

Voglio esplorare in queste pagine la rilevanza della nozione di *verità* nell'esperienza del testo estetico, e in particolare artistico. Mostrerò come qualsiasi approccio in termini di valore di verità non possa spiegare il testo artistico quando viene considerato come tale; e come sia necessario, di conseguenza, un approccio descrittivo differente, in termini di *vissuto percettivo* e di *percorso esperienziale*. Benché vi siano alcune convergenze tra questo approccio e quello classico di Nelson Goodman (1976), concluderò argomentando che non è l'estetica a dover essere considerata come un capitolo dell'epistemologia, bensì il converso, per cui sarebbe l'epistemologia a risultare un capitolo dell'estetica.

Intendo per *testo estetico* un testo in cui sia dominante una *funzione estetica* che (non dissimilmente dalla analoga *funzione poetica* di Jakobson 1960, p. 190) è comunque presente, con varia rilevanza, in tutti i testi. Ho definito questa funzione estetica in Barbieri (2003, p. 23 e 2004, p. 39-40) come la capacità di un testo di suscitare interesse nel suo fruitore indipendentemente dall'interesse che gli sarebbe possibile avere a priori sulla base del tipo di informazioni che il testo promette di fornirgli. I *testi artistici* sono, in questo senso, un sottoinsieme dei testi estetici a cui la cultura fornisce un particolare valore.

Parlerò in queste pagine di *testi artistici* perché essi esibiscono in maniera più evidente i tratti che mi interessa sottolineare; ma il mio discorso vale in generale, come si vedrà, per i testi estetici. Per questo la definizione specifica di testo artistico, all'interno del più generale concetto di testo estetico, non è rilevante qui (oltre che una problematica troppo complessa da affrontare in questa sede).

Mi servirò di un esempio, per avviare il discorso. Si tratta del frammento iniziale di un poemetto del 2001 di Giuliano Mesa (1957-2011) (oggi in Mesa 2010) riportato nel box a fianco. Ho trascritto anche la parte delle Note dell'autore relativa a questo frammento.

Non vi sarebbe bisogno, se non per amore di completezza, di mostrare come un approccio in termini di valori di verità non sia davvero applicabile alla lettera del testo. Questo testo, come molti testi poetici, non rispecchia neppure i requisiti sintattici per avere formule ben formate. Nemmeno un lavoro di parafrasi che lo renda sufficientemente normale, inoltre, ammesso che sia possibile, risolverebbe il problema. Già della prima proposizione, "vedi", è impossibile dire qui se si tratti di un'asserzione (dotata quindi di valore di verità) oppure piuttosto di un'esortazione, di un ordine.

Evidentemente, tuttavia, l'eventuale *verità* del testo artistico non si porrà mai a questo livello. Quello che si potrebbe, piuttosto, legittimamente sostenere è che il testo artistico nasconde un messaggio, che va criticamente estrapolato dal testo stesso. La problematica della verità del testo si pone quindi a due livelli:

il livello delle asserzioni prodotte dal processo ermeneutico, rispetto al mondo;

il livello delle asserzioni prodotte dal processo ermeneutico, rispetto al testo di riferimento.



Verità e vissuto del testo estetico: una tesi in nuce

Daniele Barbieri

Tiresia (poemetto)

I. ornitomanzia. la discarica. Sitio Pangako

vedi. vento col volo, dentro, delle folaghe.
 vedi che vengono dal mare e non vi tornano,
 che fanno stormo con gli storni neri, lungo il fiume.
 guarda come si avventano sul cibo,
 come lo sbranano, sbranandosi,
 piroettando in aria.
 senti come gli stride il becco, gli speroni,
 che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta,
 ascoltane la lunga parata di conquista, il tanfo,
 senti che vola su dalla discarica, l'alveo,
 dove c'è il rigagnolo del fiume,
 l'impasto di macerie,
 dove c'è la casa dei dormienti.
 che sognano di fare muta in ali
 casa dei renitenti, repellenti,
 ricovero al rigetto, e nutrimento, a loro,
 scaraventati lì chissà da dove,
 nel letame, nel loro lete, lenti,
 a fare chicchi della terra nuova,
 gomitoli di cenci, bipedi scarabei
 che volano su in alto, a spicchi,
 quando dall'alto arriva un'altra fame.

prova a guardare, prova a coprirti gli occhi.

