



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN FILOSOFIA

FILOSOFIA TEORETICA E PRATICA

XXIII

Scetticismo ed espressione nella filosofia dell'arte

DIRETTORE DELLA SCUOLA: CH.MO PROF. GIOVANNI FIASCHI

COORDINATORE D'INDIRIZZO: CH.MO PROF. FRANCESCA MENEGONI

SUPERVISORE: CH.MO PROF. GABRIELE TOMASI

DOTTORANDO: DAVIDE QUATTROCCHI

Indice

Introduzione	p. 1
---------------------------	------

Parte prima

Cavell, la filosofia e lo scetticismo

1. Moderno e tradizionale	p. 5
2. Stile e metodo	p. 15
<i>Primo excursus: democratizzazione della filosofia e orientamento filosofico</i>	p. 21
<i>Secondo excursus: la chiarezza del gesto letterario nelle Ricerche filosofiche</i>	p. 29
<i>Terzo excursus: la confessione come genere filosofico</i>	p. 33
3. Scetticismo e ordinario	p. 37
1. <i>La nozione di ‘criterio’</i>	p. 39
1.1 <i>Criteri e necessità</i>	p. 42
<i>Excursus: Tre criteri di ‘criterio’</i>	p. 45
a) <i>Casi non standard</i>	p. 45
b) <i>Oggetti specifici e oggetti generici</i>	p. 46
c) <i>Normatività e naturalità</i>	p. 49
1.2 <i>Criteri e scetticismo</i>	p. 59
<i>Una ‘visione’ del linguaggio</i>	p. 59
<i>Una quotidiana improvvisazione</i>	p. 63
a) <i>‘La rosa non ha denti’</i>	p. 65
b) <i>‘Mi sono svegliato volontariamente’</i>	p. 68
2. <i>Conclusioni: Dobbiamo significare ciò che diciamo?</i>	p. 76
4. Scetticismo ed espressione	p. 81
1. <i>Anatomia dell’insistenza (PU, § 243 sgg.): tradimento e inespressività</i>	p. 81
2. <i>Tra riconoscimento ed elusione</i>	p. 93
<i>Coda: un nuovo inizio</i>	p. 102
3. <i>‘Vivere’ lo scetticismo</i>	p. 104
3.1 <i>Einstellung e aspetti</i>	p. 109
3.2 <i>Einstellung e mito</i>	p. 112
3.3 <i>Einstellung e proiezione empatica</i>	p. 116
Appendice A: due critiche a Cavell	p. 120
1. <i>Malcolm Turvey: lo scetticismo come Urphänomen</i>	p. 120

2. Marie McGinn: lo scetticismo e il 'terzo' Wittgenstein.....	p. 123
Appendice B: espressione ed espressivismo	p. 127
Appendice C: una lente di ingrandimento	p. 129

Parte seconda

Filosofia dell'arte e Modernismo

1. Tolstoj	p. 131
1. Che cos'è l'arte?.....	p. 133
2. 'Processo' a Tolstoj.....	p. 146
3. Rivalutazione di alcuni temi tolstoiani.....	p. 154
(a) non-arte.....	p. 154
(b) sincerità.....	p. 157
(c) risposta personale e automatismo scettico.....	p. 162
2. Wittgenstein	p. 167
1. Tra Kultur e Zivilisation.....	p. 170
1.1 Kultur.....	p. 171
1.2 Zivilisation.....	p. 175
2. Wittgenstein e Mahler: come comporre in un'epoca dominata dalla Zivilisation.....	p. 181
3. 'Vibrare' con l'opera: Wittgenstein e la 'risposta personale'.....	p. 187
a) "One wouldn't talk of appreciating the tremendous things in Art".....	p. 188
b) "Die Wunder der Natur".....	p. 193
c) "Zu [dem Kunstwerk] schwingen".....	p. 195
3. Cavell	p. 201
1. Due mentori importanti.....	p. 202
1.1 Il Modernismo di Clement Greenberg.....	p. 202
Appendice: valore estetico, qualità e noia; il Formalismo in azione.....	p. 216
1.2 Il Modernismo di Michael Fried.....	p. 220
1.21 Lo scontro tra Modernismo e minimalismo.....	p. 227
2. Il Modernismo di Cavell.....	p. 232
2.1 Un prodotto umano.....	p. 235
2.2 Tra fraudolenza e sincerità.....	p. 239
2.3 Un medium instabile.....	p. 248
Appendice: un esempio concreto e tre soluzioni al conservatorismo mediale.....	p. 253
Conclusioni	p. 267
Bibliografia	p. 277

