

Considerazioni sul valore conoscitivo della letteratura e delle arti*

di

PAOLO SPINICCI

ABSTRACT: *Considerations on the cognitive value of literature and the arts.* The purpose of this article is to present some reflections aimed at confirming the thesis that literature and art do not necessarily have a cognitive function, nor do they always have an adaptive utility and function. This does not detract from the fact that works of art and stories can teach us a great deal, even when they invite us to retrace impossible experiences, as sometimes happens in fiction, but also on the figurative terrain, as the last pages of this essay will show, aimed at reflecting on the figures represented from the back.

KEYWORDS: Philosophy of Literature, Philosophy of image, Art and Knowledge, Impossible experiences, *Rückenfiguren*

ABSTRACT: Lo scopo di questo articolo è quello di presentare alcune riflessioni volte a confermare la tesi che la letteratura e l'arte non hanno necessariamente una funzione cognitiva, né hanno sempre un'utilità e una funzione adattiva. Ciò non toglie tuttavia che le opere d'arte e le storie possano insegnarci molte cose, e che possano farlo anche quando ci invitano a ripercorrere esperienze impossibili, come a volte accade nella narrativa, ma anche sul terreno figurativo, come mostreranno le ultime pagine di questo saggio, volte a riflettere sulle figure rappresentate di schiena.

KEYWORDS: filosofia della letteratura, filosofia dell'immagine, arte e conoscenza, esperienze impossibili, *Rückenfiguren*

1. Nel dibattito contemporaneo sulle arti ci si interroga spesso, e forse più spesso di prima, sulle ragioni per le quali gli uomini dedicano

* Questa ricerca è stata finanziata dal Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti" dell'Università degli Studi di Milano nell'ambito del progetto "Dipartimenti di Eccellenza 2023-2027" attribuito dal Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR). Un ringraziamento speciale va al *referee* anonimo di questo lavoro che non mi ha soltanto aiutato a migliorare il testo, ma mi ha suggerito una serie di futuri percorsi di lettura.

tanta parte della loro vita a leggere e a scrivere racconti, ad ascoltare e a fare musica, a guardare immagini e a produrle o anche soltanto a visitare città, monumenti, musei. Tutte queste cose le facciamo volentieri, eppure sembra impossibile non chiedersi *perché* le facciamo: possiamo davvero tollerare l'idea di *perdere* così tanta parte del nostro tempo in attività apparentemente inutili? Per leggere *Delitto e castigo* ci vogliono giorni e giorni, per non parlare del tempo e della fatica che costa scrivere anche solo un racconto di poche pagine, e se non ci accontentiamo delle ragioni che apparentemente ci sorreggono nel farlo – leggere un racconto ci fa pensare e ci diverte – sembra necessario andare in cerca di un motivo diverso da quello che conosciamo, un motivo che ci rassicuri che in realtà il nostro tempo non lo stiamo affatto sprecando.

Cerchiamo un motivo nascosto e in fondo non è difficile trovarlo: basta ricordarsi del fatto che la letteratura e le arti sono forme della nostra cultura e che la cultura umana si può comprendere come una forma di *adattamento*. Che ci si ponga nella prospettiva della ricezione o della creazione, la letteratura e le arti e la letteratura sembrano trovare una giustificazione nelle loro funzioni adattive, e la loro utilità si manifesta con chiarezza e su più fronti quando volgiamo lo sguardo dalle forme artistiche più elaborate e complesse alle forme più semplici e quotidiane.

Pensiamo, innanzitutto, all'arte del raccontare e del comprendere un racconto – un'arte che ha un peso così rilevante in ciò che oggi chiamiamo letteratura. Romanzi e racconti hanno alle loro spalle la prassi del narrare, ed imparare a narrare significa, tra le altre cose, imparare a subordinare gli accadimenti ad una logica che li connetta e li spieghi. È importante che una simile prassi ci diverta: se ci piacciono i racconti dedicheremo loro più tempo e impareremo meglio ad applicare la logica che li sottende.

Non vi è dubbio che la capacità di intendere gli eventi nella loro concatenazione narrativa abbia giocato un ruolo importante nel successo evolutivo della specie. I racconti, tuttavia, sono utili anche per altre ragioni: ascoltandoli impariamo a trasformare le parole degli altri in tasselli che arricchiscono la nostra immagine del mondo; narrandoli impariamo a comprendere come si possa parlare di accadimenti che non sono altrimenti accessibili a chi ci ascolta. Ma vi è di più. I racconti che facciamo e ascoltiamo ci insegnano a *vivere* situazioni complesse senza doverle sperimentare realmente, e questo ci consente di risparmiarci i rischi cui la vita nel suo effettivo svolgersi ci

esporrebbe¹. Anche qui la prospettiva della ricezione e la prospettiva della creazione trovano il loro punto di incontro: i racconti e le opere d'arte sono artefatti utili e rispondono ad un bisogno che motiva la loro creazione e la loro fruizione. Possiamo allora tornare tranquillamente alle nostre letture e possiamo astenerci dal biasimare chi passa la propria vita a scrivere. Non stiamo perdendo tempo: stiamo allenandoci a vivere.

Non credo che queste considerazioni siano sbagliate – tutt'altro, e tuttavia è difficile non avvertire, leggendole, il fastidio che si prova quando non si riesce a ritrovare, guardandole dall'alto di un grattacielo o di un campanile, le strade che percorriamo tutti i giorni e la casa in cui abitiamo. Certo, la narrazione è un modo di condividere le esperienze e ci consente di appropriarci di ciò che non abbiamo vissuto – è utile per questo, e ciò è tanto più vero quanto più ci rivolgiamo alle forme più semplici e ingenuie della narrazione, ma possiamo davvero credere che un romanzo abbia come suo obiettivo unico o prevalente quello di consentirci di sperimentare, senza doverli vivere, un insieme di eventi fittizi²? Possiamo davvero far valere questa massima generale come una ragione che spieghi il motivo per cui non stiamo semplicemente perdendo tempo quando leggiamo *l'Orlando furioso* o *l'Ulisse* di Joyce? E ancora: i racconti ci insegnano a connettere i fatti che ci accadono in un insieme coerente, ma appena ci disponiamo sul terreno letterario siamo costretti a riconoscere che la narrazione ha un suo lato oscuro che ci impedisce di seguirla senza armarci di molte cautele³. La logica della narrazione non ricalca la struttura della realtà e non si accontenta di restituircela nella sua opacità, nella sua sorda resistenza ad essere compresa alla luce di una trama che abbia senso per noi. Se cerchiamo di comprenderla

¹ Ciò che vale per i racconti vale ovviamente anche per le altre arti. Anche in questo caso è possibile risalire dalla dimensione propriamente artistica ad un insieme di prassi che appartengono alla vicenda quotidiana del vivere e che hanno proprio per questo una loro utilità e un valore adattivo. Abbiamo imparato a disegnare e questo ci consente di comprendere meglio la forma degli oggetti, le loro mutevoli apparenze e queste forme della prassi hanno giocato un ruolo rilevante nella nostra formazione culturale ed intellettuale ed è appena il caso di dire che le arti e la letteratura sono nate da queste forme del vivere, con cui condividono in larga misura gli scopi e in generale le funzioni cognitive e operative che le rendono possibili.