Note

I. ornitomanzia. la discarica, Sitio Pangako.

Nel luglio 2000, la più grande discarica di Manila frana, seppellendo Sitio Pangako ("Terra Promessa"), una delle baraccopoli che la circondano, e uccidendo centinaia dei suoi abitanti, che vi sopravvivevano scavando tra i rifiuti.

Il problema del valore di verità al livello (a) esiste, ed è complesso, ma non ci riguarda qui: è il problema del valore di verità di qualsiasi asserzione complessa ed opinabile, come “Morire coperti dai rifiuti è una cosa terribile”, oppure “C’è una nostra responsabilità indiretta nella morte degli abitanti di Sitio Pangako”. Questa problematica aggiunge complessità al problema, ma dipende completamente dall’altra. La esplicitiamo qui solo per chiarire il suo essere fuori gioco nel nostro discorso.

Il punto cruciale si situa al livello (b), perché, per poter sostenere che la problematica del valore di verità è rilevante nel campo della ricezione estetica, è necessario poter affermare che, in qualche modo, le asserzioni prodotte dal processo ermeneutico hanno lo stesso valore di verità (qualunque esso sia) del testo artistico; ovvero che, in qualche modo, ne sono l’equivalente funzionale, la traduzione accettabile, così che si possa affermare che il testo artistico e la sua interpretazione critica *dicono la stessa cosa*, e sono quindi veri (o falsi) sotto le medesime condizioni. Ammesso che questo sia fattibile, si tratterà dunque di definire i termini di quell’“in qualche modo”, definendo in quale modo e sotto quali vincoli si possa fare.

Ipotizziamo dunque che la descrizione iniziale degli uccelli voglia essere metafora della vita quotidiana degli abitanti della discarica, con i combattimenti per il cibo, ma anche il sogno del mare e del fiume. Mentre, più sotto, gli uccelli diventano a loro volta il sogno degli abitanti di Sitio Pangako, ora paragonati invece a scarabei. Infine, il movimento ascensionale degli uccelli (o del trasformarsi in loro) diventa il termine di confronto per il movimento discensionale della frana e della morte (“un’altra fame”).

L’uso della seconda persona (*vedi, guarda, senti, prova a guardare, prova a coprirli gli occhi*) rappresenta una strategia di coinvolgimento nei confronti del lettore, italiano civilizzato apparentemente estraneo agli eventi. Attraverso questa forma di sfida, anche il lettore viene dichiarato implicitamente coinvolto, almeno in forma morale, almeno come necessità di vedere e di comprendere.

Più problematica è l’interpretazione dell’uso insistito di figure retoriche fonetiche, soprattutto allitterazioni e paronomasie, ma anche rime, assonanze e consonanze, a formare un tessuto sonoro molto compatto e pieno di ricorrenze. Si può pensare a una situazione quasi di gioco, che crei un effetto di distanza straniante nei confronti dei fatti evocati. Ma si può pensare anche, in maniera più convincente, alla costruzione del testo sotto forma di una sorta di litania rituale, con ascendenze sacrali. In questo senso, allora, la scelta linguistica andrebbe presa come un’asserzione di sacralità dell’evento orribile e della sua evocazione con funzione di coinvolgimento del lettore, con implicito riferimento a descrizioni analoghe presenti nei nostri testi sacri o mitologici.

Mi fermo qui. Chi legge valuterà se questa interpretazione del primo brano del *Tuesia* di Mesa (con tutti i

limiti imposti della sua brevità) possa essere accettabile o meno. Dovrà però, a questo punto domandarsi che cosa significhi accettarla o rifiutarla.

Supponiamo che questa interpretazione (o meglio, una sua riformulazione meno concisa) sia accettabile, e che possa essere considerata un equivalente funzionale, in termini di valore di verità, del testo poetico di Mesa. Se così fosse, la lettura dell’interpretazione dovrebbe essere equivalente alla lettura del testo poetico, visto che entrambi ci dicono le stesse cose, e sono vere sotto le medesime condizioni. Per non enfatizzare troppo il valore della mia specifica interpretazione, potremmo comunque pensare che di un testo poetico sia virtualmente possibile ottenere un’interpretazione critica idealmente perfetta, la cui lettura sia equivalente a quella del testo. Si potrebbe addirittura sostenere che questa interpretazione ideale è semplicemente un asse di riferimento, che nessuna lettura reale raggiunge mai, limitandosi ad avvicinarsi di più o di meno.