Introduzione

Il titolo di un'opera di Benjamin Tilghman sulla filosofia dell'arte è particolarmente significativo: *But is it Art?*.¹ Apparentemente esso non sembra contenere nulla di più e nulla di meno che la questione attorno a cui è ruotato gran parte del discorso filosofico contemporaneo: che cos'è l'arte? La filosofia dell'arte, infatti, si è sempre più concentrata sulla ricerca di una definizione di 'arte' e sulla costruzione di un'ontologia capace di classificare la posizione che occupano le opere d'arte tra gli altri enti che popolano il mondo. Tuttavia, l'introduzione della congiunzione avversativa 'but' colora il titolo di Tilghman di una sfumatura particolare. Sembra quasi che la questione artistica fondamentale sia preceduta da un ripensamento o da un dubbio oppure contenga un tono indignato. Alcuni esempi possono essere illuminanti: un pasticciere può chiedere 'Che cos'è un mignon?' al proprio apprendista per mettere alla prova le sue conoscenze tecniche, ma gli rivolgerà la domanda 'Ma questo è un mignon?' se è deluso o indignato dal risultato presentatogli. Un ornitologo può porre la questione 'Che cos'è un cigno?' per cercare di stabilire i tratti definitivi della specie. Tuttavia, esclamerà 'Ma questo è un cigno?' se si trovasse dinanzi a un'imprevedibile eccezione o a un caso straordinario (poniamo il famoso cigno nero o un cigno mammifero). In queste situazioni la domanda conoscitiva 'Che cos'è X?' si trasforma nella messa in questione dei criteri conoscitivi di X (il caso dell'ornitologo) o nel rifiuto dell'esemplare di X presentatoci (il caso del pasticciere). Entrambe le sfumature sono presenti nel titolo di Tilghman e, più in generale, nella filosofia dell'arte contemporanea. Quest'ultima, infatti, mette sistematicamente in discussione i criteri che ci permettono di dire che un oggetto sia un'opera d'arte: se si prova a definire l'arte tramite la nozione di 'rappresentazione', allora si presenta come obiezione l'arte astratta; se si impiega la categoria di 'espressione', si deve fare i conti con i *readymade* di Duchamp; se si prova a fondare esteticamente la nozione di 'arte', ci si scontra con l'arte concettuale e così via. Allo stesso tempo, l'arte *contemporanea* è stata segnata dalla periodica negazione della categoria di 'arte'. Il caso 'Richard Mutt' – l'alter-ego impiegato da Duchamp per presentare *Fountain* alla *Society of Independent Artists* nel 1917 – è solo uno dei moltissimi esempi di rifiuto consegnati agli archivi dell'arte contemporanea. Si pensi, per esempio, che, dall'Impressionismo in poi, i nomi delle correnti pittoriche hanno spesso un significato denigratorio. Monet e soci si limitavano a dipingere 'impressioni' e non soggetti completi; il gruppo di Matisse era formato da 'bestie feroci' (*fauves*), mentre i rappresentanti del *Blaue Reiter* non facevano altro che esprimere sentimenti. L'impasto tra la mancanza di criteri

¹ B. R. TILGHMAN, *But is it Art? The Value of Art and the Temptation of Theory*, Blackwell, Oxford 1984.

saldi e il sospetto di essere di fronte a opere fraudolente ha velato l'intera arte contemporanea di una patina di scetticismo che permane anche al giorno d'oggi: si pensi alla critica di intellettuali anti-moderni come Jean Clair o Marc Fumaroli; o alla reazione di rifiuto dell'arte istituzionale da parte di correnti come la *Street Art*.

Lo scopo di questa ricerca consiste proprio nel mostrare la rilevanza della nozione di 'scetticismo' per la filosofia dell'arte contemporanea. A questa nozione sarà affiancata dialetticamente la categoria di 'espressione': se l'arte si trova a dover affrontare una forma di scetticismo, allora una maggiore enfasi sull'importanza dell'espressione personale di artisti e pubblico dovrebbe permettere una soluzione al problema scettico. La dissertazione è suddivisa in due parti che si relazionano tra loro in maniera *propedeutica e analogica*.