² K. Oatley, *The Mind's Flight Simulator*, «The Psychologist» 21 (2008), pp. 1030-1032.

³ J. Gottschall, *Il lato oscuro delle storie. Come lo storytelling cementa le società e talvolta le distrugge*, Bollati Boringhieri, Torino 2022.

a partire dalle nostre umane esigenze, la realtà è un intreccio di casi e di necessità, di ragioni e di accidentalità insignificanti. Non così i racconti. Le favole, le novelle e i romanzi non sono il frutto di un'indagine che cerca nei fatti una qualche interna coerenza, ma sono creati alla luce della pretesa di senso che anima la logica narrativa. Soffrono tutti della sindrome di Sherlock Holmes⁴: trasformano indizi in prove schiaccianti e non tollerano che ci si possa accontentare di constatare che qualcosa è di fatto così, come gli accade di essere. Per dirla con Aristotele (*Poet.* 1451a34): in un testo letterario non si può cambiare nulla senza che tutto muti. La realtà, invece, ha per ciò che è soltanto accidentale uno spartito assai più tollerante: la logica della narrazione può diventare dunque una guida ingannevole se si pretende di applicarla alla realtà con lo stesso rigore con cui siamo invitati a farla valere sul terreno della letteratura. I racconti sono utili, ma non possiamo intenderli solo alla luce di questa loro caratteristica: sottolineare la differenza tra la logica della narrazione e la trama accidentale e complessa della realtà ci costringe a riconoscere che non si scrivono e non si leggono racconti solo per esercitarsi alla vita senza costringersi a viverla.

Su questo punto è forse opportuno indugiare un poco. Possiamo davvero leggere un poema come l'*Odissea* come se fosse un esercizio che ci insegna ad affinare la logica della narrazione e a farne lo strumento per interpretare e comprendere il nostro mondo? Possiamo intenderla come un ricco repertorio di esperimenti mentali che ci insegnano a superare senza danno situazioni in cui potremmo in futuro trovarci?⁵ È in questa luce che devono essere lette le vicende che ci narra – l'incontro con Eolo, la storia di Circe, la grotta del ciclope?

Io non lo credo. Non ci sono buone ragioni per pensare che ci sia sempre una volontà dietro ad ogni naufragio e non dobbiamo lasciarci persuadere che ogni incidente sia figlio di una colpa – la punizione di un dio adirato che non sa perdonare un delitto da cui forse non ci si poteva nemmeno sottrarre. Non dobbiamo credere che le cose stiano così, e il fatto che questo è quanto si legge nell'*Odissea* non è

⁴J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, pp. 116-119.

⁵È la tesi di Boyd che ritiene si possa leggere l'*Odissea* come un manuale che ci insegna ora a esercitare l'arte delle connessioni, ora ad affinare l'arte della cooperazione. B. Boyd, *On the Origin of Stories*, Harvard University Press, Harvard 2009, pp. 215-317.

un buon argomento nemmeno per sostenere che lo credesse Omero: Tolstoj non riteneva che le maniglie delle finestre fossero perniciose e Čechov non pensava che un fucile appeso al muro fosse realmente costretto a sparare. Del resto, che cosa ci insegna l'avventura del ciclope? Ci insegna ad essere prudenti e a dare ascolto a chi ci dice di abbandonare al più presto la spelonca del ciclope o ci consiglia invece di seguire il desiderio che ci spinge ad addentrarci in quell'oscura e minacciosa caverna? E soprattutto: ci siamo mai chiesti davvero che cosa ci insegna? Ancora una volta: non lo credo, ma sono certo che tanto Omero quanto i suoi lettori non avrebbero voluto in cuor loro che Odisseo si lasciasse convincere dai compagni ad abbandonare per tempo la grotta, come pure sarebbe stato saggio fare.

Il senso di queste considerazioni si può riassumere così: raccontare, disegnare o modellare sono prassi che appartengono alla vita e che hanno indubbiamente fini pratici e funzioni adattive. Servono per molti scopi e ci consentono di esercitare e sviluppare capacità cognitive di varia natura: sottovalutare il loro ruolo nella vicenda adattiva della nostra specie e dimenticare il nesso che le lega alla letteratura e all'arte sarebbe un errore. Questo, tuttavia, non significa ancora che sia lecito sostenere che la letteratura e le arti possano essere *pienamente* comprese alla luce di quelle stesse finalità e di quegli identici valori adattivi. Quando leggiamo un romanzo non ci facciamo guidare dalle stesse preoccupazioni che ci occupano quando ascoltiamo un amico narrare quello che gli è successo e non ci lasciamo trattenere dalle cautele che accompagnano ogni tentativo di ricondurre gli effetti alle cause o gli scopi ai mezzi che li rendono possibili, ma ci lasciamo *trascinare* in un gioco in cui ogni connessione deve poter valere semplicemente per il fatto di essere esplicitamente o implicitamente proposta dal gioco narrativo. Quanto poi alla natura del gioco, è bene osservare che il rigore della logica narrativa può legarsi ad immagini della vita e del mondo estremamente diverse. Talvolta la logica della narrazione ci costringe a cogliere un nesso necessario tra le azioni e il risultato cui conducono; in altri casi ci spinge invece a dubitare dell'efficacia di questo nesso, come accade nell'*Edipo re* (e a ben guardare anche nei *Promessi sposi*). Ci sono racconti in cui la scelta allude sempre ad un desiderio che la motiva, altri – come *La coscienza di Zeno* – in cui questo nesso scompare dietro il sorriso ironico del narratore. Forse l'*Edipo re* e *La coscienza di Zeno* sollevano dubbi che è meglio tacitare nella vita e nella prassi quotidiana, ma è difficile sostenere per questo che si perda tempo a leggerli. Insomma,

che vi sia un valore adattivo nell'arte e nella letteratura è senz'altro vero, ma è discutibile che questa tesi di carattere generale possa davvero servirci per comprendere che cosa cerchiamo nella letteratura e nell'arte e non ha in fondo senso cercare di aprire ogni porta con la stessa chiave perché si corre il rischio di forzarne la serratura.

