

Carlo M. Fossaluzza

Due diversi modi di *porsi in ascolto*

In memoria di Alberto Argenton

Con il presente saggio ci proponiamo di ripercorrere brevemente le osservazioni sul tema del linguaggio operate da Martin Heidegger, per poi accostarle a quelle compiute sullo stesso tema dallo psicologo gestaltista Rudolf Arnheim. La scelta di tale tipo di confronto può apparire molto azzardata, sia per i campi d'indagine cui si sono dedicati i due pensatori, spesso molto distanti tra loro, sia per i metodi scelti.

Nella nostra lettura, entrambi gli autori riservano attenzione agli aspetti costitutivi del linguaggio, che vengono ad assumere un ruolo decisivo ai fini della comprensione del problema, anche oltre le diverse declinazioni che esso ha assunto nelle lingue naturali effettivamente parlate. Il fatto, inoltre, che Arnheim conoscesse le riflessioni filosofiche di Heidegger è confermato dalle citazioni che lo psicologo include in alcuni dei suoi scritti, in particolar modo riguardanti la genesi dell'opera d'arte e il rapporto forma/sostanza nella produzione artistica (Arnheim 1969: 390-407, 429-40), ma anche altri temi (Arnheim 1974: 251).

È a partire da questa considerazione che abbiamo deciso di affrontare l'argomento ed instaurare il presente confronto, ed è questa considerazione che può guidare la lettura di questo breve scritto, se vogliamo, "sperimentale".

1.

È inevitabile, al fine di comprendere il pensiero heideggeriano, intraprendere le nostre riflessioni considerando la grande opera del 1927 *Essere e tempo*. Troviamo qui, infatti, molti germi che si svilupperanno poi nel "secondo" Heidegger dopo la fine del conflitto mondiale degli anni 1939-1945. Con *Essere e tempo* Heidegger si propone di superare la posizione kantiana, in cui il soggetto si trova in condizione di totale dominio all'interno dell'Essere, e di evitare quello che L. Amoroso definisce "errore della metafisica tradizionale" (Amoroso 2008: 210), cioè di rivolgersi all'Essere come ad un fondamento trattandolo da ente, seppure massimo. Heidegger, e ciò si può capire immediatamente dal titolo dell'opera, vuole ripensare l'Essere legato alla temporalità, ma ci riuscirà solamente in parte: alla fine del suo ragionamento, infatti, l'uomo si trova, in quanto *Da-sein*, in una posizione ancora una volta privilegiata. La filosofia antica, prima della rivoluzione kantiana, si era sempre occupata dell'Essere, e a questo si ispira il metodo heideggeriano, cioè un recupero dell'antico che mai si risolva in un ripristino del vecchio. I passaggi che Heidegger dedica, in *Essere e tempo*, al tema del linguaggio sono essenzialmente due, vale a dire i paragrafi 34 e 35, con qualche riferimento all'argomento anche nel paragrafo 44. *L'esser-ci e il discorso*. *Il linguaggio*: è questo il significativo titolo del paragrafo 34. È qui che incontriamo, nel libro, per la prima volta i concetti chiave di *dire* e *parlare* e vediamo assurgere a ruolo di spicco il concetto di *discorso*. A costituire le condizioni di possibilità dell'esser-ci, dell'uomo, ci sono la situazione emotiva e la comprensione, contenente in sé l'interpretabilità. L'articolazione di questa comprensibilità è proprio il *discorso*, e il modo in cui esso assume il suo "modo

di essere *mondano*" (Heidegger 2001: 198) è la parola. Il linguaggio, nelle considerazioni heideggeriane, consiste nell'"espressione del discorso" (Heidegger 2001: 198), che prende luogo concretamente nella vita quotidiana attraverso le parole, che proprio nel momento in cui vengono parlate contemporaneamente lo manifestano e lo riducono ad un qualcosa di "intra-mondano", al suo valore puramente strumentale.

Non è però il linguaggio così inteso a essere la condizione dell'apertura dell'Esserci; il linguaggio con valenza esistenziale è il discorso che si costituisce attraverso *sentire* e *tacere*, che lo rendono "l'articolazione 'significante' della comprensibilità dell'essere-nel-mondo di cui fa parte il con-essere e che si manifesta sempre in una modalità determinata dell'essere-assieme prendente cura" (Heidegger 2001: 198-9).

Secondo Heidegger, sono quattro le componenti del discorso, che vanno intese sempre nella loro totalità: il *sopra-che-cosa*, *ciò-che-il-discorso-dice* (come tale), *comunicazione* e *manifestazione*. In molte occasioni nell'arco della storia della filosofia ci sono stati dei tentativi di comprendere quale fosse la vera e profonda essenza del linguaggio, ma l'errore che, secondo il filosofo tedesco, ha accomunato tutti questi tentativi è stato quello di rivolgersi sempre singolarmente ad ognuna di queste quattro componenti. Il risultato è stato quello, di volta in volta, di ricondurre il linguaggio alla sola idea di "espressione", o di "forma simbolica", o di "comunicazione", o di "partecipazione", sempre trascurando la dimensione ontologica che la struttura stessa del linguaggio costituisce, il suo vero fondamento originario, non indagabile neppure sommando i risultati delle diverse riflessioni parziali (Heidegger 2001: 200).

Per Heidegger, la possibilità esistenziale del discorso è il *sentire* e lo stare a sentire è quindi necessario affinché il discorso abbia luogo; ciò significa che dobbiamo rivolgerci al discorso come possibilità di ogni parola espressa e non al discorso come formato da parole significanti. Questo atteggiamento ricettivo è estremamente difficile, poiché mai il discorso si presenta come puro, come esistenziale, ma anzi è spesso ancorato alla sua utilizzabilità. Ciò è provato dal fatto che quando ascoltiamo un dialogo non ci rivolgiamo al suono delle parole, ma sempre ai significati che esse veicolano. Ascoltare è possibile attraverso il tacere, che è parte integrante del discorso, ma “solo nel discorso genuino è possibile il tacere autentico” (Heidegger 2001: 203). L’uomo è l’unico a possedere il linguaggio, “si presenta come l’ente che parla” (Heidegger 2001: 203), ζῶον λόγον ἔχον, e da ciò dipende il nuovo impegno di cui la filosofia deve farsi carico: “l’indagine filosofica dovrà pur decidersi una buona volta a chiedersi quale sia, in generale, il modo di essere del linguaggio; dovrà pur dire se il linguaggio ha il modo di essere dell’utilizzabile intramondano o il modo di essere dell’Esserci, o di nessuno dei due” (Heidegger 2001: 204).

Il paragrafo 35 è intitolato *La chiacchiera* e questo può far sorridere e pensare subito ad un tè fra signore. In realtà la questione della chiacchiera è tanto seria quanto lontana dai nostri pregiudizi. In Heidegger, infatti, *chiacchiera* non ha significato spregiativo; è il linguaggio comunemente inteso. “La chiacchiera è la possibilità di comprendere tutto senza alcuna appropriazione preliminare della cosa da comprendere” (Heidegger 2001: 207), è il semplice linguaggio usato strumentalmente, nel quale non si ha pretesa di arrivare all’apertura dell’essere-nel-mondo, ma che ha la sua funzione importante e

fondamentale nella comunicazione. Si cercherà di mostrare, nella seconda parte del presente scritto, come per Arnheim non sia, all'opposto, possibile considerare in tal modo la lingua parlata; con ogni parola avviene una effettiva appropriazione dell'oggetto considerato, della cosa di cui si parla. Ancor più radicalmente, non è possibile un linguaggio meramente strumentale, come non ne è possibile uno che non lo sia affatto. A riguardo anche Gadamer identificava nel linguaggio strumentale una deriva, un allontanamento da quello che fu il linguaggio stesso fin dalle sue origini più antiche, momento in cui era palese e tangibile "l'intima unità di parola e cosa" (Gadamer 1983: 465). Nella proposta di Heidegger, invece, su questo punto critico nodale si svilupperà, come vedremo in seguito, il concetto di *pericolo*, come rischio continuo del discorso di divenire chiacchiera.

Il paragrafo 44, *Esserci, apertura e verità*, ci pone di fronte al concetto, appunto, di *verità*, punto cardine di qualsiasi analisi del linguaggio. Per Heidegger un'asserzione può considerarsi vera quando essa porta al disvelamento dell'ente in sé; la verità, intesa come ἀλήθεια, diviene un cardine di tutto il pensiero heideggeriano.

È ben nota la diatriba fra Sartre e Heidegger che portò alla stesura della *Lettera sull' "umanismo"*, scritta dal tedesco nell'autunno 1945 all'editore francese Beaufret. I limiti presenti in *Essere e tempo* rispetto a quello che Heidegger si era prefisso come scopo, cioè un nuovo modo di rivolgersi all'Essere nella sua temporalità, erano apparsi in tutta la loro problematicità anche agli occhi di Sartre. In *L'esistenzialismo è un umanismo*, Sartre chiama in causa espressamente Heidegger con queste parole: "se Dio non esiste, esso afferma, c'è almeno un essere

in cui l'esistenza precede l'essenza, un essere che esiste prima di poter essere definito da alcun concetto: quest'essere è l'uomo, o, come dice Heidegger, la 'realtà umana'" (Sartre 1963: 27-8).