Accettare questa posizione, nella variante effettiva o in quella ideale, vuol dire accettare l’idea che sia possibile creare un equivalente verofunzionale del testo poetico, che renda inutile la lettura di quest’ultimo. Si tratta però di una conclusione che nessun lettore di poesia accetterebbe. Senza negare l’importanza della critica, l’accesso al testo poetico viene comunque ritenuto cruciale. In altre parole, il testo non è, in nessun caso, *trasparente*; ovvero non si può *risolvere nel suo significato*, anche ammesso che questo significato possa essere interamente colto, così come, per ipotesi, abbiamo fatto sin qui.

È possibile tuttavia rifiutare l’interpretazione che abbiamo fornito, come qualsiasi altra interpretazione. Rifiutarla può significare che si ritiene che essa non corrisponda a sufficienza al testo di riferimento (e non abbia quindi il medesimo valore di verità), e che quindi ve ne sia un’altra preferibile – per la quale, una volta espressa, si riproporrebbe la medesima problematica esposta qui sopra. Si può però rifiutarla anche in un altro senso, ritenendo che il valore di verità di questa come di qualsiasi altra interpretazione sia solo in parte equiparabile a quello del testo poetico di riferimento. In questa prospettiva, il testo poetico sarebbe legittimamente riconducibile a numerose interpretazioni differenti, e anche, al limite, in qualche misura tra loro incompatibili.

Non c’è bisogno di arrivare al decostruzionismo derridiano, né di sostenere che “ogni interpretazione è una misinterpretazione”, per abbracciare questa posizione. È sufficiente seguire infatti la assai più prudente posizione di Eco (1990, pp. 32-33, 38), secondo la quale è possibile distinguere tra interpretazioni accettabili e inaccettabili di un testo artistico (o tra *interpretazione* e *uso*, nei suoi termini), e tuttavia il testo artistico è tale anche perché tra le interpretazioni accettabili ve ne possono essere di estremamente discordanti.

Evidentemente, l’assunzione di una posizione di questo genere svuota di senso la problematica del rapporto tra

testo artistico e valore di verità: se del medesimo testo artistico è legittimamente possibile fornire interpretazioni con valore di verità differente, allora come si potrà mai sostenere l'equivalenza funzionale tra il testo e una sua interpretazione? L'equivalenza è una relazione transitiva: se il testo artistico potesse essere considerato al tempo stesso equivalente a due sue interpretazioni tra loro contraddittorie, allora anche loro sarebbero equivalenti, e vi sarebbe inevitabilmente in loro un qualche *a* dichiarato equivalente a un *non a*.

Si potrebbe a questo punto sostenere, per salvare capra e cavoli, che l'equivalenza funzionale tra testo artistico e sua interpretazione continua a valere sotto certe condizioni, che sono diverse per ogni interpretazione accettabile. In altre parole, l'equivalenza si porrebbe non tra interpretazione e testo artistico tout court, bensì tra interpretazione e testo artistico *visto sotto un determinato aspetto*. Interpretazioni incompatibili corrisponderebbero dunque ad aspetti incompatibili sotto cui potrebbe essere letto il testo di riferimento.

Ma una posizione come questa porterebbe comunque ad assumere che la verità non sta nel testo artistico, bensì nelle condizioni della sua fruizione. In altre parole, non sarebbe più possibile assimilare il testo artistico a un'asserzione (per quanto complessa), bensì semmai a qualcosa che, sotto certe condizioni di fruizione e sotto certi specifici aspetti, può essere preso come un'asserzione.

Qualcosa di questo genere, per rimanere nel campo del linguaggio, si trova rappresentato da quei casi di proposizioni che non costituiscono asserzioni (e che quindi non hanno, in sé, valore di verità), come le domande, gli ordini, le leggi, i performativi in generale. Il valore di enunciazioni di questo genere sta nella loro capacità di trasformare il mondo incidendo sul comportamento delle persone a cui si rivolgono: sollecitando una risposta, obbligando a un'azione (o vietandola), istituendo una relazione socialmente riconosciuta.