Forse riconoscere che la letteratura e l'arte sono sorte come forme adattive non basta ancora per esorcizzare il rischio che siano, in un qualche senso del termine e in qualche misura, inutili. Forse dobbiamo riconoscere che la ragione che ci giustifica nel dedicare loro tanto tempo è altrove: nella loro capacità di farci pensare, nel loro proporci un modo di intendere la vita e il mondo – nel loro insegnarci molte cose. E se le arti e la letteratura ci insegnano molte cose non dobbiamo riconoscere che hanno un valore conoscitivo? Si tratta di un cammino che la filosofia ha tentato più volte – ma è un cammino percorribile?

2. La letteratura, la pittura o la musica non hanno una radice comune e non germinano dallo stesso tronco, ma forse si potrebbe sostenere che il loro spingersi al di là del terreno da cui traggono origine sia motivato da un oscuro bisogno di indagare una realtà che sfugge in linea di principio alle forme consuete del conoscere. Alla (presunta) *superficialità* della conoscenza scientifica si contrapporrebbe così la *profondità* degli artisti e dei poeti, la loro capacità di *conoscere* una dimensione della realtà che normalmente sfugge alla nostra esperienza e che sembra avere i tratti di una verità difficilmente rivelabile. Alle scienze, che ci consentono di accedere alla dimensione fattuale del reale, farebbe dunque eco una conoscenza che si gioca sul terreno di un'intuizione non ulteriormente precisabile e che disvela oggetti peculiari, in cui realtà e sensatezza pretendono di stringersi in un unico nodo – l'essere, l'operare tacito e segreto della percezione, l'essenza nascosta delle cose, il segreto della vita⁶.

Oggetti particolari, non c'è dubbio: l'arte sembra poter guadagna-

⁶ Certo, le arti si sono più volte intrecciate con domande di carattere conoscitivo. Le riflessioni pitagoriche sul rapporto tra i suoni e la lunghezza della corda che li produce rappresentano il primo esempio di applicazione della matematica alla conoscenza fisica e Leonardo scopre la natura della crescita delle piante, cercando la regola per disegnarle. Ma non è questo ciò di cui parliamo e sarebbe comunque un errore cercare di giustificare la pretesa conoscitiva dell'arte sulla base di questi esempi, che appartengono comunque ad un'epoca relativamente lontana del nostro passato.

re una sua specifica funzione conoscitiva solo disponendosi sul terreno metafisico, questa parola colta nel senso un po' vago che sembra necessario attribuirle non appena la si contrappone alla conoscenza scientifica del reale. Non credo che questa sia una via da seguire. A dispetto della ricchezza e della profondità dei tentativi romantici e post-romantici di attribuire alla poesia o alla musica la capacità di sondare le profondità dell'essere, non vi è nessuna buona ragione che ci consenta di sostenere che le cose stiano così⁷. E poi: quale poesia (o quale musica)? Quella di Trakl? E perché non quella di Gozzano o di Saba? Ed un discorso analogo varrebbe evidentemente anche per la musica. Del resto, non è affatto chiaro che cosa possa voler dire che le arti conoscono il senso della vita (si può anche solo pensare di conoscere il *sensu* di qualcosa?), la natura ultima delle cose o il segreto della visibilità? Non è chiaro che cosa dovremmo farcene di queste parole altisonanti che ora sembrano cercare una loro chiarezza a prezzo di urbanizzarsi un poco, ora devono assumere invece nuovamente le loro vesti auliche, se non vogliono vedersi sottrarre il loro oggetto dalle scienze – perché chi altri mai potrebbe svelare il segreto della visibilità se non la psicologia e le scienze cognitive?⁸

Alla radicale vaghezza degli oggetti che la letteratura e le arti dovrebbero farci conoscere fa eco la natura dell'*atteggiamento* che assumiamo di fronte alle forme e ai contenuti dell'arte – un atteggiamento che è davvero molto lontano da quello che sorregge la nostra prassi conoscitiva. La conoscenza (anche quando veste i panni curiali della metafisica) è una prassi *cumulativa* e proprio per questo ci costringe a continui ripensamenti e correzioni: la scienza non può semplicemente aggiungere teoria a teoria ed è costretta ad affiancare a ogni nuova scoperta l'esercizio della critica di ciò che si presumeva di conoscere. L'arte e la letteratura sono infinitamente più tolleranti

⁷ La pretesa percorribilità di una simile tesi si intreccia inoltre con una (discutibile) gerarchia delle arti e dei movimenti artistici. La lirica deve apparirci in linea di principio superiore al romanzo, la musica alla pittura figurativa, il romanticismo e il simbolismo al verismo, e di fronte a questo bisogno di stilare classifiche così poco fondate nei fatti è difficile tacitare il dubbio che esse siano innanzitutto espressione dell'incapacità di comprendere le forme artistiche nell'ampiezza del loro respiro e dei loro temi.

⁸ La tesi secondo la quale la pittura celebra il mistero della visibilità e la genesi delle cose nel nostro corpo è sostenuta da Merleau-Ponty (*Locchio e lo spirito*, SE, Milano 1996, pp. 23-25) – una tesi che suggerisce molti problemi e che è ricca di molte suggestioni, ma che resta inguaribilmente ambigua e, per molti versi, riduttiva.

e non ci costringono a questo faticoso lavoro di rinunce e di cancellazioni. Possiamo avvertire il fascino delle opere di Klee senza rinunciare a Monet, a Tiziano, a Bellini o a Piero della Francesca, e possiamo leggere Dante senza prendere commiato da Omero o da Shakespeare, da Kafka o da Proust. La conoscenza è un edificio unitario che ci costringe a scartare i mattoni e le pietre che risultano, per una ragione o per l'altra, non più adatti al progetto; non così le opere d'arte che ci offrono una molteplicità aperta di possibilità percorribili, di *proposte* che ci consentono di approfondire in direzioni diverse la nostra esperienza della vita e del mondo.