La *prima parte*, intitolata 'Cavell, la filosofia e lo scetticismo', è pensata come una lunga *Ouverture*. Sono introdotti a coppie, con un costante riferimento alle filosofie di Wittgenstein e Cavell, tutti i temi più importanti per la dissertazione: moderno e tradizionale, stile e metodo, scetticismo e ordinario, scetticismo ed espressione (scetticismo verso le altre menti). Se lo scetticismo artistico nasce in epoca Moderna, allora bisognerà chiarire le nozioni di 'Moderno' e 'tradizionale' e mostrare in che modo la filosofia si sia trasformata durante il Modernismo (cfr. *Parte prima, Cap. 1*). Si può dire in sintesi che all'interno di una condizione modernista non c'è alcuna garanzia *a priori* che la prassi condotta rientri nella categoria in cui era tradizionalmente classificata. La filosofia modernista, ad esempio, non è automaticamente filosofia: è compito del singolo filosofo cercare di *mostrare* all'interno della sua opera le ragioni per cui essa debba essere considerata 'filosofia'. Il rischio che si corre è di costruire delle opere così idiosincratiche e personali da non poter essere più condivisibili: tutto il peso della giustificazione filosofica dell'opera si sposterebbe dal metodo allo stile. Questo rischio è corso sia da Wittgenstein che da Cavell. Sarà quindi necessario capire il legame che intercorre tra stile e metodo in questi due autori (cfr. *Parte prima, Cap. 2*). In una filosofia modernista stile e metodo sono inseparabili. Lo scopo di una tale filosofia, infatti, non consiste nell'applicazione di un determinato metodo filosofico, ma nel tentativo di mutare la sensibilità del lettore per mezzo di immagini, storie, ecc. Uno scopo così apparentemente intrusivo implica che sia Wittgenstein che Cavell reputino i propri lettori in qualche modo in pericolo; un pericolo rappresentato dallo scetticismo (cfr. *Parte prima, Cap. 3*). Lo scetticismo risulterà essere una negazione dell'umanità nella forma di un rifiuto dei criteri ordinari e condivisi. Se rifiuto i criteri con cui mi esprimo linguisticamente, sto di fatto evitando di esprimermi: sto sfuggendo dalla comunione con gli altri uomini, negando così la mia umanità e con essa quella degli altri. Non si può, però, rimproverare nulla allo scettico: i criteri linguistici sono, infatti, intrinsecamente rifiutabili o reinventabili. Per

ricongiungere lo scettico con la comunità umana, bisognerà scoprire le ragioni che lo portano a negare l'umano (cfr. *Parte prima, Cap. 4*). Nel diagnosticare i moventi dello scettico, si analizzerà una forma di scetticismo – lo scetticismo verso le altre menti – con particolare riferimento ai celebri §§ 243-349 delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein e alla quarta parte di *The Claim of Reason*. Vedremo che lo scettico è guidato da una delusione verso l'espressività umana: egli teme di non riuscire a esprimere la propria vita interiore (inespressività) o che il proprio comportamento la tradisca continuamente (espressività senza controllo). Guidato da questi timori, cerca di trasformare la mancanza di necessità nell'espressività umana in una carenza intellettuale. Lo scettico vorrebbe conoscere epistemicamente (*know*) ciò che, invece, si può solo riconoscere (*acknowledge*). Il riconoscimento implica, però, un'esposizione di sé agli altri o degli altri a sé stesso: un'attività che è strettamente imparentata con l'*espressione* e che ha delle precise responsabilità e conseguenze. Lo scettico è portato dai propri timori a eluderle entrambe ed è condotto così a una catastrofica negazione dell'umano.

La *seconda parte*, dal titolo 'Filosofia dell'arte e Modernismo', cercherà di applicare all'arte le nozioni isolate dalla parte precedente. Non si tratta, però, *solo* di un lavoro teorico, ma anche di un contributo alla storia della filosofia. Si tenterà, infatti, di isolare una linea di pensiero composta dagli scritti filosofici sull'arte di Tolstoj (cfr. *Parte seconda, Cap. 1*), Wittgenstein (cfr. *Parte seconda, Cap. 2*) e Cavell (cfr. *Parte seconda, Cap. 3*). Ciò che accomuna questi tre pensatori è il rilevamento di una frattura nella relazione dell'arte contemporanea con la tradizione – una frattura che sarà facile riconoscere come lo scetticismo in arte – e l'individuazione di una soluzione simile. In particolare, sarà la nozione di 'espressione' a rappresentare il balsamo con cui 'curare' la frattura scettica. L'espressione non sarà più osservata da un'ottica Romantica, ossia come l'effusione sentimentale da parte di un individuo, ma come l'interazione di tre elementi: la categoria di 'non-arte' usata come termine di critica, la nozione di 'sincerità' dell'artista e l'enfaticizzazione della risposta personale.

La prima parte è *propedeutica* alla seconda, perché contiene l'esposizione preliminare dei temi e delle nozioni che saranno poi applicate all'arte. Inoltre, ruotando attorno alla presentazione delle filosofie di Wittgenstein e Cavell, permetterà di dare per scontata la conoscenza dei problemi chiave delle loro filosofie quando si affronteranno i loro testi dedicati all'arte. La seconda parte è, viceversa, *analogica* alla prima: lo scetticismo in arte, infatti, presenterà una profonda analogia con lo scetticismo verso le altre menti. Tale analogia sarà esplicitata nella conclusione con un fugace riferimento ai tentativi di definire l'arte.

