dimenticano di guardare il monumento (cfr. 1977, trad. it.: 83).

1. «Problemi estetici — problemi sugli effetti delle arti su di noi»⁵?

Le riserve di Wittgenstein nei confronti di un approccio psicologico in estetica emergono chiaramente nelle *Lezioni sull’estetica* (1966). Nelle *Lezioni*, infatti, egli richiama l’attenzione dei suoi studenti sulla consuetudine, che gli sembra tanto diffusa quanto strana e fuorviante, di considerare l’estetica come «una branca della psicologia» (*Ivi*, II, § 35: 77) e sulla credenza, dalla quale questa consuetudine è motivata, che vi sia «una specie di scienza dell’Estetica» (*Ivi*, II, § 1: 68) sperimentalmente impegnata a spiegare i nostri giudizi su ciò che è bello – impegnata, per esempio, a spiegare sulla base di esperimenti perché chiamiamo ‘belle’ alcune cose e perché ci emozioniamo di fronte alle cosiddette ‘opere d’arte’. È a tale credenza che si collega l’idea, per Wittgenstein a dir poco stupida, «che quando saremo progrediti si capirà ogni cosa – tutti i misteri dell’Arte – per mezzo di esperimenti psicologici» (*Ivi*, II, § 35: 77).

³ Ovvero, (tra le altre) le note pubblicate con il titolo di *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* (Wittgenstein 1980), *Ultimi scritti. La filosofia della psicologia* (1982, 1992) e *Zettel* (1967), ma si vedano anche gli appunti dalle lezioni del 1946-1947 annotate da Geach, Shah e Jackson (1988).

⁴ O, forse meglio, per quei filosofi che ne utilizzano e interpretano i risultati.

⁵ Wittgenstein 1966, IV, § 1, trad. it.: 95.

Ai lettori delle sue lezioni appare subito evidente che Wittgenstein non è interessato né, da un lato, alle emozioni o sentimenti se considerati come *effetti* prodotti o causati sui soggetti: lettori, spettatori, ecc. da quegli oggetti che chiamiamo ‘opere d’arte’, né, dall’altro lato, all’eventuale intenzione dell’artista di produrre o causare questo o quell’effetto (piacere, dispiacere, soddisfazione, insoddisfazione, disgusto, repulsione, attrazione, disagio, gioia, tristezza, malinconia, ecc.) in chi legga il suo racconto o guardi il suo dipinto o ascolti il brano musicale che ha composto. A Wittgenstein, insomma, non interessa scoprire mediante esperimenti perché una cosa produce o causa un determinato effetto e che cosa in noi (nella nostra mente o nel nostro cervello) faccia sì che quella cosa (opera d’arte) produca o causi questo o quel determinato effetto (emozione).

Come ho già ricordato, tutto ciò non ci autorizza a concludere che Wittgenstein ritenga sempre o di per sé illegittime le indagini sperimentali della psicologia o le sue spiegazioni. Se siano o meno legittime o rilevanti dipende, infatti, dall’interesse che ci muove o dallo scopo che perseguiamo. A voler fare un esempio un po’ banale, un’agenzia pubblicitaria può sicuramente chiedere a uno psicologo di verificare sperimentalmente quale emozione è causata o prodotta da questo o quell’oggetto al fine di decidere se associarlo o meno al prodotto da pubblicizzare. Ma se venissimo a sapere che un artista ha commissionato una ricerca del genere saremmo quantomeno diffidenti nei confronti della sua opera e della sua idea di arte. L’esempio ci fa forse meglio capire perché Wittgenstein ritiene che immaginare una specie di scienza dell’estetica sia qualcosa di «quasi troppo ridicolo per parlarne» (*Ivi*, I, § 2: 68). Il problema di Wittgenstein non è, dunque, se la psicologia con i suoi esperimenti abbia o no legittimità; egli vuole piuttosto opporsi a quelli che, assumendo che le risposte ai quesiti estetici vadano cercate nella psicologia, dimenticano che i quesiti a cui la psicologia può rispondere sono quesiti psicologici e non quesiti estetici. “Possiamo considerare questo dipinto finito o gli manca ancora qualcosa?”, per esempio, è un quesito estetico per il quale non vi è alcuna risposta della psicologia; e non perché questa risposta sia per la psicologia difficile da dare, ma perché non ha alcun senso chiedergliela. Come infatti Wittgenstein ribadisce spesso ai suoi studenti, quello che non si può non riconoscere, e che invece l’idea di una scienza dell’estetica disconosce, è che vi sono quesiti o problemi estetici, ossia quesiti o problemi per i quali non vogliamo né ci interessano, perché letteralmente ‘fuori luogo’, le risposte della psicologia, della neurofisiologia o di qualche altra scienza della mente o del cervello. Così scrive Wittgenstein in due dei tanti passi che si potrebbero citare:

Supponi che si fosse trovato che tutti i nostri giudizi derivano dal nostro cervello. Abbiamo scoperto tipi particolari di meccanismi nel cervello, abbiamo formulato leggi generali, ecc. Si potrebbe mostrare come questa sequenza di note musicali produca questo tipo particolare di reazione: fa sorridere un uomo e gli fa dire “Oh è meraviglioso”. (Meccanismo per la lingua inglese, ecc.). Supponi che si sia fatto questo: potrebbe permetterci di predire che cosa piacerebbe o dispiacerebbe a qualcuno. Potremmo calcolarlo. Il problema è se questo è il tipo di spiegazione che ci piacerebbe avere quando siamo perplessi di fronte a delle impressioni estetiche. Ecco, ad esempio, un quesito: “Perché queste battute mi fanno un’impressione così particolare?”. Evidentemente, non è questo che vogliamo, ossia un calcolo, un novero di reazioni, ecc. — a parte l’ovvia impossibilità della cosa (*Ivi*, III, § 8: 81-82).

Il genere di spiegazione cercato quando si è perplessi di fronte a un’impressione estetica, non è quello causale, non è una spiegazione confortata dall’esperienza o dalla statistica su come reagisce la gente (*Ivi*, III, § 11: 83).

La lezione che se ne deve trarre è che fornire una causa, riconoscere un nesso empirico o statistico tra determinate forme, colori, suoni esperiti e determinate reazioni psicologiche non rimuove le nostre perplessità o rompicapi (*puzzlements*) estetici né mette davvero a tacere tutti quei «quesiti che sentiamo di carattere estetico» (*Invi*, IV, § 2: 96). Ammesso che sia possibile, potremmo anche arrivare ad avere una conoscenza empiricamente completa di come gli esseri umani reagiscono ai diversi generi di arte e di opere d'arte e diventare così capaci di prevedere o di stabilire sulla base di un calcolo come il verso di una poesia o un dipinto o una melodia agirà su una certa persona, ossia quali reazioni produrrà in essa. E tuttavia, come suggerisce Wittgenstein, ciò che vogliamo sapere, per esempio, di una melodia non è come gli uomini reagiranno a essa, ma piuttosto come va eseguita, se deve essere suonata più o meno lentamente. “Ecco, è esattamente così che deve essere suonata” non equivale a “Ha prodotto in me l'effetto che la musica di questo genere sempre o con alta probabilità produce negli ascoltatori”. Come già si osservava, quella spiegazione empirico-causale che è del tutto legittima in psicologia è ‘fuori luogo’ in estetica. Per questo essa non ci soddisfa, lasciandoci con l'impressione che, proprio in quanto spiegazione psicologica, non possa mai cogliere nel segno e non abbia a che fare con ciò che stiamo cercando, almeno nella misura in cui riduce l'esperienza estetica a quelle reazioni emotive che le opere d'arte producono in noi con una frequenza che può essere verificata sperimentalmente e posta alla base delle nostre previsioni. Del resto, se ci limitassimo a considerare decisivi unicamente ‘gli effetti dell'arte su di noi’ e a ritenere prerogativa dell'arte quella di produrre in noi determinate sensazioni di piacere o dispiacere, faremmo dell'arte un modo come un altro per suscitare reazioni psicologiche⁶. Ciò potrebbe portarci perfino a dare per buona una conclusione di questo genere: che una certa opera d'arte sia sostituibile con una qualsiasi altra opera d'arte o addirittura con un qualsiasi altro oggetto in grado di produrre lo stesso effetto. Wittgenstein considera e commenta così questa conseguenza che ritiene, diciamo pure a ragione, assurda:

Vi è una tendenza a parlare dell'“effetto di un'opera d'arte” — sensazioni, immagini, ecc. [Variante: Significa che se dai a una persona gli effetti ed elimini l'immagine, andrebbe altrettanto bene? Certo, prima vedi il dipinto o pronunzi le parole di una poesia. Una siringa che producesse questi effetti su di te, andrebbe altrettanto bene che il dipinto? – S.] Viene allora naturale di domandare “Perché ascolti questo minuetto?”, e c'è una tendenza a rispondere “Per ottenere questo particolare effetto”. E il minuetto in se stesso, non ha importanza? — il fatto di ascoltare *questo* minuetto: un altro sarebbe andato altrettanto bene?

Puoi suonare una volta un minuetto e ricavarne molto, e suonare lo stesso minuetto un'altra volta e non ricavarne nulla. Ma non ne deriva che ciò che ne ricavi è indipendente dal minuetto (*Ibidem*).

Può essere qui interessante rilevare come le considerazioni appena citate riprendano il senso e il modo della critica che in diversi suoi testi (il *Big Typescript*, 2000, le *Osservazioni filosofiche*, 1964, o il *Libro blu*, 1958) Wittgenstein aveva rivolto alle tesi sostenute da Russell nel suo *L'analisi della mente*, soprattutto nelle parti dedicate al desiderio e al suo soddisfacimento (Russell 1921, trad. it.: 58-74). A Russell che aveva sostenuto, per dirla un po' sbrigativamente, che l'oggetto del desiderio è ciò che lo soddisfa, ciò che ne causa la cessazione, Wittgenstein pone, non senza ironia, la seguente domanda: se tu avessi fame e un pugno sullo stomaco te la facesse passare, diresti che quel pugno sullo

⁶ Ecco perché Wittgenstein riteneva «cattiva» la «teorizzazione di Tolstoj secondo cui l'opera d'arte trasmette un 'sentimento» (1977, trad. it.: 114).

stomaco è la soddisfazione del tuo desiderio perché ti ha fatto passare la fame? Secondo Wittgenstein, Russell sarebbe costretto, in maniera del tutto implausibile, a rispondere di sì. Ma posso davvero dire che il mio desiderio è soddisfatto da *qualsiasi* cosa lo faccia passare o cessare? (cfr. Wittgenstein 1964, §§ 21-25, trad. it.: 15-18). Una domanda simile Wittgenstein sembra porla a tutti coloro che ritengono che anche nel caso dell'arte ciò che conta sia l'effetto emotivo/emozionale prodotto in noi. A costoro si potrebbe obiettare: se un dipinto di Jan Vermeer producesse in noi lo stesso piacere di una bibita fresca⁷, dovremmo concluderne che esteticamente non v'è differenza tra il dipinto di Vermeer e una bibita fresca? E quando un pittore osserva che il suo dipinto è finito e che non c'è più nulla da togliere o da aggiungere, quando cioè egli si riconosce soddisfatto, dovremmo dire che il dipinto è sullo stesso piano di qualunque altra cosa o evento che lo facesse smettere di dipingere? Qui il dipinto non ha nulla da dire? O quello che esso può dire lo potrebbe dire qualunque altra cosa?