Che così stiano le cose è un'ovvietà su cui non varrebbe la pena di soffermarsi se non ci offrisse una ragione di più per ritenere poco plausibile la pretesa secondo la quale l'arte e la letteratura sarebbero forme di conoscenza. Certo, le opere d'arte ci *insegnano* molte cose, ma non ogni insegnamento rimanda ad una conoscenza possibile. Quando guardiamo un quadro o quando leggiamo un racconto o una poesia possiamo imparare a guardare il mondo secondo una prospettiva nuova e possiamo trovare una via per appropriarci in profondità della nostra vita, ma imparare a far proprio un nuovo sguardo sulle cose non significa ancora conoscere: significa *accettare*, sia pure *pro tempore*, di guardare e di vivere il mondo così come lo costruisce il racconto che leggiamo o il quadro che stiamo osservando. Un trattato di biologia *asserisce* che così stanno le cose, sia pure all'interno di un gioco complesso di ipotesi e di dimostrazioni, ma sarebbe del tutto fuorviante intendere quello che asserisce come se ci proponesse di assumere un certo atteggiamento esistenziale ed un modo di guardare e di vivere la realtà e la vita. La conoscenza non consta di proposte esistenziali e di scelte di vita che ci suggeriscono una certa visione delle cose e del mondo.

Su questo punto è necessario insistere perché io credo che la ragione per cui è così difficile liberarsi interamente dalla pretesa che l'arte sia una forma di conoscenza dipenda da due differenti cause che si intrecciano l'una all'altra. La prima ci riconduce alla difficoltà di tracciare una distinzione che può farsi talvolta sfuggente: la distinzione tra conoscere ed esperire. Un quadro o un romanzo ci fanno vivere molte cose, ma non ci fanno a rigore conoscere qualcosa, nemmeno quando ci invitano a riflettere sulla realtà. Dickens mette sotto i nostri occhi il dramma della povertà e della condizione infantile nella Londra del XIX secolo; eppure *Olivier Twist* non è un documentario. La conoscenza pretende di dirci come stanno le cose, l'esperienza ci

consente di viverle. Il punto è qui. La conoscenza è, per sua natura, in terza persona: sorge nella norma dall'esperienza, ma se ne discosta, perché intende parlarci della realtà così come è, e non dello sguardo che la dischiude. Un racconto, un quadro o una fotografia si rivolgono invece necessariamente ad uno spettatore: gli mostrano un mondo e gli chiedono di viverlo, anche se solo per un attimo, osservandolo da una prospettiva determinata. In questo senso, *e in questo senso soltanto*⁹, i racconti e le opere d'arte sono sempre e necessariamente in prima persona: si rivolgono all'io dello spettatore che deve farne il tema della propria esperienza. Sono io il testimone che è chiamato ad assistere da vicino alla vita di Oliver Twist e il rimando alla mia soggettività non è un fatto inessenziale che possa o debba in linea di principio essere espunto. Tutt'altro: è un momento essenziale che appartiene all'esperienza che l'arte e la letteratura ci propongono. Sono io che devo accettare il punto di vista che il racconto mi *propone* e che mi consente di vivere e di poter dire che la vita è davvero così.

Di qui la seconda ragione che sembra costringerci a sostenere che l'arte ci fa conoscere una realtà profonda, ed è che l'arte in effetti ci insegna molte cose e ci dà da pensare. Dietro la pretesa che letteratura e arte racchiudano una metafisica nascosta c'è, io credo, la giusta percezione della *serietà* che loro compete – una serietà che è innegabile e che tuttavia non deve essere difesa in questo modo perché non è affatto detto che si possa imparare qualcosa solo quando si conosce qualcosa. La vita ci insegna molte cose, ma non è una forma di conoscenza. Possiamo *dire* di conoscere qualcosa solo quando abbiamo buone ragioni per credere che le cose stiano come ci sembra che stiano. Per averne esperienza, invece, basta viverle, in un modo o nell'altro. C'è insomma una differenza degna di nota tra il “così stanno le cose” che chiude una ricostruzione storica e l'impressione che la vita sia questa che accompagna pagina dopo pagina la lettura di un racconto. Del resto, le finzioni dell'arte e della letteratura non ci invitano a credere, ma ci propongono un esperimento esistenziale. Ci propongono di immergerci in un'illusione consapevole: l'illusione

⁹ Va da sé che un racconto non è necessariamente in prima persona e che un quadro può alludere ad uno sguardo che non ci appartiene – ed è il caso de *La grande riserva* di Caspar D. Friedrich (1832) che ci invita a guardare dall'alto al destino dell'uomo (la piccola barca arenata nella palude). Ciò non toglie tuttavia che lettori e spettatori debbano in prima persona partecipare al gioco che gli viene proposto. Siamo noi spettatori della *Grande riserva* che dobbiamo riconoscere che c'è uno sguardo, non il nostro, rispetto al quale la vita umana appare così.

di un mondo che si crea finzionalmente per noi e che esperiamo alla luce di una massima che lo rende comprensibile e sensato – una massima in cui siamo chiamati a riconoscerci e che decidiamo di seguire, sia pure soltanto per il tempo in cui ci immergiamo nel gioco che la finzione ci propone.

Ora, che l'arte e la letteratura non siano chiamate a rispecchiare la realtà lo si comprende bene se rammentiamo che non sempre ci invitano a vivere esperienze *possibili*. Non possiamo venire a conoscenza dei pensieri altrui se non *mediatamente*, attraverso le loro parole o i loro comportamenti, e non possiamo in generale sapere quello che accadrà in futuro, se non nella forma di un'ipotesi probabile o di un progetto; non possiamo fare né una cosa, né l'altra: eppure ci sono molti racconti in cui i pensieri degli altri ci appaiono in una forma ancora più nitida di quanto non accada ai personaggi che li pensano e la tecnica della prolessi ci consente di vedere quello che accadrà come se fosse già accaduto. La narrazione soddisfa così un *desiderio* consentendoci un'esperienza immaginativa che contraddice i limiti entro cui necessariamente si situa l'esperienza reale¹⁰.