Con questa dissertazione spero di riuscire a tracciare l'ampiezza del problema scettico in arte e l'importanza della nozione di 'espressione' per affrontare i dubbi e i rifiuti che hanno segnato l'arte contemporanea. Bisogna, però, aggiungere un'avvertenza stilistica e dei riconoscimenti preliminari. Nella prima parte della ricerca, lo stile di chi scrive cercherà di avvicinarsi quanto più possibile a quello degli autori a cui fa riferimento: Wittgenstein e Cavell. Nell'affrontare dei filosofi per cui la commistione tra stile e metodo è decisiva, sembra necessario incorporare questa caratteristica nella scrittura di chi li espone. Questo comporta la presenza di *excursus*, dialoghi, storie, narrazioni ed esempi. L'esperimento sarà tanto più riuscito quanto più le doti letterarie avranno supportato lo scrittore. In secondo luogo, è giusto segnalare gli importanti contributi che mi hanno aiutato a comporre questa dissertazione. Imprescindibile è stata l'attenzione e la disponibilità del Prof. Gabriele Tomasi. Mi sono avvalso anche degli utili consigli del Dott. Kevin Cahill e del Prof. Simo Sääntela durante una permanenza di sei mesi presso l'Università di Bergen. Dei brevi colloqui con il Prof. James Conant e con il prof. Stephen Mulhall mi hanno permesso di indirizzare meglio la ricerca e di correggere alcune imprecisioni. Non è banale sottolineare che se questa dissertazione avrà qualche pregio sarà anche merito loro, ma tutti gli errori e le incongruenze sono esclusivamente da addebitare all'autore.

Parte prima

Cavell, la filosofia e lo scetticismo

1. Moderno e tradizionale

Tradizione non è nulla di ciò che uno possa imparare,
non è un filo che uno possa riprendere a suo piacimento;
come non è possibile scegliersi a piacimento i propri antenati.
Chi non ha una tradizione e vorrebbe averla è come un innamorato infelice.
L. WITTGENSTEIN, CV, 86/143

La presente tesi non è solo una tesi *di* filosofia dell'arte – su come l'arte possa essere oggetto di studio filosofico – ma anche una tesi *sul* rapporto tra filosofia e arte. La questione è particolarmente interessante se si accetta l'assunto, condiviso da più parti, secondo cui l'arte esiste ora nella condizione della filosofia e che sia diventato complesso, sebbene non impossibile, scindere le due attività.¹ Queste affermazioni implicano una difficoltà particolare per la presente ricerca: se la condizione dell'arte coincide con quella della filosofia, allora la *filosofia* dell'arte sarà anche una filosofia della filosofia, ossia una filosofia che ha come oggetto la riflessione filosofica o quanto meno le sue caratteristiche e i suoi metodi. Incontriamo qui, tuttavia, uno dei più antichi paradossi della filosofia: non c'è una posizione esterna alla riflessione filosofica che ci permetta di studiarne i metodi e le caratteristiche in maniera oggettiva perché ogni argomento o considerazione a proposito della filosofia è già filosofia. Nello slogan wittgensteiniano: 'non esiste una metafilosofia'.² Da questa prospettiva la filosofia sembra condannata all'auto-riflessione radicale: non è garantita l'esistenza di un punto da cui iniziare una indagine di sé e dell'arte. Il paradosso, però, si attenua quando riconosciamo che è proprio questa condizione a caratterizzare la filosofia. Scrive al riguardo Cavell:

If I deny a distinction, it is the still fashionable distinction between philosophy and meta-philosophy, the philosophy of philosophy. The remarks I make *about* philosophy [...] are [...] nothing more or less than philosophical remarks [...] I would regard this fact – that philosophy is one of its normal topics – as in turn defining for the subject, for what I wish philosophy to do. But someone who thinks philosophy is a form of science may not accept that definition, because his

¹ Cfr. per esempio *MW*, p. xxxii o pp. 180 sgg. Per una prospettiva differente sulla medesima questione cfr. A. C. DANTO, *La destituzione filosofica dell'arte*, a cura di T. Andina, trad. it. C. Barbero, Aesthetica Edizioni, Palermo 2008, pp. 43-60.

² "E la filosofia ha da fare con calcoli nel medesimo senso in cui ha da fare con pensieri, proposizioni e linguaggi. Ma se avesse da fare essenzialmente con il concetto del calcolo, e dunque con il concetto del calcolo di tutti i calcoli, ci sarebbe una metafilosofia. (Ma una metafilosofia non c'è. Tutto quello che c'è da dire si potrebbe rappresentare così da farlo apparire come un pensiero-guida)" (*PG*, I, § 72). Cfr. anche: "Si potrebbe pensare: se la filosofia parla dell'uso della parola «filosofia», dev'esserci una filosofia di secondo grado. Ma non è così [...]" (*PU*, § 121).

picture is of a difference between [...] speaking about physics and doing physics. (*MWMW*, p. xxxii)³