Volpi, nella sua nota introduttiva alla *Lettera sull'"umanesimo"*, spiega che, per Sartre, "proprio l'esistenzialismo, accusato da marxisti e cristiani di disimpegno, relativismo e nichilismo, rappresentava l'autentico umanesimo" (Volpi 2006: 17). A seguito della "morte di Dio", l'unica possibilità che l'umanesimo ha di preservare i propri valori costitutivi è che l'esistenza umana sia in grado di ricrearli continuamente partendo esclusivamente da se stessa, senza ancorarli a qualcosa ad essa esterno. A questo punto quello che si impone con forza nella sua posizione primaria ed esistenziale è il linguaggio e il suo rapporto essenziale ed intimo con il pensiero. "Nel pensiero l'essere perviene al linguaggio. Il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori ed i poeti sono i custodi di questa dimora. Il loro vegliare è il portare a compimento la manifestatività dell'essere; essi, infatti, mediante il loro dire, la conducono al linguaggio e nel linguaggio la custodiscono" (Heidegger 2006: 31).

Lo stile lapidario di questo passo fondamentale è ben lontano da quello di *Essere e tempo*. Appaiono evidenti i temi che caratterizzeranno non solo quest'opera, ma tutto il periodo successivo del pensiero di Heidegger; il "pervenire", la "casa", il "dimorare", il ruolo del poeta, il "custodire" sono costantemente presenti come punti saldi che vanno a costituire il ruolo primario della poesia come arte somma, frequentemente impiegandoli in immagini di cammino e di percorso. Il pensiero deve essere salvato, poiché si trova ora ad essere schiavo del fare e

del produrre, di *πρᾶξις* e *ποίησις*. Questo pensiero, relegato ad un ruolo strumentale, soggiace ad una interpretazione tecnica, in cui "l'essere, come elemento del pensiero, è abbandonato" (Heidegger 2006: 33). Non è questa la vera essenza del pensiero. Il pensiero deve essere pensiero *dell'essere*, e questo genitivo sta ad indicare la sua appartenenza all'essere da cui deriva e, nel contempo, il fatto che ad esso si rivolge.

La stessa triste sorte accomuna il linguaggio e il pensiero. Il linguaggio, infatti, è ridotto a mero mediatore all'interno del processo comunicativo; è un semplice strumento che viene a costituire un dominio sull'ente.

Il linguaggio ci rifiuta la sua essenza da una posizione autonoma, indipendente rispetto all'uomo, che non ne è più padrone, ma di esso deve saper cogliere l'apertura al fine di entrare in relazione con l'essere. L'uomo, quindi, deve avere come massima priorità il lasciarsi reclamare dall'essere: ecco rovesciata la posizione che emergeva da *Essere e tempo*. Non possiamo più definire l'uomo come *ζῶον λόγον ἔχον*, ed anzi la questione stessa è se l'essenza dell'uomo sia ancora da ricercare nel campo della sua *animalitas*. Proprio con il partire dalla considerazione dell'*animalitas* la metafisica tradizionale arriva ad assegnare all'uomo il linguaggio come sua caratteristica distintiva, arrivando quindi a parlare di *humanitas*. Questo approccio appare a Heidegger riduttivo, perché impedisce di vedere che la vera essenza dell'uomo si può riscontrare solamente nel fatto di essere chiamato dall'essere. L'essere, dunque, reclama l'uomo, e in questo modo lo pone nella *Lichtung*, nella radura, nel suo spazio proprio in cui, aprendosi all'essere, egli esiste e diviene custode del linguaggio (Heidegger 2006: 46).

L'e-sistenza è una caratteristica esclusiva dell'uomo, ed in questo senso è la sua essenza; è "e-statico stare dentro nella verità dell'essere" (Heidegger 2006: 48). Poco oltre troviamo la chiave, la svolta verso il linguaggio: "il linguaggio è avvento (*Ankunft*) diradante-velante dell'essere stesso" (Heidegger 2006: 50). Questo movimento diradante-velante connette ancora una volta con la dimensione di una verità intesa come ἀ-λήθεια, dis-velamento, una verità che è un mostrarsi.

Appare ora evidente la distanza da Sartre, che intendeva l'uomo come l'ente in cui l'esistenza precede l'essenza. Per Heidegger questa posizione sartriana è il rovesciamento della filosofia di Platone, in cui ogni cosa fisica, ogni cosa nel mondo, altro non è che una derivazione imperfetta da un prototipo ideale perfetto. Secondo Heidegger il rovesciamento di una tesi metafisica resta, sempre e comunque, una tesi metafisica, e la metafisica non fa altro che mantenere l'essere nell'oblio della sua verità. L'umanismo di Sartre conserva tutti i limiti dell'*humanitas* derivata dall'*animalitas*, non ponendola ad un livello sufficientemente elevato. In questo senso *Essere e tempo* non può essere assolutamente considerato un umanismo, ma anzi deve essere considerato come un suo strenuo oppositore.

La nuova prospettiva antropologica che ne deriva è radicale: l'uomo, "in quanto è colui che e-siste, ha da custodire la verità dell'essere. L'uomo è il pastore dell'essere" (Heidegger 2006: 56). Questa celeberrima definizione comporta per l'uomo, per l'unico vero *esser-ci*, un'enorme responsabilità.

L'"essere" non è né Dio né un fondamento del mondo. L'essere è essenzialmente più lontano di ogni ente e nondimeno è più vicino all'uomo di qualunque ente, sia questo una roccia, un animale, un'o-

pera d'arte, una macchina, un angelo o Dio. L'essere è ciò che è più vicino. Eppure questa vicinanza resta per l'uomo ciò che è più lontano. L'uomo si attiene innanzitutto sempre e solamente all'ente; e anche se, quando si rappresenta l'ente come ente, il pensiero si riferisce in effetti all'essere, in verità esso pensa sempre e solo l'ente come tale e mai l'essere come tale. (Heidegger 2006: 57)

Questo errore viene commesso anche dalla filosofia, che pretende di rivolgersi all'essere, ma in realtà si limita a compiere un abbozzo di rovesciamento partendo dall'ente, contemplando più o meno approfonditamente l'essere, per tornare poi all'ente.

Questo errore è evitabile solo ed esclusivamente spostandosi di piano, considerando il linguaggio. La *vicinanza* cui si fa riferimento nel passo citato è esattamente la dimensione del linguaggio, che è una corrispondenza con l'essere e il luogo in cui l'uomo dimora, la sua dimensione più propria. "Il linguaggio è la casa dell'essere, abitando la quale l'uomo e-siste, appartenendo alla verità dell'essere e custodendola" (Heidegger 2006: 61). Quando l'essere si apre nella radura, ed è lì che l'uomo riesce ad esperirlo nella sua verità, proprio nel linguaggio, allora si apre uno spazio in cui abita la divinità, il sacro. Le cose presenti nel mondo, pertanto, non sono una proprietà esclusiva dell'uomo, concezione molto diffusa e radicata filosoficamente, ma egli è "pastore dell'essere" (Heidegger 2006: 73-74). Heidegger stesso specifica che è in questo radicale cambiamento di prospettiva che l'uomo trova la sua posizione privilegiata di ente la cui essenza si pone vicina all'essere, poiché in quanto e-sistente si trova ad abitare in quello spazio di ascolto aperto dal linguaggio.

Il pensiero non è quindi solo produttivo¹, ma oltrepassa i limiti di ogni applicazione pratica. Il pensiero, dicendo, porta in direzione del linguaggio le parole dell'essere, fino ad allora inesprese. Questo portare non è un essere strumento, perché l'essere, aprendosi nella *Lichtung*, viene al linguaggio, "esso è sempre in cammino verso il linguaggio" (Heidegger 2006: 100).

Quest'ultima citazione ci invita a considerare brevemente altre due opere eccezionali, il saggio *Hölderlin e l'essenza della poesia* e la raccolta *In cammino verso il linguaggio*.

Il primo saggio si articola a partire da cinque "detti-guida", arbitrariamente scelti da Heidegger pescando dall'opera del poeta di Lauffen am Neckar. Li citeremo qui per esteso:

1. Poetare: "l'occupazione più innocente di tutte".
2. "Per questo è dato all'uomo il più pericoloso di tutti i beni, il linguaggio [...] affinché testimoni ciò che egli è [...]".
3. "Molto ha esperito l'uomo. / Molti celesti ha nominato / da quando siamo un colloquio / e possiamo ascoltarci l'un l'altro".
4. "Ma ciò che resta, lo istituiscono i poeti".
5. "Pieno di merito, ma poeticamente abita / l'uomo su questa terra". (Heidegger 2007: 41)

Dal primo detto-guida emerge un'immagine della poesia come qualcosa di vicino al gioco, che vive e prende forma nel mondo di immagini da esso stesso costituito. In questo modo la poesia resta lontana dagli ambiti delle decisioni epocali, di quelle su cui ricade una grande responsabilità, pertanto non

¹ La scelta dell'aggettivo "produttivo" è in questa sede molto interessante se considerata alla luce di Wertheimer 1965, in cui l'aggettivo può essere sostituito con "creativo".

può che essere massimamente innocente. Considerando la poesia in questo modo, mai potremo coglierne l'essenza.