Gli esempi possono essere moltiplicati. Sappiamo tutti che cosa è la morte, ma non possiamo, ciò nonostante, esperirla. L'esperienza del nostro essere morti è un'esperienza impossibile: non possiamo gettare uno sguardo su un futuro che c'è solo quando noi non ci siamo. Ciò che è impossibile non si può conoscere e non si può a rigore nemmeno volere; si può invece *desiderarlo*: in fondo, desidereremmo tutti vedere che cosa accade in quell'ultimo istante e vivere quello che non si può vivere. La letteratura e l'arte vengono incontro anche a questo desiderio. Certo, non conosciamo nulla quando ci immergiamo in un'esperienza impossibile, e tuttavia vi sono molti racconti e molte poesie che ci consentono di vivere immaginativamente la nostra morte, di esplorare e vivere il futuro prima che giunga al presente o di immergerci nel passato per modificarlo. Forse indugiare un poco su questo tema – sui racconti impossibili – può servirci per comprendere perché l'arte e la letteratura non siano conoscenza, ma possano lo stesso insegnarci molte cose.

3. Nella novella *Di sera, un geranio*, Pirandello ci invita a ripercorrere da vicino un'esperienza impossibile: l'esperienza dell'attimo che segue alla morte. Accade così al personaggio del suo racconto: è morto

¹⁰ M. Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Routledge, London 2009, p. 112.

proprio ora, e i lettori sono testimoni del suo abbandonare il corpo che egli vorrebbe poter vedere soltanto come una cosa, lasciata laggiù, tra le lenzuola del letto. Dal suo cadavere si è liberato nel sonno, ma quel corpo che giace appena un poco più in basso è ancora troppo vicino al suo io, per non avvertire, guardandolo, dispetto e fastidio – Pirandello parla addirittura di *rancore*¹¹. Certo, guardarsi così non è proprio la stessa cosa che guardarsi allo specchio: non posso guardare da morto il mio cadavere e non è evidentemente possibile che il qui dove sono diventi per me un luogo tra gli altri, un *laggiù* che io possa contemplare a distanza¹². Nel corso del racconto Pirandello finisce per sciogliere almeno in parte questa contraddizione e l'io narrante dapprima prende sempre più chiaramente commiato da ciò che un tempo era e poi, prima di dissiparsi nel vuoto dello spazio cosmico che lo attornia, trova un suo effimero ancoramento in un diverso qui – nel fiore di un geranio. La contraddizione, almeno in parte, si scioglie, ma credo che nessun lettore faccia fatica a seguire Pirandello nel suo esperimento impossibile: è sufficiente leggere ed immaginare di vedere qualcuno che veda sé stesso morto, seguendo le regole di un gioco di cui possiamo intendere le mosse solo sin quando non cerchiamo *effettivamente* di compierle. Lo stesso accade per i racconti che ci invitano a riavvolgere a ritroso il filo del tempo per cancellare quanto è accaduto – il male e le sue molteplici sofferenze. Nemmeno dio, si diceva un tempo, può far sì che ciò che è stato non sia più e il pensiero che le cose vengano riassorbite dal tempo nel suo improvviso dipanarsi a ritroso non è a rigore pensabile, ma per leggere un racconto come *Spiegelgeschichte* di Ilse Aichinger o per seguire i pensieri di Billy Pilgrim in *Mattatoio* n. 5 è sufficiente immaginare secondo l'abbozzo di una regola¹³.

Possiamo immaginare esperienze impossibili e lo facciamo perché abbiamo il *desiderio* di approfondire la nostra esperienza in dire-

¹¹ P. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, Mondadori, Milano 1944, p. 792.

¹² Una diversa realizzazione di questa situazione impossibile è alla radice di un bel racconto di Cortázar – l'*Axolotl* – pubblicato nel 1956 ne *La fine del gioco* (J. Cortázar, *Fine del gioco*, Einaudi, Torino 2021). Sul problema delle identità del personaggio al di là dei limiti che le condizioni di possibilità dell'identità personale pongono, si veda U. Margolin, *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective*, «Poetics Today» 11/4 (1990), pp. 843-871, pp. 861-864.

¹³ Su questi racconti e, più in generale, sul tema dell'ucronia ha scritto un libro acuto Emmanuel Carrère, *Le Détroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, P.O.L., Paris 1986 (trad. it. di F. Di Lella-G. Girimonti Greco, *Ucronia*, Adelphi, Milano 2024).

zioni che vanno al di là dei limiti di un'esperienza reale. Così facendo, non conosciamo nulla, ma non perdiamo per questo il nostro tempo: consentiamo alla nostra esperienza di approfondirsi e di estendersi al di là dei limiti che le spettano. Non conosciamo nulla di ciò che si dà o potrebbe darsi, ma *impariamo* a comprendere meglio la nostra vita e il nostro mondo. La sondiamo immergendoci in esperienze nuove che ci *propongono* una comprensione particolare, un certo modo di vivere e di esperire ciò che è importante per noi. Puoi pensare e vivere così la tua morte – come la pensa Pascoli nell'*Ultimo sogno* o Pirandello in *Di sera, un geranio* o come l'immagina Caravaggio nel *Giuditta e Oloferne* del 1602, ma puoi immaginarla in molti altri modi, affiancando esperienze immaginative diverse. L'arte non dice come stanno le cose, ma ci propone forme diverse per pensarle e viverle alla luce di una regola determinata.

4. Nel nostro discorrere di esperienze impossibili ci siamo soffermati soprattutto sul terreno della letteratura, e non è un caso che sia così: il linguaggio ha un grado di libertà maggiore delle immagini ed è relativamente facile costruire a parole un gioco immaginativo che si mantenga in bilico sul precipizio della contraddizione. Pensiamo a quanta parte della letteratura gioca con il concetto di metamorfosi: dopo una notte agitata (così leggiamo in un racconto di Kafka) un *uomo* si sveglia trasformato in un gigantesco *insetto*. Dobbiamo proprio esprimerci così: nell'*insetto* gigantesco vive un uomo – Gregor Samsa, appunto – e sciogliere il nodo di questa duplice natura vorrebbe dire cancellare il senso del racconto ed impedire al lettore di immergersi in una fantasia da cui c'è davvero molto da imparare. Possiamo raccontare a parole questa metamorfosi, ma è difficile farla vedere senza travisarne il senso e trasformarla in un fatto che concerne soltanto la scorza superficiale dell'essere¹⁴.