Se si accetta il parallelo tra filosofia e arte, in questa citazione è contenuta *in nuce* una delle tesi che intendo sostenere nei prossimi capitoli: la filosofia dell'arte non è una teoria dell'arte, una scienza dell'arte avente fra i suoi scopi quello di fornire una definizione dell'arte. Non ci sono da una parte la filosofia con i suoi metodi e dall'altra l'oggetto della riflessione filosofica (in questo caso l'arte). Una risposta semplice, ma non informativa, potrebbe consistere nel dire che la filosofia dell'arte è semplicemente filosofia e che il tentativo di intenderla come una ricerca della definizione di arte significa cercare di sopprimere alcune ansie che sono collegate al concetto stesso di arte. Queste considerazioni sono, tuttavia, premature e potranno essere giustificate solo nello sviluppo della dissertazione. C'è una conseguenza di interesse più immediato che è possibile trarre dal passo citato e che è sempre collegata al presupposto che l'arte abbia assunto la condizione della filosofia: se la filosofia è, quasi per definizione, oggetto di sé stessa, della propria attività critica, parallelamente anche l'arte sarà oggetto di sé stessa nelle proprie opere. Affermare che l'arte ha per oggetto sé stessa o che l'arte è una critica di sé stessa significa prendere in esame il Modernismo. In uno dei suoi articoli più importanti Clement Greenberg descrive il Modernismo in questo modo:

Modernism includes more than art and literature. By now it covers almost the whole of what is truly alive in our culture. It happens, however, to be very much of an historical novelty. Western civilization is not the first civilization to turn around and question its own foundations, but it is the one that has gone furthest in doing so. I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation of [the] self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant as the first real Modernist [...] The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence. [...] Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized.⁴

Non mi interessa qui esaminare il Modernismo in quanto periodo della storia della arti. Intendo, però, sottolineare due aspetti del passo citato: in primo luogo, la conferma che l'accostamento tra filosofia e arte in quanto attività riflessive – critiche di sé stesse – implica una relazione con il Modernismo. In secondo luogo, vorrei evidenziare la tensione tra un'accezione temporale ed una atemporale del termine 'Modernismo': da una parte il Modernismo non è altro che una "historical novelty", un recente prodotto dell'evoluzione stilistica dell'arte occidentale, mentre dall'altra rappresenta una tensione latente all'auto-critica. In questo secondo senso, il

³ Cfr. anche *DT*, p. 533.

⁴ C. GREENBERG, "Modernist Painting", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 85-93, qui p. 85.

Modernismo è descritto da Greenberg come una “self-critical tendency” che si è intensificata con la filosofia kantiana, ma che è sempre esistita, anche in culture differenti dalla nostra. Se lo si identifica con una tendenza all’auto-critica radicale, il concetto di ‘Modernismo’, e quello correlato di ‘Moderno’, perdono ogni valenza storica e assumono una dimensione atemporale. ‘Moderna’ o ‘Modernista’ può essere qualsiasi attività che riflette radicalmente su sé stessa, in primo luogo la filosofia e in seconda battuta l’arte che ne ha assunto le condizioni.⁵ Stephen Melville sostiene che questo significato del termine ‘Modernismo’ non indica un evento cronologico, ma un ‘evento grammaticale’. Si tratterebbe di una categoria in cui rientrerebbero quelle attività che mettono in discussione sé stesse.⁶ Nell’opera di Greenberg, la tesi secondo cui la filosofia è un’attività modernista, in quanto impulso a occuparsi di sé stessa, e la tesi secondo cui il termine ‘modernismo’ indica una categoria grammaticale, non sono assunte in maniera consapevole. Entrambe le affermazioni, tuttavia, si possono applicare alla filosofia di Cavell.⁷ Cavell ha scritto sia sul Modernismo in senso temporale e stilistico sia, sebbene meno esplicitamente, sul modernismo inteso in senso atemporale e grammaticale. Molti interpreti indicano che il suo interesse per il primo serve a rendere esplicito il secondo. Scrive ad esempio Richard Eldridge:

Cavell regularly compares the problem of any speaker in going on with and from criteria with the problem of the modernist artist in finding an audience in order to establish, including to himself, the intelligibility of his threatening and difficult work. The modernist artist is all of us writ large.⁸

A Eldridge fa eco Stephen Mulhall:

[...] seen against the wider sweep of Cavell’s other interests, his emphasis on modernism in the arts comes into focus as an aspect of a wider concern with [...] modernity; artistic modernism just *is* a response to, and so a trace or manifestation of, the problem of modernity as it emerges in the domain of aesthetics.⁹

Cavell, dunque, studia il Modernismo in arte perché rappresenta un chiaro esempio di quello che accade in altri campi: in filosofia, in morale e in politica. La questione è complicata e un

⁵ D’ora innanzi, per cercare di disambiguare dei termini che rimangono comunque problematicamente correlati, cercherò di riferirmi al Modernismo inteso come periodo della storia dell’arte con la M maiuscola e al modernismo inteso come categoria ‘grammaticale’ con la m minuscola. Lo stesso vale per le parole derivate (Modernista – modernista, ecc.).

⁶ Cfr. S. MELVILLE, *Philosophy Beside Itself. On Deconstructionism and Modernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, p. 18.