A partire dal secondo detto, Heidegger esamina cosa significhi essere un *bene* ed essere *pericoloso*. L'uomo è "colui che deve testimoniare ciò che egli è" (Heidegger 2007: 44), cioè il proprio *esserci*. Questa testimonianza non è accidentale, ma fondamentale, poiché fa emergere l'essenza stessa dell'uomo, rendendo manifesta la sua appartenenza alla terra. L'uomo è contemporaneamente "l'erede e l'allievo" (Heidegger 2007: 44) in tutte le cose, e da questo contrasto nasce l'*intimità*. Questa testimonianza avviene nella storia, ma perché questa sia possibile è dato all'uomo il linguaggio come un *bene*. Al *pericolo* Heidegger dedica una conferenza tenuta a Brema nel 1949 occupandosi della tecnica (Heidegger 2002: 71-95), a riprova di quanto sia importante questo concetto in quella che è l'estetica heideggeriana; nel saggio che ora consideriamo si limita a descriverlo brevemente, ma in modo molto incisivo. Il "pericolo è la minaccia dell'essere da parte dell'ente" (Heidegger 2007: 45). Poiché essere ed ente entrano in relazione solamente nella dimensione del linguaggio, ne consegue logicamente che il pericolo prende forma solo nel linguaggio. Il linguaggio è massimamente pericoloso anche nel senso che, dovendosi rendere continuamente lingua per esprimersi, è in esso innata la possibilità di dar luogo tanto al dire genuino, cioè che apre all'essenza dell'essere, che a quello inessenziale. In questo modo il dire genuino è continuamente messo in pericolo nell'essere in sé e per sé del linguaggio. Impossibile non sentire l'eco dei paragrafi 34 e 35 di *Essere e tempo*. Come è possibile dunque conciliare questi due aspetti, cioè che, allo stesso tempo, il linguaggio sia un *bene* ed anche un *pericolo* per l'uomo? Il lin-

guaggio è un mezzo per esprimersi, e solo in questo senso si può dire che l'uomo lo posseggia, ma in questa funzione non si esprime la sua vera essenza, che resta obliata. Il linguaggio è l'unica cosa a permettere di stare nell'apertura dell'essere, in questo senso va inteso come massimo bene originario, il solo a permettere alla storia di prendere forma nel mondo, essendo esso stesso a *fare mondo*. "Il linguaggio non è uno strumento disponibile, ma quell'evento (*Ereignis*) che dispone della suprema possibilità dell'essere-uomo" (Heidegger 2007: 46) e che rende possibile comprendere il vero dominio della poesia (*Dichtung*).

Il commento al terzo detto-guida ruota intorno al termine *colloquio*, che si potrebbe considerare come una radicalizzazione del *discorso* di *Essere e tempo*. L'uomo è un *colloquio*, pertanto il suo essere si fonda sul linguaggio, e il linguaggio è essenziale solamente in quanto *colloquio*. La caratteristica del *colloquio* è che in esso si esercitano le due azioni del parlare e dell'ascoltare, ferme restando le differenze che distinguono gli interlocutori. Un *colloquio* non risolve mai le differenze, ma raccoglie nella sua unità, diventando il sostegno per il nostro esserci. "Da quando siamo un colloquio" significa che noi siamo in *colloquio* da quando esiste il tempo, cioè da quando esistiamo storicamente; pertanto linguaggio, colloquio e uomo sono cooriginari. "Da quando il linguaggio accade autenticamente come colloquio, gli dèi vengono alla parola e un mondo appare" (Heidegger 2007: 48): questo è il colloquio autentico, quello in cui si nominano gli dèi e il mondo si fa parola. Non possiamo però nominare gli dèi in qualsiasi momento; devono essere essi stessi a chiamarci, e noi dobbiamo rispondere a questo richiamo, è questa la nostra responsabilità. "La tesi se-

condo cui il linguaggio è l'evento supremo dell'esserci dell'uomo è così chiarita e fondata" (Heidegger 2007: 49). La domanda finale, che proietta direttamente al detto successivo, è: chi dà inizio a questo colloquio, chi è capace di nominare gli dèi e fissare nella parola?

Il quarto detto-guida è: "La poesia è istituzione attraverso la parola e nella parola" (Heidegger 2007: 49). Ciò che viene istituito è ciò che è stabile, e questo può apparire come un paradosso. Infatti, sembra impossibile che proprio ciò che per sua natura è stabile necessiti di essere fissato. Invece è proprio così, poiché è necessario che l'essere si apra, venga aperto, affinché l'ente diventi visibile. Nulla è più difficile da fermare che non lo stabile, questo arduo compito è della massima importanza, e spetta ai poeti: "quando il poeta dice la parola essenziale, l'ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina e essere ciò che è" (Heidegger 2007: 50). Siamo ben lungi dal pensare, quindi, ad una parola come ad una etichetta; nella parola si dà essere. E, in qualche modo, anche Arnheim, come vedremo nella seconda parte, ritiene che in ogni parola vi sia per forza una traccia dell'oggetto, che attraverso la sua espressione si può dire che l'abbia "sugerita".

Il quinto, e ultimo, detto-guida è l'apice dello sviluppo concettuale. L'uomo abita su questa terra guadagnandosi la vita con il lavoro e la fatica ogni giorno. Ciononostante non è questo il modo per raggiungere il vero fondamento dell'esserci dell'uomo, che in realtà è *poetico*. "Abitare poeticamente" significa: stare alla presenza degli dèi ed essere toccati dalla vicinanza essenziale delle cose. 'Poetico' è l'esserci nel suo fondamento: ciò significa al tempo stesso: esso, in quanto istituito (fondato), non è un merito, ma un dono" (Heidegger 2007: 51).

Riteniamo necessario, a questo punto, distinguere quelli che sono i due diversi modi dell'esperienza che Heidegger segnala in tutta la sua opera. In tedesco si hanno due diversi termini, entrambi traducibili in italiano con "esperienza", ma molto diversi tra loro. Il primo termine è *Erlebnis*, che, contenendo la radice del verbo *leben* (vivere), si riferisce ad una esperienza di vita vissuta, che deriva direttamente dalla prassi. L'accezione che in Heidegger assume l'*Erlebnis* è assolutamente negativa, in quanto non richiede alcun tipo di meditazione: è una falsa esperienza meramente estetica e in nessun modo condizionante chi la compie. Ben diversa è la *Erfahrung*, che contiene la radice del verbo *fahren* (andare con un mezzo), che allude all'esperienza che deriva dal viaggio, da un percorso compiuto. Quest'ultima non è da intendersi hegelianamente come una partenza dal soggetto che finisce con un ritorno-rafforzamento al soggetto; è un'esperienza che apre e che, durante il tragitto, ci trasforma senza essere in alcun modo soffocata o dominata. Il linguaggio può essere annoverato come *Erfahrung*. L'essenza del linguaggio va compresa a partire dall'essenza della poesia, e non viceversa. Lo stesso Heidegger ci fornisce altre fondamentali indicazioni: la poesia non è libera di agire arbitrariamente, ma anzi è "doppiamente vincolata" (Heidegger 2007: 54). Infatti, da un lato deve rispondere al richiamo degli dèi, e dall'altra ha il ruolo di trasmettere questo richiamo a tutti gli uomini. Questo deve fare il poeta, che si trova quindi ad essere gettato in una dimensione media fra gli uomini e gli dèi. Questa terra di mezzo è lo spazio decisivo da cui dipende la natura stessa dell'uomo e il fondamento della sua essenza: "Poeticamente abita l'uomo su questa terra" (Heidegger 2007: 56).

In questa zona media si trova, secondo Heidegger, Hölderlin, definito "il poeta del poeta" (Heidegger 2007: 56). Ci troviamo in questo momento in un tempo intermedio fra gli dèi che sono fuggiti ed il nuovo Dio che ha da venire, in un tempo di mezzo, di *privazione*. Ora più che mai abbiamo bisogno di poeti che ci salvino da questo *pericolo* che è oblio dell'essere.

In cammino verso il linguaggio (Heidegger 1988) è una raccolta di sei saggi dedicati al linguaggio; affronteremo in un discorso comune i saggi *Il linguaggio*, *L'essenza del linguaggio* e *Il cammino verso il linguaggio*.

Dall'affermazione "proprio il linguaggio fa dell'uomo quell'essere vivente che egli è in quanto uomo" (Heidegger 1988: 27) possiamo pensare che il linguaggio sia la caratteristica che distingue l'uomo dagli altri animali in quanto suo possessore; abbiamo visto sopra essere questo un modo di considerare l'*humanitas* alquanto riduttivo a partire dall'*animalitas*. Il linguaggio parla in sé, in quanto tale, e in questo modo esprime la sua essenza. Sono tre, secondo Heidegger, le "idee correnti" che impediscono di relazionarsi con l'essenza del linguaggio: l'idea del linguaggio come semplice espressione, l'idea del linguaggio come attività dell'uomo e quella del linguaggio come modo di descrivere il reale e l'irreale. La prima idea può essere facilmente liquidata pensando che se c'è qualcosa che si esprime significa che c'è una frattura fra un interno ed un esterno, fra un qualcosa che estrinseca e un qualcosa che viene espresso: chiaramente non può essere questa l'essenza del linguaggio, che risulterebbe subordinata a chi esprime e a cosa esprime. Considerando il linguaggio come pura attività umana ci troviamo di nuovo al linguaggio-strumento, in cui chi parla è l'uomo, ma non il linguaggio stesso. Sull'ultima idea corrente