¹⁴ La metamorfosi, questo tema così ricorrente in letteratura, non è una questione che possa risolversi facilmente con un qualche trucco cinematografico: il problema è che è necessario far convivere l'uno nell'altro i momenti in cui la metamorfosi si scandisce. Il legno di cui ora è fatto Pier delle Vigne non è una scorza che lo protegge: è qualcosa che lo riguarda intimamente, ed è questa duplicità che può (non necessariamente deve) andare perduta in un disegno. È forse per questo che Kafka ha chiesto espressamente che nella copertina del suo racconto non vi fossero immagini di un qualche gigantesco insetto: non voleva che si fissasse una volta per tutte nella determinatezza intuitiva di un disegno ciò cui le parole davano una forma mutevole e ambigua.

Le parole sono più adatte per transitare l'immaginazione per il cammino poco agevole delle esperienze impossibili, ma sarebbe un errore pensare che ciò non possa accadere anche sul terreno figurativo. Ci sono, io credo, quadri che hanno alla loro origine il desiderio di immaginare esperienze impossibili e il dipinto di Caravaggio cui ho precedentemente accennato ne è un possibile esempio¹⁵. Ma ve ne sono molti altri, e vorrei per questo soffermarmi se pur brevemente su una famiglia di immagini che ci invita a fantasticare esperienze impossibili: le raffigurazioni di persone che ci volgono la schiena – le *Rückenfiguren*, come si è soliti chiamarle.

Si badi bene: non tutte le volte in cui un quadro ci mostra qualcuno raffigurato di schiena vuole invitarci a legare in unico nodo ciò che insieme non può stare. Anche se in generale la raffigurazione di schiena non è frequente, vi sono ovviamente personaggi che sono raffigurati così e che possono assumere significati, diversi su cui è opportuno soffermarsi brevemente.

Si possono innanzitutto raffigurare persone viste di schiena per ragioni puramente *coreografiche*, come accade in un quadro del Pollaiuolo del 1475, *Il Martirio di San Sebastiano*: gli arcieri sono disposti ciascuno in una diversa prospettiva, in un cerchio perfetto, e taluni ci volgono necessariamente la schiena. Una stessa ragione spinge Giotto (*Ultima cena*, 1305), e Perin del Vaga, a raffigurare il cenacolo disponendo gli apostoli intorno ad un tavolo e costringendo alcuni di loro a dare la schiena allo spettatore.

La scelta di Giotto non è sempre condivisa: Andrea del Sarto, Raffaello, Leonardo da Vinci e molti altri preferiscono accentuare la *teatralità* dell'evento e disporre di fronte allo spettatore tutti gli apostoli, perché è per noi uomini che si recita quel dramma¹⁶. Una stessa motivazione teatrale può tuttavia condurre a una soluzione diversa: a

¹⁵ P. Spinicci, *Caravaggios Judith und Holofernes: Phänomenologische Bemerkungen über die bildliche Erzählung*, «Phenomenology and Mind» 26 (2024), pp. 158-161.

¹⁶ Walton ritiene che sia una domanda sciocca il chiedersi perché Leonardo appaia la tavola dell'*Ultima cena* (1494-1498) in modo tale che nessuno ci volga la schiena, e anche se il problema che intende discutere è in linea di principio interessante, è evidente che non si tratta affatto di una domanda priva di senso. La scelta di raffigurare così l'*Ultima cena* è una *decisione* che ha un fine preciso che si comprende osservando che erano possibili altre soluzioni: la scelta di Leonardo sottolinea teatralmente che è per noi che quella cena accade – un fatto che è evidentemente connesso con l'eucarestia che in quella cena viene proposta. Insomma, dall'altra parte del tavolo ci siamo noi, gli spettatori per cui tutto questo accade.

darci la schiena può essere soltanto Giuda che si trova così costretto in un difficile dialogo con Gesù e con gli altri apostoli¹⁷. La raffigurazione di schiena di un personaggio diviene così un *espediente dialogico intradiegetico* che, in una sorta di anticipazione statica della tecnica dello *shot / reverse shot*, ci consente di cogliere nella reazione dei volti visibili ciò che dice la figura di schiena. Si spiega così il sorriso di una ragazza ad un uomo raffigurato di spalle in un quadro di Jan Vermeer del 1658, *Soldato con ragazza sorridente*, e forse anche il volto di Eva in un dipinto del Tintoretto del 1553, *La tentazione di Adamo ed Eva*.

Talvolta, invece, la raffigurazione di spalle mira ad un diverso obiettivo: si raffigura una persona di spalle per mettere a tacere l'eccezionalità della posa e per suggerire che l'immagine fissa il suo oggetto in un istante qualsiasi, in un momento che non si contraddistingue dagli altri per una sua qualche eccezionalità. Colta nel suo volgerci la schiena, la persona raffigurata ci appare in una sua silenziosa quotidianità: non ha scelto di essere raffigurata e non ci si rivolge in un dialogo – c'è semplicemente, come un oggetto che di fatto vediamo. Talvolta è così che Degas rappresenta in un gruppo alcune delle sue ballerine (*La scuola di danza* del 1876) e molti dei disegni di Adolf Menzel (*Modello che indossa un'uniforme settecentesca* del 1899) raffigurano di schiena i loro soggetti: la raffigurazione di schiena diviene così una cifra della *casualità*.

Basta una piccola alterazione di queste immagini per introdurre un nuovo genere di immagini: le *immagini rubate*. Ora la figura che ci appare nel suo volgerci le spalle è colta in uno spazio privato: è sola e non sa di essere vista, anche se lo spettatore sembra collocarsi nel suo stesso spazio. È importante osservare che si tratta di immagini *ambigue*. Sono pervase in primo luogo da un forte senso di intimità che è accentuato dalla solitudine, dall'assenza di ogni riferimento dialogico e persino dall'apparente ritrosia dell'immagine che sembra voler tutelare l'identità della persona ritratta, celandone il volto. Basta tuttavia riflettere un attimo per comprendere, in secondo luogo, come l'intimità sia data necessariamente insieme al suo essere violata: sono appunto immagini *rubate*, colte da uno spettatore che non dovrebbe esserci. Vilhelm Hammershøi ricorre spesso a questo tipo di immagi-

¹⁷ In molti affreschi (Taddeo Gaddi, Perugino, Andrea del Castagno, ...) Giuda appare dall'altro lato del tavolo, ma la sua posa è insolita: è seduto di profilo. Innvece, in un affresco del Ghirlandaio del 1480, *Cenacolo di San Marco*, Giuda si rivolge a Gesù e agli apostoli.

ni (*Interno con giovane donna di spalle* del 1903), ma non è il solo: molti nudi femminili di Toulouse-Lautrec riprendono questo modello e ci mostrano figure di schiena, colte di nascosto, mentre si lavano o si pettinano (*La toilette* del 1889). Le immagini rubate chiamano in causa lo sguardo di un osservatore nascosto che c'è, anche se non si è fatto sentire, e che condivide il nostro stesso punto di vista – un fatto questo su cui più di ogni altro richiama la nostra attenzione Guercino quando dipinge Susanna spiata dai vecchi (*Susanna e i vecchioni*, 1617).