⁷ Cfr. MELVILLE, *Philosophy Beside Itself* cit., pp. 3-33; R. ELDRIDGE, “‘A Continuing Task’: Cavell and the Truth of Skepticism”, in R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Lewisburg 1989, pp. 73-89, qui p. 80; S. MULHALL, *Stanley Cavell: Philosophy’s Recounting of the Ordinary*, Clarendon Press, Oxford 1994, pp. 69-74 e ID., *Inheritance and Originality. Wittgenstein, Heidegger, Kierkegaard*, Clarendon Press, Oxford 2001, pp. 11-22.

⁸ ELDRIDGE, “‘A Continuing Task’ ...”, cit., p. 80.

⁹ MULHALL, *Stanley Cavell*, cit., p. 70.

chiarimento è opportuno. Abbiamo notato che l'arte, secondo una prospettiva sempre più largamente condivisa, ha assunto la condizione della filosofia e che questa condizione, interna alla categoria di 'modernismo', può essere intesa come una tensione alla problematizzazione radicale. Dai passi citati, però, si evince che tale condizione è una caratteristica di problemi più estesi e dai contorni più vaghi: la nostra stessa vita può essere vista attraverso la categoria del 'moderno' o, come afferma Eldridge, "the modernist artist is all of us writ large". In questo paragrafo mi limiterò a chiarire alcuni aspetti della nozione di 'moderno'. Introduurrò inizialmente il rapporto tra 'modernismo' e filosofia nel pensiero di Cavell. Tale connessione ci condurrà a esaminare alcune critiche mosse alla posizione del filosofo americano (e all'autore a cui più si ispira, ossia Wittgenstein), la più frequente delle quali sostiene che la sua opera non sia filosofia.

Un testo da cui iniziare è la prefazione alla prima opera filosofica di Cavell, ossia "Foreword: An Audience for Philosophy", contenuto in *Must We Say What We Mean?*. In questo scritto Cavell si pone per la prima volta la questione del rapporto tra la categoria di 'moderno' e la nozione di filosofia:

I do assert a distinction throughout these essays [...] a distinction between the modern and the traditional, in philosophy and out. My claim is not that all contemporary philosophy which is good is modern; but the various discussions about the modern I am led to in the course of these essays are the best I can offer in the explanation of the way I have written [...]. The essential fact of (what I refer to as) the modern lies in the relation between the present practice of an enterprise and the history of that enterprise, in the fact that this enterprise has become problematic. Innovation in philosophy has characteristically gone together with a repudiation – a specifically cast repudiation – of most of the history of the subject. But in the later Wittgenstein [...] the repudiation of the past has a transformed significance, as though containing the consciousness that history will not go away, except through our perfect acknowledgment of it (in particular, our acknowledgment that it is not past), and that one's practice and ambition can be identified only against the continuous experience of the past. [...] But 'the past' does not in this context refer simply to the historical past; it refers to one's own past, to what is past, or what has passed, within oneself. One can say that in a modernist situation 'past' loses its temporal accent and means anything 'not present'. Meaning what one says becomes a matter of making one's sense present to oneself. This is the way I understand Wittgenstein's having described his later philosophy as an effort to 'bring words *back*' to their everyday use [...] as though the words we use in philosophy, in any reflection about our concerns, are away. (*MWMMW*, p. xxxiii)

Il passo citato è molto denso e contiene alcune delle strade che Cavell percorrerà in futuro: la contrapposizione tra moderno e tradizionale; il delineamento di una filosofia modernista; l'idea che il modernismo non sia solo una categoria temporale; l'introduzione della nozione di riconoscimento (*acknowledgment*); l'esplicito desiderio di voler ereditare la pratica filosofica introdotta da Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* e, non ultimo, il gesto ambiguo di affermare che la propria prospettiva filosofica non è necessariamente la migliore, ma, al contempo, che