Heidegger non dà particolari spiegazioni, ma è facilmente comprensibile come, se usiamo il linguaggio per "dare presenza e figura" (Heidegger 1988: 29), sia a cose reali che irreali, significa che c'è un qualcosa ad esso precedente a cui noi diamo forma utilizzando il linguaggio; siamo così molto lontani da un linguaggio con valenza esistenziale. Del linguaggio si deve fare esperienza, questo è il cammino che Heidegger ci indica. "'Fare' significa qui provare, soffrire, accogliere ciò che ci tocca adeguandoci con esso" (Heidegger 1988: 127). *Fare* esperienza non significa rivolgersi al linguaggio ottenendo informazioni su di esso, oggettivandolo come fa la linguistica, ad esempio. Il ruolo delle scienze e delle filosofie del linguaggio non viene denigrato *in toto*, semplicemente viene indicato come ulteriore modo sbagliato di rivolgersi all'essenza del linguaggio. Studiando il linguaggio come oggetto, siamo costretti ad inventare un metalinguaggio che ci permetta la descrizione dei fenomeni linguistici, come in tutte le scienze, ma non solo; Heidegger ritiene che questo approccio sbagliato sia lo stesso che condiziona la metafisica, creando un singolare accostamento fra "metalinguistica" e metafisica. Per capire in che modo sia necessario esperire il linguaggio è necessario partire dal comprendere la vicinanza fra pensiero e linguaggio, fra essere e dire, fra pensare e poetare. "Nei loro momenti più alti entrambi, poesia e pensiero, ciascuno a modo proprio, hanno bisogno l'uno dell'altro come vicino" (Heidegger 1988: 137). Che cos'è questa *vicinanza*? Heidegger collega il concetto di *prossimità* con quello di *lontananza*. Nella modernità la lontananza è qualcosa da misurare, da calcolare, come le leggi della natura. In questo modo non si può capire la *vicinanza*, che non si basa sullo spazio e sul tempo presi come parametri, pur non essen-

done indipendente. La *prossimità* è una *prossimità vicinante*, che permette alle cose di essere vicine nella lontananza.

Ebbene, cosa crea la *vicinanza*, cosa avvicina pensiero e poesia? Il nominare. Il nominare non è mai un semplice "dare nomi", non è un "mettere etichette" alle cose. "Il nominare chiama. Il chiamare avvicina ciò che chiama" (Heidegger 1988: 34). Proprio per questa funzione fondamentale i poeti hanno una enorme responsabilità, come detto sopra. Questo spazio che si crea nella vicinanza assume un significato potentissimo, aprendo al sacro, al divino, all'originario.

Le cose che la poesia nomina, in tal modo chiamate, adunano presso di sé cielo e terra, i mortali e i divini. I quattro costituiscono, nel loro relazionarsi, un'unità originaria. Le cose trattengono presso di sé il quadrato dei quattro. In questo adunare e trattenere consiste l'esser cosa delle cose. L'unitario quadrato di cielo e terra, mortali e divini, immanente all'essenza delle cose in quanto cose, noi lo chiamiamo: il mondo. (Heidegger 1988: 35)

La poesia *fa mondo*, chiama e aduna, ma poi conserva e tiene cura. Questa unità in cui si trovano "i quattro" non annulla nessuna delle differenze, ma instaura un colloquio tra loro, un continuo movimento che in questa tensione *fa* il mondo in cui l'uomo, nel linguaggio e con il linguaggio, trova la sua dimora, dischiude il suo essere-nel-mondo. Heidegger ci mette in guardia da un possibile fraintendimento: il mondo, così inteso, non è in nessun modo metafisico, non vuole rappresentare la totalità delle cose. Dalla vicinanza nasce intimità, ma un'intimità che si esprime nella differenza. Questa considerazione della differenza avrà poi importanti conseguenze nella futura filosofia, ma è significativo che spesso, per descrivere questo rap-

porto di reciproca complicazione, corrispondenza, conpenetrazione, si ricorra ad esempi tratti dagli orienti. Infatti, anche nella raccolta di saggi da cui stiamo estrapolando, è presente un intero lungo dialogo, intitolato *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, in cui Heidegger e un allievo giapponese del maestro e filosofo Shuzo Kuki costituiscono un immaginario ponte fra occidente e oriente.

Il linguaggio va esperito nel senso, come visto in precedenza, della *Erfahrung*. "Fare esperienza di qualcosa significa: che quel qualche cosa al quale giungiamo, mentre siamo in cammino per raggiungerlo, proprio esso ci sopraggiunge, ci colpisce, ci pretende in quanto ci trasforma secondo se stesso" (Heidegger 1988: 141).

Questo cammino indicato da Heidegger verso il linguaggio è, però, in un certo senso, illusorio. Non è più il nostro pensiero che riflette sul linguaggio. "In realtà il cammino verso il linguaggio è sempre entro il linguaggio e mai in nessun altro luogo" (Heidegger 1988: 206), è un camminare che dal linguaggio va verso il linguaggio, perché l'uomo si trova sempre, come luogo suo proprio, nell'apertura da esso creata. Quella è la sua natura, la sua φύσις. Ecco quindi completamente rovesciato il famoso detto visto sopra ἄνθρωπος = ζῶον λόγον ἔχον, ora ridefinibile con φύσις = λόγος ἄνθρωπον ἔχον, "nel senso che l'uomo si trova già da sempre in un'apertura, quella del *logos*, che non è egli stesso a determinare, ma dalla quale piuttosto è determinato" (Volpi 2008: 56).

2.

Cercheremo ora di analizzare brevemente le riflessioni compiute da Arnheim sul linguaggio, tentando dei confronti con quanto esposto del pensiero del filosofo di Meßkirch.

Rudolf Arnheim si occupa del problema del linguaggio principalmente in due delle sue opere, entrambe raccolte di saggi: *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi* (Arnheim 2003) e *Verso una psicologia dell'arte* (Arnheim 1969), scritti a grande distanza di tempo l'uno dall'altro, essendo il saggio che dà il via alla raccolta, *La radio cerca la sua forma*, del 1930, e il secondo pubblicato nel 1966. È importante ricordare che alla base delle considerazioni dell'autore soggiace una concezione del linguaggio come particolare tipo di comportamento, ereditata dai suoi studi berlinesi (cfr. Köhler 1961: 21, 54-5), che è possibile pertanto indagare con i metodi della psicologia sperimentale.

Nel saggio *Il mito dell'agnello che belava*, Arnheim sviluppa un ragionamento importantissimo. Lo sfondo è la base classica della psicologia gestaltista, cioè il fatto che la percezione non sia una semplice assimilazione di materiale grezzo per l'intelletto. L'argomentazione comincia con il considerare con grande acume le diverse posizioni che si oppongono a quella gestaltista e che hanno condizionato il modo di intendere linguaggio e percezione. Diversamente da quanto riscontrato in Heidegger, è la percezione (non l'intelletto) a dover compiere le sue operazioni sul materiale grezzo. Arnheim evidenzia come venga sempre erroneamente interpretato il racconto dei sei giorni della Creazione, così come narrati nel libro della *Genesi*, i quali vengono sostanzialmente descritti come momenti in cui vengono compiute delle operazioni logiche di distinzione e

separazione fra opposti, fra cielo e terra, fra acque e suolo, luce e tenebre, etc. In una lettura di questo tipo la percezione viene ad essere un processo passivo di trasporto di materiale grezzo dall'esterno all'interno del soggetto, ma dal punto di vista gestaltista questa ipotesi è del tutto fuorviante.

Il problema, come sempre quando si parla di percezione, è nella considerazione del rapporto tra mondo esterno e mondo interno, tra immagine e concetto². Arnheim distingue due diversi atteggiamenti per affrontare tale problema, uno estroverso e uno introverso.

L'estroverso sostiene che l'uomo funziona sotto la sollecitazione del mondo esterno e che il suo modo di pensare ad esso, e l'immagine che egli ne ha, sono dettati dalla natura di tale realtà esterna a lui. L'introverso considera il mondo esterno come amorfo; l'ordine, il carattere, la normazione gli sono imposti dalla mente, che attinge ad un magazzino di idee innate, o costruite, o tratte da altre menti. (Arnheim 1969: 171-2)

Questi due approcci possono essere grossolanamente ricondotti ad una tendenza empirista (non sarà comunque il caso della proposta gestaltista), il primo, e ad una razionalista, il secondo.

L'esempio che Arnheim ritiene più "spettacolare" (Arnheim 1969: 173) della seconda concezione sono coloro che fanno parte della corrente deterministica. Questi considerano il mondo come completamente privo di una sua autonoma configu-

² Sul rapporto fra immagini visive e immagini verbali nella teoria arnheimiana rimando a Argenton e Messina 2000: 214-21 e Arnheim 1992: 58.

razione; non può pertanto essere sufficiente la percezione per distinguere le cose. Si necessita di qualcosa d'altro, da essa indipendente e ad essa superiore, capace di cogliere le differenze e le similarità fra gli oggetti, di risalire dal particolare al generale e di fissare il "carattere" di qualsiasi cosa. Il linguaggio viene ad essere lo strumento potente di cui solo l'uomo dispone e che gli permette di attribuire alle cose del mondo dei segni, puramente arbitrari, che gli consentono di dar luogo ad una frattura fra sé e il reale, di fatto creando il mondo con cui ci troviamo a confrontarci e in cui viviamo.

Nel saggio considerato, tra le personalità le cui ricerche sono riconducibili ad un determinismo linguistico, Arnheim cita espressamente von Humboldt (Arnheim 1969: 174), fondatore della filosofia del linguaggio moderna, autore di uno studio basato sul confronto fra le diverse individualità linguistiche, senza tuttavia mai abbandonare l'universalità dei concetti.