Certo, le immagini di schiena non instaurano nella norma un rapporto dialogico con chi le osserva, e tuttavia vi è una ricca famiglia di *Rückenfiguren* che chiama egualmente in causa lo spettatore, sia pure in una forma particolare: le figure di schiena talvolta additano *implicitamente* allo spettatore la scena che nel quadro si raffigura e fungono così come frecce che mostrano in che direzione lo spettatore deve volgere lo sguardo. In questo loro implicito additare la scena verso cui lo spettatore deve volgersi le *Rückenfiguren* ricordano la figura albertiana del *festaiuolo* che dal margine del quadro addita la vicenda raffigurata¹⁸. Non deve tuttavia sfuggire una differenza importante: il *festaiuolo* si rivolge allo spettatore e lo invita esplicitamente a guardare ciò che nel quadro si raffigura. La figura di spalle, invece, non *dice* nulla. Il suo non è un atto linguistico: la sua presenza vale tuttavia come un *segnale* che invita lo spettatore a guardare verso ciò che la figura di schiena guarda – quella figura cui lo spettatore si sente proprio per questo *accomunato*.

L'accomunamento può essere reciproco: ci sentiamo allora parte di una comunità che *pro tempore* condivide certi obiettivi; ma può assumere anche la forma di un'*immedesimazione unilaterale* – ed è questo quanto accade nel caso di cui discorriamo. Lo spettatore, e solo lo spettatore, vede che la figura di spalle condivide il suo stesso punto di vista; questo sapere, tuttavia, non appartiene alla figura di schiena che non sa nulla del suo essere osservata e che non può dunque immedesimarsi con chi, a sua insaputa, condivide il suo punto di vista sul mondo. L'immedesimazione è radicalmente *asimmetrica*, e questa asimmetria si riverbera sul senso delle percezioni su cui l'accomunamento si fonda. La figura di spalle vede la stessa scena che si apre allo sguardo dello spettatore, ma solo lo spettatore è consapevole di questa identità. La percezione della figura di spalle è una percezione semplice: vede il paesaggio che si apre davanti ai suoi

¹⁸ L. B. Alberti, *Opere*, Laterza, Bari 1973, pp. 73-74.

occhi e che appartiene al suo proprio mondo. Per lo spettatore le cose stanno diversamente: come spettatori del quadro vediamo nel suo essere soltanto *raffigurato* il paesaggio che la *Rückenfigur* contempla nella sua immediata realtà, ma al tempo stesso vediamo il suo vedere quel paesaggio.

Di qui le diverse forme di esperienze impossibili che le figure di schiena *desiderano* e, in qualche misura, possono veicolare. Le figure di schiena possono innanzitutto invitarci ad un gioco immaginativo che consiste nel vedere la scena che è raffigurata dal quadro così come è stata colta e vissuta da chi condivide il nostro punto di vista di spettatori. Immedesimarsi significa in questo caso immaginare di vedere ciò che le figure di schiena vedono *proprio così come le vedono*: significa immaginare di vedere uno spettacolo che appartiene a pieno titolo all'alveo di una soggettività che ha già trasformato il mondo nel suo mondo.

È in questa luce, io credo, che debbono essere intese molte delle figure di spalle che animano i paesaggi di Friedrich¹⁹. Si tratta di vedute la cui dimensione astratta e spirituale non può sfuggirci: Friedrich non vuole raffigurare un paesaggio nella sua oggettiva bellezza, ma vuole comunicarci l'esperienza interiore che scaturisce guardandola (Friedrich, 1822). Vuole che il quadro renda visibile l'eco soggettiva che il paesaggio ridesta in chi lo guarda, ed è per questo che i suoi paesaggi sono abitati da persone che ci volgono le spalle: dobbiamo guardare con i loro occhi il paesaggio per vedere non la natura, ma la sua eco spirituale, che ci fa sentire parte di una comunità²⁰.

A rigore, Friedrich ci invita ad un'esperienza impossibile, ma i suoi quadri ci suggeriscono la regola che l'immaginazione deve seguire per consentirci di dare a quei pensieri una forma intuitiva. Qualcosa di simile, del resto, accade in alcuni dipinti di Caillebotte che ci mostrano Parigi incorniciata dal vano di una finestra o di un balcone (*Giovane uomo alla finestra* del 1876). La nostra percezione di spettatori, tuttavia, deve farsi più complessa perché quelle strade e quei palazzi dobbiamo cercare di guardarli con gli occhi di una figura pensosa che ci volge la schiena e che si affaccia a quella finestra

¹⁹ C. Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst: Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, Deutscher Kunstverlag, Munich 2007, p. 94.

²⁰ N. Amstutz, *Caspar David Friedrich and the Aesthetics of Community*, «Studies in Romanticism» 54/4 (2015), pp. 447-475, p. 472.

o a quel balcone. Non dobbiamo semplicemente vedere case e viali: dobbiamo vedere una visione, e lo stesso accade in un quadro di Dalí del 1925, *Ragazza alla finestra*, che ritrae la sorella di schiena, mentre guarda il mare. Dobbiamo immaginare di vedere ciò che a rigore non si può vedere affatto: l'impressione soggettiva che fa eco alla realtà percepita.

Si tratta di un'esperienza impossibile, ma può insegnarci lo stesso molte cose e può assumere una piega meta-iconica: un quadro, in fondo, altro non è se non la rappresentazione di ciò che per primo il pittore ha visto o ha creduto di vedere²¹. Certo, guardando un quadro noi vediamo un paesaggio *dipinto* e non possiamo certo penetrare nella mente del pittore per cogliere quella prima visione che l'ha guidato nel dipingere la sua tela, ma l'artificio delle *Rückenfiguren* ci suggerisce la regola che ci consente di vivere immaginativamente quel contenuto o di immaginare che la realtà che osserviamo sia, per dir così, già incorniciata e come tale penetrata da un'interpretazione soggettiva. Così, non è forse un caso se Vermeer nella sua *Allegoria della pittura* (1666) non si limita a presentarci una modella che si muove tra oggetti densi di significati allegorici²² – un grosso volume di storie da *narrare*, carte geografiche che *descrivono* il mondo, uno strumento musicale che ne restituisce la *voce* – ma pone in primo piano il pittore che ci volge le spalle e che ha già cominciato a dipingere quello che vede. Noi spettatori dobbiamo guardare con i suoi occhi: la pittura in fondo è proprio questo – uno sguardo che ne coglie un altro, fissato una volta per sempre su una tela.