nella filosofia tradizionale le parole sono ‘assenti’.¹⁰ Al momento ci interessa sottolineare il legame tra la posizione filosofica di Cavell e la comprensione di ciò che egli chiama “the essential fact of the modern”. Questo ‘fatto’ implica una distinzione tra le nozioni di ‘tradizionale’ e ‘moderno’ che si collega a sua volta alla distinzione negata in precedenza tra filosofia e metafilosofia.¹¹ Secondo Cavell, il moderno è caratterizzato dalla particolare relazione tra il presente di una certa attività – il significato, la continuità di questa attività – e il suo passato – la storia dell’attività, il susseguirsi di esperimenti e successi al suo interno. Si tratta di una relazione particolare, perché, rispetto a quella tradizionale, è problematica. Cavell fa uno sporadico riferimento al ‘tradizionale’ nel passo citato, ma le sue parole sull’innovazione in filosofia sono da considerarsi come un contributo alla determinazione di questa nozione. Si potrebbe dire che la categoria di ‘tradizionale’ è segnata dalla possibilità di ripudiare il passato di una attività, di darle un nuovo inizio, senza che questo implichi che essa perda la propria identità. Al contrario, nella situazione che Cavell chiama ‘modernista’ il riferimento al passato deve essere incorporato nella pratica presente, se si vuole mantenerla integra. Due esempi di questo rapporto problematico sono suggeriti dallo stesso Cavell e permettono di collegare nuovamente arte e filosofia. Entrambi gli esempi costituiranno la trama dei prossimi capitoli ed è dunque utile familiarizzarsi con essi. Il primo esempio è costituito dalla nozione di ‘filosofia’ proposta da Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*. È di importanza capitale per comprendere questa nozione che essa sia considerata sullo sfondo di quanto è sempre stato chiamato ‘filosofia’ (Wittgenstein la chiama anche ‘metafisica’). Non c’è filosofia nelle *Ricerche* se non come risposta, diagnosi e terapia dei problemi che nascono quando si fa filosofia.¹² Il rapporto tra la

¹⁰ Il riferimento è a *PU*, § 116.

¹¹ Cfr. *MWMM*, p. xxxii.

¹² “Quando i filosofi usano una parola [...] e tentano di cogliere l’*essenza* della cosa, ci si deve sempre chiedere: Questa parola viene mai effettivamente usata così nel linguaggio, nel quale ha la sua patria? – *Noi* riportiamo le parole, dal loro impiego metafisico, indietro al loro impiego quotidiano” (*PU*, § 116). Questo paragrafo, a cui fa riferimento anche Cavell nel passo citato, esemplifica il rapporto problematico della filosofia con il proprio passato: da una parte la filosofia è l’attività che viene messa in dubbio (“Quando i filosofi usano una parola [...] ci si deve sempre chiedere [...]”), dall’altra senza questa problematizzazione del passato non ci sarebbe alcuno scopo nell’attività presente della filosofia, non ci sarebbe nessun interesse a riportare “le parole, dal loro impiego metafisico, indietro al loro impiego quotidiano”. Un’altra osservazione delle *Ricerche filosofiche* che evidenzia questo rapporto ambiguo tra la filosofia presentata da Wittgenstein e la filosofia in quanto attività con un passato, una tradizione, è il famoso § 255: “Il filosofo tratta una questione; come una malattia [*Der Philosoph behandelt eine Frage; wie eine Krankheit*]”. Per un verso, il passo concepisce la filosofia come un’attività malata, da curare. Se si sceglie questa interpretazione il paragrafo lo si deve leggere in questo modo: ‘Il modo di trattare le questioni da parte del filosofo è un modo malato’. In una frase, Wittgenstein destabilizza l’intera impresa filosofica. Da un altro punto di vista, però, il paragrafo può essere letto come la speranza che la filosofia incarni la terapia per curare certi problemi. In quest’ottica il paragrafo deve essere letto in questo modo: ‘Il filosofo tratta le questioni come tratterebbe delle malattie’ (questa interpretazione è adottata dalla Anscombe nella traduzione inglese delle *Ricerche*, che suona così: “The philosopher’s treatment of a question is like the treatment of an illness”). (L’eliminazione del punto e virgola elimina anche la possibile lettura ambigua o quanto meno la rende più difficile). Se si mettono assieme le due letture, si può pensare che la filosofia sia al contempo la malattia da curare e la cura per la malattia. Questa ambiguità rappresenta al meglio il rapporto problematico tra tradizionale e moderno nella filosofia di Wittgenstein. Per una interpretazione di *PU*, § 255 molto vicina a quella proposta, cfr. S. MULHALL, *Wittgenstein’s*

filosofia e il suo passato è più che problematico: l'esistenza stessa e l'utilità della filosofia di Wittgenstein dipendono dal legame critico che essa instaura con i problemi filosofici tradizionali.

Il secondo esempio è quello delle arti nel periodo Modernista. Cavell ne parla in questi termini:

[...] the nineteenth-century's radical breaking of tradition within the several arts [...]; the beginning of the moment in which each of the arts becomes its own subject, as if its immediate task is to establish its own existence. (*MWMW*, p. xxxvi)