2. Esperienza estetica come esperienza di completezza (con alcune precisazioni)

Nel paragrafo precedente ho sottolineato che, per Wittgenstein, l'esperienza che chiamiamo 'estetica' è diversa dall'esperienza che la psicologia fa oggetto delle sue indagini e sperimentazioni. Per capire questa differenza può essere utile considerare qualcosa che Wittgenstein osserva non a proposito dell'esperienza estetica, ma di quella etica. Tra le tre esperienze che Wittgenstein indica nella *Conferenza sull'etica* (1965) del 1929 come le sue tre esperienze etiche per eccellenza ve n'è infatti una, la prima, che può darci anche un'idea di che cosa egli intende quando nelle sue lezioni estetiche parla, in un senso non psicologico ed empirico, di soddisfazione. Si tratta di quella che Wittgenstein chiama "la meraviglia per l'esistenza del mondo" (cfr. *Ivi*: 12 ss.)⁸. Sviluppando alcuni cenni di Wittgenstein, possiamo dire che quest'esperienza ha due tratti caratteristici: chi si meraviglia dell'esistenza del mondo nel senso indicato nella *Conferenza* (a) non ricerca né aspira a spiegazioni o fondazioni (sotto questo rispetto tale meraviglia è di principio diversa da quella scientifica) e (b) fa esperienza del mondo come 'qualcosa' di completo, 'qualcosa' a cui nulla manca e a cui nulla deve essere aggiunto o sottratto. Non è difficile mostrare che questi sono proprio i tratti che Wittgenstein riconosce anche nell'esperienza estetica. L'artista che è soddisfatto della propria opera (e si noti che questa soddisfazione può benissimo accompagnarsi, da un punto di vista psicologico, a un sentimento di spossatezza e frustrazione) se ne meraviglia e la vive come completa, tanto che può esclamare "Ho finito!" o "Va bene così!" con un senso di absolutezza, come se dicesse "Questo è tutto!". A sua volta, chi osserva o contempla l'opera come opera d'arte sente che l'opera è completa e basta, per così dire, a se stessa. Per costui l'opera cessa di essere una «cosa tra cose» per diventare, come la stufa contemplata *sub specie aeternitatis* di un famoso passo dei *Quaderni 1914-1916*, il mondo rispetto al quale «tutto il resto smuor[e]» (Wittgenstein 1961, 8. 10. 16, trad. it.: 229-230). L'opera è *completa* e *compiuta*, come lo è, per fare un altro esempio wittgensteiniano, la melodia di cui Wittgenstein scrive che è «una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé; basta a se stessa» (*Ivi*, 4. 3. 15: 176).

Bisogna però intenderci bene sul senso di quanto appena detto per evitare fraintendimenti. Va osservato, innanzitutto, che 'completo' e 'compiuto' non sono per

⁷ Potremmo, per esempio, immaginare che la visione del dipinto di Vermeer e il bere una bibita fresca siano accompagnati dalla stessa attivazione neuronale.

⁸ Come è noto, le altre due esperienze ricordate da Wittgenstein sono l'esperienza del sentirsi assolutamente al sicuro, ossia al sicuro qualsiasi cosa accada e l'esperienza del sentirsi assolutamente colpevole, ossia colpevole qualsiasi cosa si sia fatto od omesso di fare.

nulla sinonimi di ‘armonico’ o ‘armonioso’ né rinviano in quanto tali a un qualche ideale classico di armonia e ordine. Inoltre, occorre precisare che l’idea secondo cui l’opera in quanto opera d’arte ‘basta a se stessa’ non fa di Wittgenstein un antesignano del modernismo (à la Clemens Greenberg) e della concezione detta ‘dell’arte per l’arte’. Per Wittgenstein, l’opera d’arte vive e agisce come tale in un ambiente o contesto ambientale, anche quando vuole infrangerlo, disconoscerlo o rifiutarlo. Non per questo però dovremmo sentirci spinti a sostituire le spiegazioni psicologiche con spiegazioni storiche o sociologiche, rispetto alle quali dovremmo inevitabilmente fare le stesse considerazioni fatte nelle pagine precedenti.

Più in generale, si deve riconoscere come Wittgenstein sia sempre attento, quando parla di valutazioni estetiche, a mettere in rilievo il ruolo che giocano le nostre azioni e i nostri comportamenti e come egli sottolinei più di una volta che la valutazione si esprime, più che in quello che diciamo, nel modo in cui ci comportiamo. Per esempio, noi mostriamo la nostra approvazione per un vestito «[s]oprattutto indossandolo spesso, gradendo che sia osservato, ecc.» (Wittgenstein 1966, I, § 13, trad. it.: 58). E quello che vale per un vestito vale anche per un dipinto o per una poesia. Il nostro valutare positivamente una poesia si mostra nel fatto che la leggiamo spesso, la citiamo, cerchiamo il giusto ritmo per leggerla, ne consigliamo la lettura, ci rammarichiamo se pochi la conoscono.

Ma anche le parole dell’estetica non si apprendono, per così dire, nel vuoto. D’altra parte, le parole più importanti per l’estetica non sono forse quelle che ci hanno abituato a considerare tali? Per esempio, molti aggettivi, come ‘bello’, ‘grazioso’, ‘splendido’, si imparano (e sono per lo più usati) come «interiezioni» e come «sostitut[i] di un’espressione del volto o di un gesto» (*Ivi*, I, § 5: 53). Così,

[p]ensiamo di dover parlare di giudizi estetici come “Questo è bello”, ma troviamo che dovendo parlare di giudizi estetici non troviamo affatto queste parole, ma una parola usata quasi come un gesto, che accompagna un’attività complicata (*Ivi*, I, § 35: 67).