Secondo von Humboldt tutte le lingue naturali sono prodotte da una forza spirituale (*Geisteskraft*) presente nell'uomo. Ogni lingua aspira ad essere compiuta e perfetta, e ognuna raggiunge lo scopo in modo migliore o peggiore: esistono pertanto lingue più o meno perfette. Il criterio di giudizio con cui si valuta questo livello di perfezione non è precostituito, ma ricavato dall'intima essenza del linguaggio e dalla ricchezza dei modi con cui si esprime. Ogni linguaggio costituisce, per von Humboldt, una specifica *visione del mondo*. Pensando in questo modo è chiaro come il mondo esterno non solo non sia unico, ma anche che il fondamento di ciò che è esterno sia all'interno dell'uomo, che attraverso il linguaggio dà esistenza agli oggetti. "Si ritiene che il linguaggio sia lo stampo nel quale si cola il materiale grezzo ed amorfo della visione" (Arnheim

1969: 174), sostiene lo psicologo, in qualche modo compiendo una critica nei confronti del linguaggio descrittivo/narrativo che ci pare accomunabile a quella compiuta da Heidegger verso il linguaggio strumentale. Arnheim, in quest'ottica, vede in von Humboldt un antagonista della posizione gestaltista. Stessa posizione antagonistica contraddistingue Herder, che considera la vista come una fonte di confusione. L'esperienza visiva "è tanto luminosa e splendente su tutte, ci offre una tale quantità di attributi, che l'anima soccombe alla molteplicità" (Arnheim 1969: 174). Con la vista noi immettiamo talmente tanti dati nel nostro cervello, che, secondo Herder, nulla di chiaro può emergere esclusivamente da essa. Whorf arriverà addirittura a parlare della vista come di un incubo cromatico, "veramente invenzione degli uomini del linguaggio" (Arnheim 1969: 174). Insomma, in tutte queste impostazioni (Arnheim cita anche Cassirer e Sapir) ciò che risalta è che il ruolo fondamentale del linguaggio è quello di formare, di plasmare, quasi fosse un demiurgo, i dati che vengono immessi attraverso la visione. In questo processo è il linguaggio a creare il mondo in cui l'uomo vive, e diversi linguaggi formano diverse visioni. *Mutatis mutandis*, ci pare che lo stesso Heidegger potrebbe condividere queste considerazioni, parafrasando nei termini che non si tratta assolutamente di *fare mondo*, perché non è l'essenza del linguaggio, il Dire originario attraverso la poesia, a compiere un'operazione ontologica. Il linguaggio che forma, che elabora *visioni* del mondo e sul mondo, è ogni linguaggio naturale.

Arnheim cita poi un famoso passo di Herder, da cui ricava il titolo del saggio, in cui lo studioso descrive il momento in cui l'uomo primitivo si trova di fronte ad un agnello, con le sue tipiche caratteristiche morfologiche. Solamente quando l'anima-

le emette il suo verso l'uomo coglie con evidenza il tratto che lo contraddistingue da tutti gli altri animali, tratto del tutto autonomo dalle sue caratteristiche visive e tattili, e cioè il fatto di essere l'essere che bela. "Il mito dell'agnello che belava" è proprio questa nozione secondo la quale non sia possibile riconoscere e ricordare le caratteristiche visive di un oggetto considerato, se non accostandole, vincolandole, ad aspetti sonori che le connettano al linguaggio (Arnheim 1969: 175).

Arnheim ritiene evidente come questa presa di posizione di Herder sia del tutto arbitraria, e di fatto non sia neppure una vera spiegazione, essendo sostituibile con qualsiasi altra ci venga in mente altrettanto arbitrariamente. Arnheim sostiene che Ricci, architetto italiano, non basandosi su tesi deterministiche, sia stato, invece, in grado di rendersi conto di come la vista sia il senso più evidente di cui l'uomo sia dotato. Secondo Ricci, in origine il linguaggio fu pittura, cioè un tentativo dell'uomo primitivo di riprodurre visivamente gli oggetti presenti in natura. Quando questo tentativo si è esteso a prassi, attraverso il riconoscimento, altrettanto visivo, dei simboli disegnati da un uomo primitivo da parte di un altro uomo, si è entrati nella sfera della comunicazione. Secondo Cassirer, è impossibile formare dei concetti partendo dalla sensibilità; la percezione va abbandonata; ciò perché quello che si presenta ai sensi una volta mai più si ripeterà precisamente allo stesso modo. Addirittura Sapir arriva a dire che sono le parole a condizionare in modo determinante il nostro modo di percepire. "Ciò significa che voi chiamate una linea a 'zig-zag' non perché vedete che è fatta a zig-zag; al contrario voi la vedete a zig-zag perché siete avvezzi a chiamarla in questa maniera!" (Arnheim 1969: 177). La conseguenza logica a cui porta questo pensiero

è gestaltisticamente drammatica: non esiste pensiero al di fuori delle parole. Secondo Sapir non si può mai pensare indipendentemente dal linguaggio.

Dopo questa rapida carrellata di esempi, Arnheim ci prospetta il modo in cui egli interpreta la percezione. L'errore delle posizioni precedenti, e che era bene riprendere in questa sede al fine sia di comprendere il pensiero arnheimiano sia di constatare che alcuni punti di partenza del ragionamento costituiscono importanti collegamenti col pensiero di Heidegger, è considerare ogni oggetto come singolo, senza prestare la dovuta attenzione al *pattern*, all'unità percettiva, nella sua totalità. Ogni dato che arriva alla nostra retina è chiaramente privo di forma, ma non si può dire che sia privo di proprietà oggettive che impongono, dettano, come debba avvenire il processo di organizzazione dei dati a livello cerebrale.

Queste proprietà oggettive costituiscono le caratteristiche percettive che si organizzano secondo le regole dell'organizzazione strutturale. La percezione non si trova ad essere una mera operazione meccanica, in quanto capace di cogliere gli aspetti di generalità che sono presenti in ogni percetto. Questa peculiarità "elimina la differenza di principio tra il vedere un oggetto singolo e il vedere un tipo di oggetti: la differenza, cioè, tra percetto e concetto" (Arnheim 1969: 180). Se con la rivoluzione copernicana di Kant l'attenzione si è rivolta all'oggetto, se Heidegger invoca un recupero della filosofia dell'Essere, ecco che Arnheim, da psicologo, rivendica la specificità della percezione, capace di dare dignità e valore tanto al soggetto quanto all'oggetto. Perfino nel ragionamento scientifico le esperienze percettive prendono il sopravvento rispetto alle

parole e alle formule. Arnheim cita a riguardo un'affermazione di Einstein:

le parole o il linguaggio, scritti o parlati, non svolgono alcun ruolo, mi sembra, nel meccanismo del mio pensiero. Le entità fisiche che a me pare servano da elementi nel pensiero sono certi segni ed immagini più o meno chiare che si possono "volontariamente" riprodurre e combinare... Questi elementi sono, nel mio caso, di tipo visivo, ed alcuni di tipo muscolare. Le parole o altri segni convenzionali vanno ricercati laboriosamente soltanto in una fase secondaria, quando il gioco associativo che ho menzionato si è sufficientemente fissato e può venir riprodotto a volontà. (Arnheim 1969: 181)

Nella raccolta *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, sono presenti testi pensati e scritti durante gli anni Trenta, che Arnheim trascorse a Roma, in fuga dalla Germania, prima di fuggire anche dall'Italia. Questi saggi colpiscono per la profondità con cui il giovane Arnheim affronta temi che saranno poi ripresi anche da altri illustri pensatori come T. Adorno o W. Benjamin (cfr. Fossaluzza 2013); le posizioni qui assunte non saranno mai ritrattate, e raramente riprese, nelle opere successive. Nel saggio *Il mondo dei suoni*, Arnheim prende posizione, in modo molto deciso, a favore della superiorità del suono rispetto alla parola parlata, argomento affrontato anche da Heidegger nella sua analisi del rapporto linguaggio/lingua, e con alcune importanti differenze rispetto al connazionale filosofo. Analizzando la radio come forma artistica e mezzo espressivo, Arnheim si accorge del totale dominio della parola parlata rispetto al suono puro, che "esercita un effetto più potente ed immediato" (Arnheim 2006: 33). Il suono e il rumore sono vincolati solamente dal corpo sonoro che, vibrando, li produce; sono per-

tanto caratterizzati da una grande immediatezza. "La separazione fra rumore e parola non si compie che ad un livello superiore" (Arnheim 2003: 33). Così come accade nel mondo animale, per l'uomo primitivo il linguaggio era composto di soli suoni, prima ancora della nascita delle parole. Lo sviluppo successivo non ha liberato l'uomo da questa tendenza primordiale, e tuttora è "la forza espressiva della voce di un oratore, e non tanto il contenuto del suo discorso, che impressiona l'uomo comune" (Arnheim 2003: 34). Si potrebbe pensare a questo punto che il suono si trovi svincolato completamente dal contenuto che veicola, ma chiaramente non è così. Semplicemente il punto di partenza per comprendere l'arte uditiva deve essere il linguaggio puro, spesso dimenticato o trascurato sia nelle opere teatrali che in quelle radiofoniche. Ciò che immediatamente ci colpisce, in modo autonomo rispetto all'esperienza pregressa o alla memoria, è il "*carattere espressivo* del suono: cioè l'intensità, l'altezza, gli intervalli, i ritmi, i tempi" (Arnheim 2003: 34), che altro non riguardano se non la *qualità* del suono.