Certo, viste sotto certi aspetti, enunciazioni di questo tipo possono avere valore di verità, ovvero produrre asserzioni sul mondo. Per esempio, banalmente, domandare "Il gatto è sul tappeto?" presuppone la comprensione della sua versione affermativa "Il gatto è sul tappeto" e la verifica della sua corrispondenza al vero; così come ordinare "Chiudi la porta" presuppone la verità dell'asserzione "C'è una porta e può essere chiusa". Ma lo scopo di una domanda, di un ordine o di un performativo non è quello di informare, cioè quello di trasmettere una presunta verità sul mondo, bensì quello di produrre un comportamento – e l'eventuale valore di verità delle sue parti, o degli aspetti sotto cui può essere visto un enunciato di questo genere è funzionale a questa finalità complessiva: si capisce per agire – proprio come nella definizione di segno che fornisce Peirce (1980, pp. 291-309) (*Un segno è qualcosa che produce un abito, cioè una disposizione al comportamento*).

Se lo concepiamo in questi termini, dunque, un testo

artistico, o in generale un testo estetico, dovrebbe venire inteso come qualcosa che *fa fare*. E cosa fa fare? Prima di tutto, si fa percorrere e si fa interpretare, il che è apparentemente banale, perché qualsiasi cosa al mondo, naturale o prodotta, che si possa intendere come segno (cioè tutto, quando sub specie semiotica) si fa percorrere e interpretare. Per esempio, una casa, un bosco, una città, una persona, ancora prima di un trattato di metafisica o dello schema tecnico dei circuiti della lavatrice, si fanno percorrere e interpretare. La differenza tra il primo e il secondo gruppo di esempi è che i secondi si possono risolvere in una loro interpretazione vera (cioè valida), che ne sarà un equivalente funzionale; mentre dei primi non si dà equivalente, ed essi non si risolvono in nessuna interpretazione. Il testo estetico, come abbiamo visto, appartenerrebbe alla prima categoria, e tuttavia è interamente progettato, proprio come un trattato di metafisica (e a differenza di un bosco o di una città).

Ma se il testo estetico è progettato, è allora qualcosa in cui è progettato anche il suo farsi percorrere e il suo farsi interpretare dal fruitore. A somiglianza del luogo "naturale", il testo estetico deve essere esperito progressivamente, passo dopo passo; ma a differenza del luogo "naturale" ne esiste un progetto a monte, e l'esperienza che il fruitore ne fa passa inevitabilmente attraverso le decisioni dell'autore. È quindi un luogo "culturale", ovvero un luogo di cui è progettata anche la dimensione simbolica, non solo quella sensibile; e sono progettate di conseguenza anche le eventuali denotazioni delle sue parti, e gli eventuali valori di verità delle asserzioni contenute, quando vi siano. Queste denotazioni, questi riferimenti, i concetti emergenti che ne derivano, lavoreranno a definire l'esperienza vissuta del lettore insieme alle concomitanti percezioni sensoriali: p.e., nel nostro caso, il significato dei termini coinvolti insieme al suono delle paronomasie.

Quello che accade, in un percorso progettato di questo genere, è che la dimensione del senso finisce per comportarsi in maniera molto simile alle dimensioni sensoriali. La distinzione tradizionale tra piano del significante e piano del significato continua a essere valida per i singoli termini in gioco, ma nel percorso di fruizione il piano del significato e quello del sensibile si trovano a essere messi in gioco costantemente e spesso in maniera interallacciata. In questo percorso, infatti, il fruitore si trova a esperire insieme, uno a fianco dell'altro, dei dati sensibili, dei concetti rinvii simbolicamente, e anche il proprio stesso processo interpretativo che va producendo quei medesimi concetti. Nel leggere attentamente, per esempio, un componimento poetico (che non coinvolge tatto, gusto e olfatto) come quello riportato qui sopra, vista e udito percepiscono insieme al senso del senso, in una sorta di propriocezione concettuale, di consapevolezza di *stare intendendo come*.

Insomma, il meccanismo normalmente riconosciuto della cognizione, che viene inteso come direzionato dai

sensi al senso, si trova qui anche ribaltato, progredendo continuamente anche dal senso ai sensi, cioè dal significato alla (proprio-)sensività. Evidentemente poi questa nuova sensazione chiede a sua volta di essere interpretata, e il meccanismo torna a riprendere la direzione dai sensi al senso; e tuttavia questa è a sua volta una propriocezione, e contribuisce al sentire complessivo del lettore di fronte al testo.