In effetti, come Wittgenstein evidenzia, nelle nostre valutazioni estetiche parole come ‘bello’, ‘splendido’, ‘grazioso’ sono molto presenti, ma hanno scarso rilievo⁹. Maggior importanza hanno sicuramente parole come ‘giusto’ o ‘corretto’ (cfr. *Ivi*, I, § 8: 55). Wittgenstein ricorda le molte e diverse circostanze in cui le usiamo: per esempio, quando suoniamo al pianoforte un pezzo musicale e diciamo che questa è la maniera giusta o corretta di suonarlo o quando osserviamo che il ritmo con cui è stata letta una poesia non è ancora il suo giusto ritmo. In questo modo, la valutazione estetica non è così lontana dalla valutazione del sarto che sta provando un abito al suo cliente o da quella dell’architetto che disegna una porta, poi la guarda e dice «“Più alta, più alta, più alta... oh, adesso va bene”. (Gesto)» (*Ivi*, II, § 9: 70-71). Questa continuità tra la valutazione di un musicista o di un poeta e quella di un sarto o di un architetto sta a confermare quello che Wittgenstein ribadisce più volte, ossia che «[p]er descrivere in che cosa consiste [una valutazione], dovremmo descrivere tutto il contesto ambientale» (*Ivi*, I, § 20: 61) in cui essa si esprime e che «[p]er avere idee chiare sulle parole estetiche bisogna descrivere modi di vita» (*Ivi*, I, § 35: 67).

3. Rappresentare le emozioni: al di là della psicologia

⁹ Un ruolo che, in un passo dei *Pensieri diversi*, Wittgenstein definisce addirittura stupido. Commentando quella che considera una sciocchezza contenuta nella domanda se l’esecuzione ripetuta possa rendere più bello un tema musicale, egli annota tra parentesi: «Qui si vede tra l’altro quale stupido ruolo abbia la parola “bello” in estetica» (1977, trad. it: 102).

Se Wittgenstein esclude dal campo di interessi dell'estetica l'emozione psicologicamente intesa, ossia l'emozione in quanto effetto di un oggetto su un soggetto, vi è un modo non psicologico, bensì estetico, di considerarla?

In una lunga annotazione, il § 148 del secondo volume delle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* (1980, trad. it.: 361-362), Wittgenstein, che è impegnato nella classificazione dei concetti psicologici¹⁰, enumera quelle che ritiene essere le caratteristiche principali dell'emozione (*Gemütsbewegung*). Queste osservazioni, sicuramente schematiche e provvisorie, costituiscono però una traccia importante, soprattutto se integrate con altre annotazioni dello stesso e di altri testi¹¹, per capire come, nella sua ricerca concettuale, Wittgenstein intende e tratta le emozioni¹².

Di quello che Wittgenstein osserva sulle emozioni due aspetti sono qui per noi rilevanti. Il primo aspetto riguarda la loro *rappresentabilità*. Secondo Wittgenstein, le emozioni sono rappresentabili visivamente e ciascuna di esse ha una propria caratteristica espressione mimica e comportamentale che può essere riprodotta direttamente da un volto (o da una sua raffigurazione)¹³, ma anche metaforicamente. Scrive Wittgenstein:

Il *contenuto* di un'emozione – ce lo si rappresenta sempre come un'*immagine*, o qualcosa di cui ci si può fare un'*immagine*. (Le tenebre della depressione, che calano su una persona, le fiamme dell'ira).

Si potrebbe chiamare anche il volto umano un'*immagine* di questo tipo e rappresentare il *decorso* della passione mediante i suoi mutamenti (*Ivi*, II, § 148: 361).