È importante sottolineare che l'*esperienza* a cui allude qui Arnheim è l'esperienza *pregressa* e non l'esperienza concretamente in atto, altrimenti il discorso perderebbe totalmente significato. Le caratteristiche percettive, quindi, prima di quelle semantiche, rendono il suono capace di provocare determinati effetti nell'ascoltatore. La radio deve rendersi conto della portata di questa sua capacità e assumerla come compito artistico. Dall'originario uso artistico del suono si è arrivati, nella riflessione di Arnheim, nell'uso quotidiano, alla sua degenerazione a semplice mezzo di descrizione. Impossibile non avvertire *vicinanza* con il pensiero di Heidegger, anche se, da psicologo,

Arnheim non può certo concepire un tipo di linguaggio che non sia, con l'aggettivo usato dal filosofo, "strumentale". Poco oltre troviamo un gentile omaggio, o, anzi, un giusto riconoscimento alla lingua italiana; nonostante questa caratteristica sia spesso fonte di più o meno simpatiche prese in giro per l'italiano all'estero, la lingua italiana è considerata "espressione e canto", a differenza delle altre lingue, ormai "sbiadite" (Arnheim 2003: 35). La radio gode di uno statuto speciale e privilegiato; è, infatti, un'arte puramente acustica, che non subisce condizionamenti da null'altro che dal suono. Proprio questo suo statuto le assegna un ruolo importante, che la radio deve avere il coraggio di assumersi: opporsi alla "separazione tra musica e suono naturale non musicale" (Arnheim 2003: 36). Cos'è questa separazione se non l'asservimento del suono ai fini comunicativi verbali del linguaggio? È possibile vedere una similitudine con il compito della poesia nella filosofia heideggeriana? Noi riteniamo che in un certo senso una similitudine sia possibile, anche se da una prospettiva diversa. Arnheim, infatti, spera in una maggiore considerazione scientifica nei confronti della radio, proprio perché tutte le caratteristiche del suono sono misurabili e analizzabili con sufficiente precisione dalle scienze naturali, a differenza, per esempio, di quanto accade in pittura, dove gli accostamenti fra colori o l'interazione fra forme sfuggono al calcolo.

Quando chi parla alla radio manca di forza espressiva e di timbro, l'ascoltatore si vendica nel modo più semplice: spegnendo l'apparecchio. Egli perde le migliori occasioni quando trascura la melodia, la piacevole variazione tra il parlare veloce e lento, tra quello forte e quello piano, quando declama senza accentuazioni e tensioni dina-

niche; e la stessa cosa succede al compositore di radiodrammi. Il vecchio detto filosofico “*nihil est in intellectu quod non prius fuit in sensu*” può essere così variato: tutte le strade che conducono alla mente dell'ascoltatore passano attraverso l'orecchio. (Arnheim 2003: 38)

Il suono viene prima di qualsiasi contenuto; le sue qualità *passano attraverso l'orecchio*, ma lo stesso accade per la vista e gli occhi: possiamo quindi parafrasare il famoso detto empirista, tenendo ben presente che ciò che l'orecchio o l'occhio percepiscono sono importanti caratteristiche che determinano un concetto percettivo.

Abbiamo visto che molte volte il linguaggio viene considerato solamente un *mezzo* per esprimersi. Nel contestare questa posizione abbiamo analizzato cosa significhi essere *mezzo*, ma non ci siamo finora concentrati su cosa sia l'*espressione*. Questo concetto è di massima importanza in tutta l'estetica, ma lo è particolarmente nella psicologia gestaltista, basti pensare che Arnheim arriva a dire che tra percezione ed espressione c'è una fondamentale unità (Arnheim 1969: 316). Addirittura, è una considerazione a parer nostro condivisibile che fra i meriti essenziali che devono essere riconosciuti a questa teoria psicologica, anche oltre i suoi stessi limiti, vi sia proprio la sua attenzione rivolta al tema dell'espressione (Verstegen 2005: 19). Dobbiamo quindi superare l'utilizzo “ingenuo” che ne abbiamo fatto finora e scendere nei particolari.

Il tema è trattato da Arnheim un po' in tutti i suoi testi, ma in particolare in alcuni saggi di *Verso una psicologia dell'arte* e nell'ultimo capitolo di *Arte e percezione visiva, Espressione* appunto. La continuità fra il saggio *La teoria gestaltica dell'espres-*

sione e il capitolo X di *Arte e percezione visiva* è evidente, coincidendo addirittura in vari passaggi. Come spesso accade, Arnheim parte con una *pars destruens* in cui analizza posizioni contrastanti, per passare poi a una *pars construens* in cui afferma la sua posizione. Generalmente, sia nel linguaggio comune che lungo tutto l'arco dell'estetica e della psicologia, si considera l'espressione come un esternare qualcosa che è contenuto in un dominio interno, cioè "manifestazioni esterne della personalità umana" (Arnheim 1969: 66). *Umana*, appunto. "Si dice che esiste espressione soltanto quando c'è un'idea da esprimere" (Arnheim 2008: 362). La teoria gestaltista si propone di estendere il significato del termine *espressione* a tutti gli oggetti, tanto animati che inanimati, poiché è necessario superare la concezione, legata all'*espressione fisiognomica*, che la assume come caratteristica specifica dell'essere umano, e, per analogia con quest'ultimo, del mondo animale (cfr. Argenton 2008: 36-59).

Allo stesso modo gli psicologi gestaltisti si oppongono al modo di intendere l'espressione solo in base ad una conoscenza pregressa acquisita empiricamente, rivolgendosi solo a casi in cui "i dati sensoriali trasmettono un'espressione percettivamente immediata ed evidente" (Arnheim 1969: 67). Ciò non significa che Arnheim screditi il peso, a livello conoscitivo, dell'esperienza passata, ma solo che, da un punto di vista teorico, si debbano considerare separatamente la percezione e le conoscenze acquisite in precedenza. "Si ammette, comunque, che praticamente qualsiasi esperienza concreta combini fattori di ambedue le specie" (Arnheim 1969: 68). Molto interessante filosoficamente è la critica mossa alla fisiognomica settecentesca, e a Lavater in particolare, come diretta conseguenza della

teoria associazionista, basata su stereotipi. Secondo la teoria associazionista ogni manifestazione esterna è associabile ad una condizione interna attraverso degli "standard", che si sono consolidati nel tempo. Questi stereotipi si formano all'interno del gruppo sociale, e vengono poi assimilati come metri di giudizio dall'individuo.

Anche Berkeley e Darwin commettono, in qualche modo, lo stesso errore, come pure la teoria dell'empatia sviluppata da Lipps si costituisce come uno sviluppo della teoria associazionista. Nonostante anche questa teoria resti carica di tutti i limiti delle precedenti, Arnheim riconosce due importanti passi in avanti. Il primo è che, seppure in modo riflesso, Lipps si rende conto che anche gli oggetti inanimati sono in grado di suscitare reazioni negli osservatori, sono quindi *capaci* di espressione (cioè sono in grado di compiere un'*azione*). In secondo luogo, quello che avviene fra oggetto e osservatore è uno scambio di forze che si sviluppano in risposta a caratteristiche specifiche dell'oggetto.

Rivolgendoci a qualsiasi oggetto, la "prima impressione" che ne abbiamo consiste proprio nell'espressione. Questa è talmente diretta, immediata e potente, da non poter essere spiegata semplicemente appellandosi ad un bagaglio di esperienze pregresse che ci hanno "educato". Gli studi degli psicologi gestaltisti hanno portato all'elaborazione del postulato dell'*isomorfismo*, che Arnheim descrive come "affinità strutturale tra il pattern stimolante e l'espressione che trasmette" (Arnheim 2008: 366), ma che, più specificamente, Köhler indicava come una somiglianza strutturale fra i fatti psicologici e i nostri processi cerebrali (cfr. Köhler 1969: 143-77; cfr. anche Köhler 2008: 82). È proprio in base a questa affinità che i gestaltisti

“affermano che il comportamento espressivo rivela il proprio significato direttamente nella percezione” (Arnheim 1969: 75) e ciò significa anche che non dipende in modo necessario da un *interno* che proietti all'*esterno* in modo volontario. Il fatto che possiamo immediatamente accedere alle qualità espressive di un oggetto, senza nessuna mediazione, dovrebbe farci riflettere sul fatto che queste caratteristiche vengano percepite in modo diretto dagli organi di senso, la vista su tutti. Ecco quindi che l'espressione, prima legata, anzi segregata, al mero ambito umano, estende il suo dominio a tutto quanto vi è di percepibile.

Il fatto che oggetti non umani possiedano genuine qualità fisiognomiche è stato occultato dalla credenza popolare che essi siano soltanto “vestiti” di espressioni umane da un illusorio “equivoco patetico”, dall'empatia, dall'antropomorfismo, dall'animismo primitivo. Ma se invece l'espressione è una caratteristica intima inerente ai pattern percettivi, le sue manifestazioni nella figura umana non sono che un caso speciale d'un fenomeno assai più generale. (Arnheim 1984: 367)

Considerando, ad esempio, le celeberrime teste grottesche disegnate da Leonardo da Vinci, il sentimento di disagio e di angoscia che prova l'osservatore non è frutto di ciò che, per acquisizioni precedenti, immagina sia presente all'interno di quei volti e si manifesti nelle deformazioni delle linee somatiche. Sono le linee stesse, sinuose e decise, a determinarne l'espressione. Per questo arriviamo a definire addirittura le linee stesse come “nervose”, o “tristi”, o “nevrotiche” (cfr. Fossaluzza 2014).