Le cose, tuttavia, non stanno sempre così. La figura di spalle può invitarci ad immaginare un'esperienza impossibile anche senza per questo alludere ad una funzione meta-iconica. Come spettatori non siamo necessariamente chiamati ad un'immedesimazione parziale che consista nell'assumere come nostro oggetto di percezione la percezione dell'altro; l'immedesimazione può assumere una forma più forte: possiamo *riconoscerci* nella persona che ci volge le spalle e allo stesso tempo essere consapevoli che possiamo guardarci da fuori, e giudicarci²³. Proprio come accade nel racconto di Pirandello che ho

²¹ I quadri, scriveva Alberti, sono finestre aperte sul mondo, ma ciò che davanti ad esse si apre è sempre comunque mediato dallo sguardo del pittore.

²² S. Alpers, *L'arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Boringhieri, Torino 1984.

²³ Su questi temi ha scritto pagine estremamente acute Bachtin (*L'autore e l'eroe*,

citato poche pagine fa, la figura di schiena ci offre la possibilità di un'esperienza impossibile: quella di vederci come una persona, tra le altre.

Non è un'esperienza priva di senso: molte volte ci accade di avere la sensazione di osservare quel che facciamo come se ne fossimo soltanto spettatori, e fa parte dell'esperienza di tutti l'aver provato di tanto in tanto nei confronti della propria vita la strana sensazione che il nostro io sia un po' discosto dalla vita che vive²⁴. Non sono esperienze insensate, ma naturalmente questo non significa che sia possibile dare una veste concreta alle espressioni metaforiche di cui ci siamo avvalsi: non possiamo vederci vivere e non possiamo accedere ad un punto di vista che ci consenta di vedere il nostro punto di vista²⁵. Certo, ci sono gli specchi, ma non bastano: nella luce dello specchio vediamo riflesso il nostro volto, ma non vediamo affatto quello che stiamo facendo – non vediamo il nostro guardare lo specchio – a meno che lo specchio non sia in un quadro di Magritte (1937), *La riproduzione vietata*, che gioca con l'immedesimazione che le figure di spalle ci consentono. In fondo questo è quello che dovremmo vedere allo specchio se lo specchio fosse capace di farci vedere quello che facciamo da un punto di vista esterno a noi stessi²⁶.

Ciò che nel quadro di Magritte assume la forma di un'esperienza surreale costituisce il tema di un dipinto di Friedrich (1818): *Il viandante sopra il mare di nebbia*. Anche in questo caso vediamo un uomo di spalle e siamo chiamati ad un'immedesimazione sorretta dalla consapevolezza che ciò che quell'uomo vede è proprio ciò che noi stessi vediamo. Non è uno spettacolo consolante. L'uomo è giunto su un'ultima vetta: ogni ulteriore cammino è precluso. La strada è finita: dalla vetta, tuttavia, non si vede quello che forse sperava di scorgere, ma la constatazione dell'inutilità dell'ascesa non si traduce come in

Einaudi, Torino 1988, pp. 5-89). Sono grato a Stefania Sini per avermelo ricordato.

²⁴ T. Nagel, *The View from Nowhere*, Oxford University Press, Oxford 1986, pp. 208-223.

²⁵ L. Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus* [1921], in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 2009, § 5.6331.

²⁶ Diversa, ma altrettanto impossibile, è l'esperienza che in *Uno, nessuno e centomila* Vitangelo Moscarda chiede allo specchio: di mostrargli la sua immagine così come gli altri possono vederla, per poter comprendere "quell'estraneo ch'era in me e che mi sfuggiva; che non potevo fermare davanti a uno specchio perché subito diventava me quale io mi conoscevo; quell'uno che viveva per gli altri e che io non potevo conoscere; che gli altri vedevano vivere e io no" (Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Mondadori, Milano 1987, p. 22).

Petrarca in un richiamo all'interiorità, ma prende le forme di una riflessione amara – la constatazione di uno scacco esistenziale. E tuttavia il senso del quadro non si esaurisce nel prendere atto di questa sconfitta, ma è dettato dalla struttura che caratterizza qui il processo di immedesimazione. Siamo noi stessi l'uomo che è giunto di fronte al mare di nebbia e viviamo il suo dramma esistenziale, ma il quadro ci costringe ad immaginarci capaci di osservare dall'alto il nostro destino, e di comprenderlo. Vediamo quel che ci accade, ma proprio per questo comprendiamo che per Friedrich non vi è coincidenza piena tra chi siamo e quello che siamo, tra l'io che si osserva dall'alto e l'io in cui tuttavia si riconosce.

Per Friedrich questo duplice punto di vista dell'io è carico di un significato non soltanto esistenziale, ma più propriamente religioso – un significato complesso che ci dà da pensare, ma di cui l'arte ci consente di fare immaginativamente esperienza. Un'esperienza – vale la pena di rammentarlo ancora una volta – impossibile: non possiamo a rigore assumere un punto di vista che non sia il nostro.

Dobbiamo fermarci qui. Vi sono certo molti altri significati che l'artificio della figura di spalle sa veicolare. La figura di spalle può costringerci ad un *memento mori*, come accade nel *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria* del Canova (1805), ma può anche avvalersi della dialettica dell'immedesimazione per consentire allo spettatore di riconoscersi e allo stesso tempo di prendere le distanze da una vita in cui può riconoscersi solo stemperandone l'eccessiva semplicità con un briciolo di affettuosa ironia – come accade in molte fotografie di Cartier Bresson. Vi sono davvero molti significati possibili, ma l'obiettivo che mi proponevo era più semplice: volevo mostrare come anche sul terreno delle immagini vi sia spazio per giochi immaginativi che desiderano inscenare esperienze impossibili. Immergersi nella loro trama non significa conoscere una realtà profonda e altrimenti insondabile, ma pensare in forma intuitiva differenti modi di dar senso alla nostra vita e al nostro mondo.