Ci si può sempre figurare *concretamente* (il contenuto di) un'emozione, producendo una o più immagini di essa. Per esempio, personificandola nel volto (vero, stilizzato o dipinto) di qualcuno o costruendo metafore, immagini in senso figurato, a loro volta raffigurabili, che, in modo più o meno soddisfacente¹⁴, efficace e incisivo, facciano comprendere più di tante descrizioni verbali di quale emozione si tratti. O anche, aggiungerei, rappresentandola in un'opera d'arte – dipinto, scultura, brano musicale, opera cinematografica, costruzione architettonica, pièce, coreografia, poesia, racconto o romanzo che sia.

L'altro aspetto, strettamente connesso al primo, è la relazione di *intransitività* che sussiste tra un'emozione e il suo riconoscimento. Mi spiego con le parole di Wittgenstein, sempre dalle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*:

“L'emozione si *vede*”. – In contrasto con che cosa? – Noi non vediamo che fa delle smorfie, e ora semplicemente *inferiamo* che prova gioia, tristezza, noia. Descriviamo immediatamente il suo volto come triste, raggiante di gioia, annoiato, anche se non siamo in grado di dare la minima descrizione dei tratti del volto. La tristezza, vorremmo dire, è personificata nel volto. Questo è essenziale a ciò che chiamiamo ‘emozione’ (*Ivi*, II, § 570: 472-473).

¹⁰ Il paragrafo è, infatti, la ripresa e continuazione del § II, 63 (Wittgenstein 1980, trad. it.: 337-338) nel quale è abbozzato il piano della trattazione di questa tipologia di concetti: verbi psicologici, sensazioni, rappresentazione; nel § II, 148 (*Ivi*: 361-362) Wittgenstein aggiunge all'elenco le emozioni.

¹¹ Wittgenstein si occupa (del concetto) di emozione nelle *Osservazioni di filosofia della psicologia* (1980), nei corrispondenti paragrafi di *Zettel* (1967), nei capitoli I e IX della seconda parte delle *Ricerche filosofiche* (1953, trad. it.: 229-230; 247-249) e in numerose annotazioni degli *Ultimi scritti* (1982, 1992).

¹² Per un primo approfondimento, si vedano Schulte (1993 e 2009) e il capitolo VII di Budd (1989).

¹³ «What Wittgenstein has in mind here is probably one of the following three possibilities, or all three of them. Emotions can be represented by means of (1) schematic images (2) a movie, or (3) an actor. All three ways of proceeding are mentioned in Wittgenstein's writings» (Schulte 2009: 33).

¹⁴ Schulte usa l'avverbio 'satisfactorily' e spiega: «And in this context, 'satisfactorily' means that the rendering is intelligible to myself and other people» (2009: 32).

Le emozioni si *vedono*. E che si vedono significa che esse non vengono *congetturate* o *inferite* sulla base di dati osservati e interpretati. Quando riconosciamo un'emozione su un volto, non agiamo «come il medico che fa una diagnosi» (Wittgenstein 1967, § 225, trad. it.: 50), ma abbiamo di quell'emozione una comprensione *intransitiva* e *immediata*. Vale infatti per le emozioni ciò che, secondo Wittgenstein, vale in generale per l'espressione, il sentimento e il significato: le emozioni non sono un accompagnamento o un'aggiunta al volto, all'immagine, al suono, ecc., e coglierle non è l'esito di un processo osservativo-inferenziale, ma qualcosa che accade immediatamente¹⁵, perché esse sono internamente relate al volto, all'immagine, al suono, ecc. che percepiamo come tristi, raggianti di gioia, ecc.

Ecco perché non si può dire che l'opera d'arte serva a *suscitare* questa o quella emozione, né tantomeno arrivare a concludere che sia un modo come un altro, quindi intercambiabile con ogni altro, per farlo: l'emozione è *intrinseca* all'opera d'arte, *incorporata* in essa, e in questa sorta di fusione, «essenziale a ciò che chiamiamo 'emozione'» (Wittgenstein 1980, II, § 570, trad. it.: 473) e a ciò che chiamiamo 'opera d'arte', emozione e opera d'arte assumono «una valenza assolutamente specifica» (Johnston 1993, trad. it.: 128). Diciamo infatti che un'opera d'arte comunica o genera in noi «un sentimento (*Gefühl*) del tutto particolare» (Wittgenstein 1953, II, VI, trad. it.: 241). Ebbene, questo 'effetto' dell'opera d'arte non è, a differenza dell'effetto psicologicamente inteso, indipendente¹⁶ o separabile da essa. Per questo un'opera non può 'fare le veci' di un'altra.