Allo stesso modo è evidente come, nella poesia *La fontana malata* (Palazzeschi 2002: 162-4), Palazzeschi ricorra ad un uso

onomatopeico di “suoni” e parole che lascia molto più spazio all’espressività del suono che non al contenuto delle parole. Ne riportiamo qui alcuni versi:

Clof, clop, cloch,
cloffete,
cloppete,
clocchette,
chchch...
È giù,
nel cortile,
la povera
fontana
malata;
che spasimo!
Sentirla
tossire.
Tossisce,
tossisce,
un poco
si tace...
di nuovo.
Tossisce.

Il parallelo tra la situazione della fontana, malata in quanto non capace di far fluire l’acqua vivacemente, diventa alla fine della poesia la malattia dell’uomo:

Mia povera
fontana,
col male
che hai,
finisci

vedrai,
che uccidi
me pure.
Clof, clop, cloch,
cloffete,
cloppete,
clocchete,
chchch...

Non è l'uomo ad avere proiettato sentimenti propri nella fontana malata, è la fontana stessa che esprime un significato che l'uomo, in un secondo momento, realizza essere simile al suo stato interiore. Questa caratteristica ricerca dell'onomatopea è tipica di tutti i poeti futuristi, che cercarono appunto di esplorare le caratteristiche espressive intrinseche nel suono delle parole.

Merita soffermarci brevemente su alcune osservazioni di grande rilievo che troviamo nel saggio *Linguaggio, immagine e poesia concreta* (Arnheim 1987: 112-24), nel quale Arnheim si concentra su un'analisi molto originale di tale tipo di genere poetico: in queste pagine possiamo trovare alcune stimolanti riflessioni sul rapporto suono/linguaggio utili a dare completezza al ragionamento che stiamo cercando di sviluppare in questo articolo. Arnheim individua una affinità tra lo sviluppo dell'arte pittorica e il linguaggio nei secoli XVIII e XIX nel fatto che entrambi si sono evoluti in direzione di una sempre maggiore "aderenza alla vita" (Arnheim 1987: 113); in questo processo l'attenzione si è rivolta sempre in primo luogo all'informazione, al "materiale grezzo dei fatti" (Arnheim 1987: 112). Nell'enorme mole di parole scritte e stampate in quel periodo, come mai prima nella storia dell'uomo, è avvenuta, come con-

sequenza, una graduale svalutazione del linguaggio “come forma d’espressione visiva, uditiva e sintattica”, fino al punto da poter sostenere che “il linguaggio copre tutto come una crosta” (Arnheim 1987: 113). Nell’analisi dello psicologo, tanto la pittura che il linguaggio necessitavano di un importante rinnovamento come media espressivi, ed egli identifica nella poesia concreta un importante tentativo in tal senso; la poesia concreta, infatti, riporta a riflettere sul fatto che il linguaggio è anche un veicolo di espressione visiva, e, attraverso l’organizzazione grafica delle parole che vengono disposte in *pattern*, crea una connessione fra gli aspetti visivi della poesia scritta e il senso dei vocaboli che la compongono. La scrittura, infatti, fin dalle sue origini si è sviluppata a partire da immagini via via sempre più semplificate con il duplice fine di essere semplici da riprodurre e immediate da cogliere allo sguardo, e in sé conservano un significato iconico di cui, ad esempio, i *kanji* giapponesi sono un esempio evidente.

Questa preziosa relazione biunivoca tra significante e significato sembra per sempre distrutta quando la scrittura sillabica o alfabetica prende il posto degli ideogrammi. Il nesso diretto tra oggetto e segno visivo viene deviato dal senso delle parole. E, a peggiorare ancor più le cose, interviene il fatto che la scrittura è determinante nel selezionare il *pattern* sonoro unitario di ogni singola parola in un piccolo numero di componenti fonetiche, cosicché restiamo con un gruppo di segni la cui unità e le cui combinazioni non riflettono alcun tratto degli oggetti al posto dei quali stanno. È anche vero, però, che noi possiamo trar profitto dal complicato sistema di similarità e differenze così stabilite fra le componenti delle parole e quindi dei concetti. Ciò crea un mondo di relazioni quasi totalmente estraneo al mondo

delle cose – un favoloso mondo onirico in cui l'umorista e il poeta si aggirano deliziosamente. (Arnheim 1987: 113)

Il linguaggio agisce compiendo essenzialmente tre tipi di operazioni; descrive ciascun oggetto come una cosa autonoma ed indipendente, descrive, inoltre, le parti di ciascun oggetto come ulteriori oggetti anch'essi indipendenti e slega le azioni e gli attributi da colui che le compie o li possiede, trasformandoli in cose. Ciò significa che il parlare consiste nel fare a pezzi un'immagine che si presenta come unitaria con lo scopo di comunicare; per comprendere è necessario essere in grado di ricomporre l'immagine a partire dai pezzi di essa che ci vengono offerti come separati. Il meccanismo necessario per la ricomposizione si basa fondamentalmente sulle relazioni spaziali fra le parole, ed essenzialmente sulla linearità, che, però, non ha nulla a che fare con la natura del linguaggio in sé. A differenza delle immagini visive, che dalla linearità dipendono ben poco avendo la possibilità di organizzare le cose nello spazio tridimensionale, come anche di sintetizzare eventi estrapolati dalla dimensione del tempo, il linguaggio per narrare e descrivere è del tutto vincolato a tal tipo di relazione. Di questa dipendenza è dimostrazione il fatto che le parole vengono scritte in linea, avvalendosi di intervalli e interruzioni che sono funzionali al progredire della storia. "Gli aspetti visivi di questa confezione sono estranei alla struttura del discorso; ciò significa che un'interruzione nella linea o una fine di pagina non indicano alcuna rottura corrispondente nella storia" (Arnheim 1987: 115), ma queste suddivisioni sono ugualmente importanti perché riflettono proprietà strutturali del discorso. Già al primo sguardo, allorché ci troviamo di fronte ad una pagina scritta,

possiamo subito distinguere se si tratti di poesia o di prosa, poiché la prima si avvale di periodi più brevi e di interruzioni più frequenti: questa differenza visiva non è una semplice distinzione superficiale o convenzionale, bensì connette la poesia con le prime forme originarie del linguaggio, quelle in cui prevalgono la parola singola e la frase minima per la descrizione non tanto di storie, quanto di eventi od oggetti che colpiscono per la loro immediatezza in modo indipendente dal contesto in cui ne abbiamo esperienza: "l'episodio, l'apparizione che colpisce, il desiderio o la paura, l'evento ristretto" (Arnheim 1987: 116). La poesia, psicologicamente più primitiva rispetto alla prosa, è fuori dal tempo, allo stesso modo di un quadro. Entrambi devono presentarsi come visivamente unitari, senza tagli o sezionamenti.

Tornando specificamente alla proposta arnheimiana, "tale teoria farebbe dell'espressione una parte integrante dei processi percettivi elementari. Pertanto l'espressione si potrebbe definire come il corrispettivo psicologico dei processi dinamici che si risolvono nell'organizzazione degli stimoli percettivi" (Arnheim 1969: 79).

Non solo l'espressione è parte integrante della percezione, ma addirittura possiamo dire che ne sia il "contenuto principale" (Arnheim 1969: 80). Quello che noi ricaviamo dalla visione di un oggetto non è una registrazione di dati, poiché non sono quelli a restarci impressi. Di un oggetto o un fenomeno siamo colpiti dalle totalità delle caratteristiche percettive, non da un calcolo di tutti i fattori (movimento, forma, colori...) che lo compongono. Le qualità espressive ci fanno percepire un quadro di Van Gogh come "angosciante" e uno di Constable "rilassante", e ciò è riconducibile al postulato dell'isomorfismo psi-

cofisico, che abbiamo detto essere uno dei principi cardinali di tutta la *Gestalttheorie*. Queste sensazioni derivate dall'espressione complessiva dell'opera sono quelle che ci colpiscono, ci affasciano e ci restano impresse.

Arnheim non intende in nessun modo sminuire il ruolo della conoscenza passata; essa è fondamentale da un punto di vista conoscitivo, ma arriva sempre in un secondo momento, dopo la percezione diretta dell'espressione. Da un punto di vista conoscitivo, l'insieme delle informazioni derivanti dalla memoria e basate sull'esperienza pregressa non va ad alterare in alcun modo l'espressione di un oggetto in sé; esso va, in un secondo momento, a modificarne l'interpretazione (Arnheim 1969: 85).

Ogni oggetto si presenta in un particolare contesto e in un particolare tempo. È, pertanto, impossibile non considerare le specificità che ogni diverso *pattern* viene ad assumere. Sicuramente l'esperienza pregressa inferirà poi nell'interpretazione, nel senso di collocare anche l'ultima esperienza sperimentata all'interno di gruppi più grandi, di "tipi" di esperienze simili. Ciò non toglie nulla al valore della percezione dell'espressione, che di volta in volta è la chiave che apre il cancello di casa, prima ancora della porta d'ingresso.