Alla fine, il vissuto del lettore che si trova a esperire un testo estetico è quello di chi incontra un'esperienza estremamente ricca e stimolante, capace di sollecitare continuamente attività interpretative differenti, proprio perché non si risolve in nessuna di loro: egli si trova a procedere dai sensi al senso, per poi tornare ai sensi e poi di nuovo al senso, e così via. Abbiamo necessità di arrivare al senso, per poter fermare il meccanismo, ma dobbiamo essere consapevoli che si tratta di una fermata provvisoria, perché il senso è un'interpretazione, per quanto complessa, e quindi avrà un (per quanto complesso) valore di verità – mentre il testo estetico non ha valore di verità, e il suo valore sta semmai nella sua capacità di indurre nel fruitore un'attività coinvolta e stimolante di produzione di senso. Per questo lo definiamo, eventualmente, *bello*, e non *vero*.

In misura minore, o anche estremamente minore di quello che succede con un testo estetico o artistico, tutti i testi hanno in qualche grado, magari minimo o scarsamente pertinente, caratteristiche estetiche. Questo comporta che, per tutti i testi, esiste una componente di percorso e di vissuto: che un valore di verità complessivo e rilevante ne possa emergere dipenderà dal contesto e dalla finalità comunicativa con riferimento alla quale li interpretiamo. Poiché per gran parte delle nostre enunciazioni la finalità comunicativa può essere pacificamente assunta come informativa, esse saranno legittimamente assumibili come asserzioni e dunque suscettibili di essere intese in termini di valore di verità. E nulla vieta di considerare persino un testo poetico principalmente per i suoi contenuti referenziali – ma non c'è più nulla di estetico in questo, non più di quanto ci sarebbe nell'utilizzare una tela di Rembrandt per nascondere un buco.

Per riprendere la bella domanda di Goodman (1976, pp. 252-255 e 1978, pp. 67-68), che propone di domandare non *che cosa* sia arte, ma *quando* lo sia, potremmo forse riassumere/sostituire le cinque condizioni che lui propone come sintomi dell'estetico, in questo modo alternativo: ci troviamo dalle parti dell'arte quando un testo si propone non come asserzione ma come stimolo per un percorso di fruizione all'interno del quale la sensibilità propriocettiva dell'atto interpretativo si accompagna alla sensibilità esterna, intrecciandosi con essa, per arrivare sì a stazioni di interpretazione sentita come coerente, ma nella consapevolezza che anche ciascuna di queste stazioni non è che una stasi momentanea di un processo che non ha fine.

Non sono certo che queste condizioni siano sufficienti,

ma ritengo che siano necessarie, e che la loro presenza sia un indizio molto forte della presenza dell'arte (come la intendiamo oggi in Occidente).

Indubbiamente, l'opera d'arte ha un valore di verità, ma non nel senso in cui lo ha un'asserzione, per cui essa è vera o falsa. Ce l'ha nel senso che il percorso che essa istituisce è un percorso cognitivo, che mette il suo fruitore nelle condizioni di produrre asserzioni sul mondo, e quindi di conoscere.

Tuttavia, se portassimo sino in fondo questo discorso potremmo arrivare a pensare che l'estetica non è affatto un capitolo dell'epistemologia¹, ovvero che il sensoriale non è una delle modalità del comprendere, bensì il converso, per cui l'epistemologia è semmai un capitolo dell'estetica, ovvero la comprensione razionale una delle modalità del percorrere, per sensazione e azione, il mondo attorno a noi, prodotti umani compresi.

Note

- 1 Cfr. Goodman 1978, p. 102

Bibliografia

- Barbieri, D., 2003, "Percorsi passionali", in "Tempo Fermo" n.2, pp. 20-36
- Barbieri, D., 2004, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani
- Eco, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani
- Goodman, N., 1976, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2nd edition, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- Goodman, N., 1978, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- Jakobson, R., 1960, "Closing statements. Linguistics and Poetics", in *Style in Language*, ed. by Th. A. Sebeok, New York – London; trad. it. "Linguistica e poetica" in Jakobson, R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Mesa, G., 2010, *Poesie 1973-2008*, Roma, La Camera Verde
- Peirce, C. S., 1931, 1932, 1934, 1935, 1958, *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press. Tr. it. parziale: *Semiotica*, a cura di M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Torino, Einaudi, 1980.