Come osserva Wittgenstein, ci sono emozioni e sensazioni (o anche movimenti del corpo e reazioni corporee come il pianto o la risata) concomitanti, per esempio, all'ascolto di un determinato passaggio musicale che non riconosceremmo al di fuori di quell'ascolto. Di quelle emozioni e sensazioni si potrebbe dire che sono per noi «assolutamente vuote, tranne appunto quando canticchiamo quel certo passaggio» (*Ibidem*) o lo ascoltiamo, perché è soltanto allora che esse ci appaiono uniche e familiari, quasi le sentissimo «nei muscoli e nelle giunture» (*Ivi*, II, XII: 275). Osservazioni come questa ci impediscono di affermare «che qualsiasi altro mezzo per produrre siffatte sensazioni possa far le veci della musica» (Wittgenstein 1958, II, § 22, trad. it.: 227) e possono indurci a replicare che «“La musica ci comunica *se stessa!*”» (*Ibidem*). Come spiega bene Paul Johnston, quello che Wittgenstein intende qui evidenziare è che «la valenza del sentimento non può essere separata dalla musica: ciò che conta è la musica stessa, e la comprensione del sentimento passa attraverso l'esplorazione [estetica, e non investigativo-interpretativa] della musica» (Johnston 1993, trad. it.: 129).

Sono esattamente questi due aspetti, rappresentabilità e intransitività, a far rientrare l'emozione nella riflessione di Wittgenstein sull'estetica e sull'arte. Possiamo rappresentare la nostra esperienza emotiva (ossia, farci immagini di essa) in molti modi e l'(opera d')arte è uno di questi, forse il più elaborato e diffuso; ed esiste tra (opera d')arte ed emozione una relazione che rende immediata la nostra comprensione dell'emozione rappresentata e che ci dà la particolare impressione che l'(opera d')arte esprima qualcosa di emotivamente specifico, di cui però possiamo benissimo rendere conto, raccontando, per esempio, una storia:

Quando si parla del sorriso enigmatico di Monna Lisa, questo vuol dire proprio che ci si chiede: in quale situazione, in quale storia, si potrebbe sorridere così?

¹⁵ Ovviamente sono consapevole di quanto 'problematico' sia quest'avverbio. Qui (e nella citazione di Wittgenstein a cui mi sto riferendo) 'immediatamente' vuol dire 'direttamente', 'senza inferenze o interpretazioni' e sta a indicare il riconoscimento di un'evidenza non interpretabile (nel senso di 'non interpretata') e a escludere da esso l'elemento congetturale.

¹⁶ 'Indipendente' è l'aggettivo che Wittgenstein usa nell'esempio del minuetto (1966, IV, § 2, trad. it.: 96).

Quindi potremmo pensare che qualcuno riesca a trovare una soluzione; che racconti una storia, riuscendo a farci dire: “Sì, è *questa* l'espressione che avrebbe assunto qui *questo* personaggio” (Wittgenstein 1980, I, § 381, trad. it.: 125).

La relazione tra emozioni e (opere d')arte che vale in estetica e conta per essa è allora quella di *intrinsecità* (o *inerenza*) e *immanenza*: ci serviamo delle emozioni per descrivere l(e opere d')arte e, in un certo qual modo, così facendo, stiamo anche definendo la qualità di quelle emozioni rendendole a noi stessi comprensibili attraverso l'arte. Le vediamo *nell'arte*. E le possiamo indicare *nell'arte*. Così, a chi ci domandasse che cosa si prova a essere vecchi, per esempio, mostreremmo i ritratti di vecchi di Rembrandt, che cosa sia lo strazio, *Guernica* di Picasso, il dolore, la *Crocifissione* di Grünewald, la gioia o la leggerezza, *La danza* di Matisse; o ancora, con riferimento alla letteratura, per la noia in provincia consiglieremmo la lettura di *Madame Bovary*, per la reazione di fronte alla morte e alla malattia quella di *La morte di Ivan Il'ic*, per la gelosia d'amore quella dell'ode di Saffo, e così via. Oppure, si pensi a tutte quelle volte che ci esprimiamo in questi termini: “triste come un poemetto di Pascoli”, “spensierato come un'aria di operetta di Offenbach”, e con altre simili espressioni. Si può dire allora che le emozioni non sono ‘effetti’, come lo sono per la psicologia, ma sono modi in cui ci rappresentiamo e ci vengono rappresentate (ci rendiamo e ci vengono rese comprensibili) le cose in quel tessuto eterogeneo e variopinto (che l'arte contribuisce a tessere) che è la nostra vita.