A questo punto possiamo chiederci come sia connesso tutto questo con il linguaggio. Indubbiamente, l'attenzione di Arnheim ai problemi dell'estetica vede una netta prevalenza della visione rispetto agli altri sensi, in quanto senso decisamente dominante nell'essere umano, e maggiormente studiato e conosciuto sperimentalmente, ma, come egli più volte ripete, ogni osservazione può essere estesa da un senso a tutti gli altri. Parrà chiaro, se siamo riusciti a farci seguire fin qui, che quando Arnheim si appella ad una rinnovata considerazione del

suono, prima dell'articolazione delle parole, ciò a cui si riferisce è proprio all'attenzione verso l'espressione che i suoni veicolano, prima di volgerci al contenuto. Possiamo capire chiaramente questo collegamento considerando le osservazioni sulla metafora in *Arte e percezione visiva*: "l'uso poetico di unire degli oggetti praticamente distanti mediante la metafora non è già una sofisticata invenzione degli artisti, ma deriva e poggia sopra una maniera universale e spontanea di accostarsi al mondo attraverso l'esperienza" (Arnheim 2008: 369).

Come aveva fatto Heidegger, che indicava al poeta quale fosse il suo ruolo di recettore e comunicatore dell'apertura dell'essere, così anche Arnheim si preoccupa di definire quale questo ruolo sia; dalla sua prospettiva "il compito del poeta non esiste semplicemente nell'identificazione di cose e di eventi. Egli deve trasmettere la vivida esperienza delle forze che rendono espressivo un fenomeno" (Arnheim 1969: 325).

Da un punto di vista psicologico e comportamentale, per il poeta la stesura di una poesia costituisce un problema, nel senso che, dovendo puntare, come si evince dalla citazione, alla *vivida esperienza delle forze che rendono espressivo un fenomeno*, deve effettuare tentativi, correzioni, limature in direzione del miglior risultato raggiungibile in tale prospettiva³.

Proprio riguardo al ruolo del poeta, per rafforzare il confronto che stiamo facendo con Heidegger, merita soffermarci su come Arnheim intenda lo sviluppo del testo poetico, e lo faremo considerando il saggio *Linguaggio astratto e metafora*.

³ Su come avvenga, secondo la teoria gestaltista, la risoluzione di un problema, rimando a Koffka 2006: 602-23.

Non sempre nel linguaggio ciò che è corretto da un punto di vista pratico lo è anche dal punto di vista poetico. La poesia non deve limitarsi a descrivere dettagliatamente, ma deve riuscire a sublimare in parola gli aspetti strutturali del *pattern* considerato in modo da guidare una determinata percezione. Considerando uno degli abbozzi di Spender (Arnheim 1969: 331-2), Arnheim mostra come si passi da una prima stesura, in cui il linguaggio rimane ancorato ad una funzione più descrittiva, alla stesura finale, in cui il tema trova coronamento in un linguaggio più astratto ed estremamente più espressivo.

La prima stesura

What is the use now of meeting and speaking:
Always when we meet I think of another meeting
Always when we speak I think of another speaking

si trasforma in:

Oh what is the use now of our meeting and speaking
Since every meeting is thinking of another meeting
Since all my speaking is groping for another speaking

Arnheim fa notare come nella prima stesura il secondo e terzo verso siano ancora molto legati alla descrizione "pratica" da un punto di vista cronologico dell'attività di incontrarsi e parlare e quella di pensare. Inoltre, il fatto che siano espliciti i soggetti coinvolti, *I* e *we*, ancora testimonia la predominanza dell'aspetto descrittivo; poeticamente, infatti, non sono per nulla indispensabili tutti questi aspetti. La soluzione del poeta è creare un paradosso intemporale e impersonale che si basa

sull'opposizione "incontrarsi = pensare ad un altro incontro", "parlare = cercare un altro discorso".

Un punto in comune con Heidegger potrebbe, a nostro parere, consistere nel considerare proprio questa attenzione sia per l'espressione sia per le caratteristiche strutturali come un modo di *porsi in ascolto* nei confronti dell'oggetto (non dell'Es-serel!). Significativo è che il poeta (ma tutti gli artisti in generale) debba essere in grado proprio di dedicare la massima attenzione all'espressione, in modo da ricercare un linguaggio in grado di corrispondere ad essa più che ad una descrizione oggettiva (cfr. Arnheim 1992: 59).

È opportuno evidenziare, come significativo elemento differenziale fra le due teorie del linguaggio oggetto di questo scritto, che in Arnheim il concetto di *verità*, di enorme importanza nella proposta heideggeriana, sia alquanto problematico, al punto tale da non risultare affatto utile, soppiantato dal concetto di *adeguatezza*, cioè dal grado in cui un'opera o, in questo caso, un'affermazione o un verso, sia efficace nella risoluzione di un problema in chiave espressiva (Arnheim 2008; cfr. Arnheim 1992: 54).

Arnheim è ben lungi da considerazioni di tipo ontologico, ma pensiamo che la sua posizione possa trovare qualche punto di intersezione con quella del connazionale filosofo, fornendo una ulteriore chiave interpretativa alla questione del linguaggio. Anche in Arnheim quello che potrebbe essere interpretato come una nostalgia del passato modo ingenuo di intendere non deve assolutamente essere compreso come un tentativo di ripristino del vecchio. Ogni volta, infatti, che riusciremo a cogliere e riconoscere il valore dell'espressione prima che dell'interpretazione, non staremo regredendo ad uno sta-

dio primitivo, me staremo solo attuando nel presente un aspetto della nostra conoscenza che da sempre abbiamo posseduto, ma che per lungo tempo abbiamo lasciato in un cassetto. Come quando ci dimentichiamo su una mensola un libro comprato quasi per caso, e dopo anni, forse per suo volere, ci ricapita in mano e lo scopriamo come attuale, vivo e moderno, allo stesso modo deve avvenire la riscoperta dell'espressione, dopo che Arnheim e la *Gestalttheorie* l'hanno tolta dallo scaffale per rimettercela sulla scrivania.

Bibliografia

Amoroso, L., *Arte, poesia e linguaggio*, in F. Volpi (a cura di), *Guida ad Heidegger*, Bari, Laterza, 2008.

Argenton, A., *Arte e espressione. Studi e ricerche di psicologia dell'arte*, Padova, Il Poligrafo, 2008.

Argenton, A., Messina, L., *L'enigma del mondo poetico. L'indagine sperimentale in psicologia della letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

Arnheim, R., *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*, Berkeley, The Regents of the University of California, 1974; tr. it. di G. Dorfles, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1984.

Arnheim, R., *Toward a psychology of art*, Berkeley, The Regents of the University of California, 1966; tr. it. di R. Pedio, *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, Torino, Einaudi, 1969.

Arnheim, R., *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1979; tr. it. di K. Röllin, P. Chiesi, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Roma, Editori Riuniti, 2003.

Arnheim, R., *New essays on the psychology of art*, Berkeley, The Regents of the University of California, 1986; tr. it. di A. Serra, *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1987.

Arnheim, R., *Parables of sun light*, Berkeley, The Regents of the University of California, 1989; tr. it. di B.L. Testa, *Parabole della luce solare*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Fossaluzza, C.M., *Espressione ed aura. Sul medium fotografico in Arnheim e Benjamin*, "Studi di Estetica", n. 48 (2013), pp. 69-96.

Fossaluzza, C.M., *Proposta per un approccio etico alla lettura dell'arte: il caso Franz Xaver Messerschmidt*, in C.M. Fossaluzza, I. Verstegen (a cura di), *Ragionamenti percettivi. Saggi in onore di Alberto Argenton*, Milano, Mimesis, 2014, pp. 193-214.

Gadamer, H.G., *Warheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1960; tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.

Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Halle an der Saale, Max Niemeyer Verlag, 1927; tr. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2001.

Heidegger, M., *Brief über den "Humanismus"*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1947; tr. it. a cura di F. Volpi, *Lettera sull'"umanismo"*, Milano, Adelphi, 2006.

Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1959; tr. it. di A. Caracciolo, M. Caracciolo Perotti, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1988.

Heidegger, M., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1981; tr. it. a cura di L. Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 2007.

Heidegger, M., *Bremen und Freiburger Vorträge*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1994; tr. it. di G. Gurisatti, *Conferenze di Brema e Friburgo*, Milano, Adelphi, 2002.

Koffka, K., *Principles of Gestalt psychology*, London, Routledge & Kegan Paul, 1935; tr. it. di C. Sborgi, *Principi di psicologia della forma*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

Carlo M. Fossaluzza, *Due diversi modi di porsi in ascolto*

Köhler, W., *The place of value in a world of facts*, New York, Liveright Publishing Corporation, 1938; tr. it. di R. Porfidia, G. Porfidia, *Il posto del valore in un mondo di fatti*, Firenze, Giunti Barbera, 1969.

Köhler, W., *Gestalt psychology*, New York, Liveright Publishing Corporation, 1947; tr. it. di G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Milano, Feltrinelli, 1961.

Köhler, W., *The task of Gestalt psychology*, Princeton, Princeton University Press, 1969; tr. it. R. Titone, *Evoluzione e compiti della psicologia della forma*, Roma, Armando, 2008.

Palazzeschi, A., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2002.

Sartre, J. P., *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946; tr. it. di G. Mursia Re, *L'esistenzialismo è un umanismo*, Milano, Mursia, 1963.

Verstegen, I., *Arnheim, Gestalt and art. A psychological theory*, Wien, Springer, 2005.

Volpi, F., *Nota introduttiva*, in *Lettera sull'umanismo*, Milano, Adelphi, 2006.

Volpi, F. (a cura di), *Guida ad Heidegger*, Bari, Laterza, 2008.

Wertheimer, M., *Productive thinking*, New York, Harper & Brothers, 1959; tr. it. di M. Giacometti e R. Bolletti, *Il pensiero produttivo*, Firenze, Giunti Barbera, 1965.