Bibliografia

- Budd, Malcolm (1989), *Wittgenstein's Philosophy of Psychology*, Routledge, London.
- Gustafsson, Ylva, Kronqvist, Camilla, McEachrane, Michael (eds.) (2009), *Emotions and Understanding. Wittgensteinian Perspectives*, Palgrave Macmillian, New York.
- Johnston, Paul (1993), *Wittgenstein. Rethinking the Inner*, Routledge, London (*Il mondo interno. Introduzione alla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, trad. di, R. Brigati, La Nuova Italia, Scandicci, Firenze 1998).
- Russell, Bertrand (1921), *The Analysis of Mind*, George Allen & Unwin Ltd, London (*L'analisi della mente*, trad. di, J. Sanders e L. Breccia, Newton Compton, Roma 1969).
- Schulte, Joachim (1993), *Experience and Expression. Wittgenstein's Philosophy of Psychology*, Clarendon Press, Oxford.
- Schulte, Joachim (2009), *Wittgenstein on Emotion* in Gustafsson Ylva, Kronqvist Camilla, McEachrane Michael, edited by, *Emotions and Understanding. Wittgensteinian Perspectives*, Palgrave Macmillian, New York, pp. 27-42.
- Wittgenstein, Ludwig (1953), *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford (*Ricerche filosofiche*, a cura di, M. Trinchero, Einaudi, Torino 2009).

Wittgenstein, Ludwig (1958), *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford (*Libro blu e Libro marrone*, a cura di, A. G. Conte, Einaudi, Torino 2000).

Wittgenstein, Ludwig (1961), *Notebooks 1914-1916*, Blackwell, Oxford (*Quaderni 1914-1916 in Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di, A. G. Conte, Einaudi, Torino, 2009, pp. 127-239).

Wittgenstein, (1964), *Philosophische Bemerkungen/Philosophical Remarks*, Blackwell, Oxford, (*Osservazioni filosofiche*, a cura di, M. Rosso, Einaudi, Torino, 1998).

Wittgenstein, Ludwig (1965), «A Lecture on Ethics» in *The Philosophical Review*, 74, pp. 3-12 (*Conferenza sull'etica in Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, trad. di, M. Ranchetti, Adelphi, Milano 2012, pp. 5-18).

Wittgenstein, Ludwig (1966), *Lectures on Aesthetics in Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Blackwell, Oxford, pp. 1-36 (*Lezioni sull'estetica in Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, trad. di, M. Ranchetti, Adelphi, Milano 2012, pp. 49-107).

Wittgenstein, Ludwig (1967), *Zettel*, Blackwell, Oxford (*Zettel. Lo spazio segregato della psicologia*, a cura di, M. Trinchero, Einaudi, Torino 1986).

Wittgenstein, Ludwig (1977), *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (*Pensieri diversi*, a cura di, M. Ranchetti, Adelphi, Milano, 2009).

Wittgenstein, Ludwig (1980), *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie/Remarks on the Philosophy of Psychology*, 2 vols., Blackwell, Oxford (*Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, a cura di, R. De Monticelli, Adelphi, Milano 2003).

Wittgenstein, Ludwig (1982; 1992), *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie/Last Writings on the Philosophy of Psychology*, I, II, Blackwell, Oxford (*Ultimi scritti. La filosofia della psicologia*, trad. di, B. Agnese e A. G. Gargani, Laterza, Roma-Bari 1998).

Wittgenstein, Ludwig (1988), *Wittgenstein's Lectures on Philosophical Psychology 1946-1947. Notes by P. T. Geach, K. J. Shah, A. C. Jackson*, Harvester-Wheatsheaf, Hemel Hempstead.

Wittgenstein, Ludwig (2000), *The Big Typescript*, Springer-Verlag, Wien (*The Big Typescript*, a cura di, A. De Palma, Einaudi, Torino 2002).