L'opera d'arte Modernista si propone come esempio di arte in generale, come condizione da seguire affinché vi possa essere arte *überhaupt*. Nelle parole di Cavell: lo "immediate task" di ogni forma d'arte è quello di stabilire l'esistenza stessa dell'arte. Questo tratto è presente in alcune caratteristiche del Modernismo: la possibilità di usare 'non-arte' come termine di critica¹³; la divisione del pubblico tra gli accoliti di un certo movimento artistico e coloro che lo rifiutano come tradimento dell'arte; l'esistenza e la proliferazione dei Manifesti, in cui ogni movimento si proclama unico prosecutore dell'arte genuina; la serialità delle opere Moderniste – indice che esse si presentano come un mondo conchiuso fuori da cui non v'è arte –; il difficile rapporto con le fonti e i maestri del passato¹⁴. Discuteremo di alcune di queste caratteristiche più avanti. Per ora è sufficiente mostrare che il Modernismo è un chiaro esempio della categoria che Cavell chiama 'moderno'. La vera opera d'arte Modernista comprime e problematizza l'intera arte nell'opera d'arte presente: infatti, se *quest'opera qui* deve poter rappresentare l'arte in generale, è l'arte in quanto categoria che è messa in discussione dalla produzione di opere Moderniste. Allo stesso modo, la filosofia di Wittgenstein sembra problematizzare e comprimere l'intera filosofia nell'uso di alcune parole *qui*, in questo momento. Ne segnalo alcune: 'privato', 'regola', 'linguaggio', 'nome', 'intenzione', 'significato', 'vedere'. Il problema di Wittgenstein, secondo Cavell, non è che il filosofo usa delle parole senza significato, ma che non si cura di significarle *qui e ora*, nel contesto in cui le sta proferendo.¹⁵ Al termine di questa serie di esempi stiamo dunque ritornando all'accezione atemporale di 'moderno'. Come afferma Cavell, in questa situazione il termine 'passato' "loses its temporal accent and means anything 'not

Private Language. Grammar, Nonsense, and Imagination in Philosophical Investigations, §§ 243-315, Clarendon Press, Oxford 2007, pp. 89-95.

¹³ Cfr. per esempio il saggio di Tolstoj *Che cos'è l'arte?* di cui parleremo più avanti (Parte seconda, Cap. 1, § 3).

¹⁴ Su quest'ultimo tema, cfr. il saggio di M. Fried "Manet's Sources, 1859-1869" in M. FRIED, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago and London 1996, pp. 23-135.

¹⁵ Cfr. *CR*, pp. 217-221. Queste pagine sono state inspiegabilmente omesse nella traduzione italiana, nonostante molti interpreti ritengano *CR*, pp. 211-221 una delle parti più importanti dell'opera. Vale la pena di riportare una citazione dall'opera di Cavell: "Ciò che viene escluso da un'espressione se usata 'al di fuori del suo gioco linguistico ordinario' non è necessariamente ciò che le *parole* significano, ma ciò che noi intendiamo dire usandole dove e quando [*when and where*] le usiamo. È il senso di dirle che va perduto [*The point of saying them is lost*]. Quanto grave, dunque, è questa perdita? Mostrarne la gravità è un motivo dominante delle *Ricerche filosofiche*. Ciò che perdiamo non è il significato delle nostre parole [...]. Ciò che perdiamo è una piena comprensione di ciò che stiamo dicendo; non sappiamo più ciò che *noi* intendiamo" (*RO*, p. 275).

present'. Meaning what one says becomes a matter of making one's sense present to oneself" (*ivi*, p. xxxiii). Con 'passato' non s'intende un evento precedente, ma ciò che è 'assente' e deve essere reso presente. Nel Modernismo questo significa investire l'opera d'arte presente del peso di essere l'emblema dell'arte in generale; in Wittgenstein questo significa non essere 'assenti' quando proferiamo certe parole filosoficamente. Quanto detto a proposito del Modernismo e di Wittgenstein, secondo Cavell, vale anche per la filosofia *tout court*. Infatti, *se* si accetta che non vi sia alcuna distinzione tra filosofia e metafilosofia, la situazione modernista dovrebbe essere la condizione generale della filosofia (e quindi dell'arte, almeno dal Modernismo in poi): non vi sarebbe infatti osservazione a proposito della filosofia che non sia allo stesso tempo filosofia e, inversamente, non vi sarebbe proposizione filosofica che non metta in discussione la filosofia in quanto tale.

Cavell afferma esplicitamente di voler scrivere filosofia all'interno della categoria modernista.¹⁶ Questa prospettiva non è solo difficile da delineare o da accettare, ma implica alcune difficoltà legate proprio al tema della scrittura, dell'insegnamento e dell'autorità filosofiche:

The new difficulty which comes to light in the modernist situation is that of maintaining one's belief in one's own enterprise, for the past and the present become problematic together. I believe that philosophy shares the modernist difficulty now everywhere evident in the major arts, the difficulty of making one's present effort become a part of the present history of the enterprise to which one has committed one's mind [...]. (*MWMW*, p. xxxvi)

La difficoltà delineata da Cavell in questo passo è per certi versi una novità emersa con la categoria di 'modernismo' e potrebbe essere riassunta in questo modo: se il presente di una certa attività consiste nel mettere in discussione radicalmente il proprio passato (sia cronologico, sia inteso in senso atemporale) chi garantisce che ciò che è presentato come filosofia (o come arte) sia effettivamente filosofia (o arte)? Riprendendo gli esempi precedenti: se lo scopo della filosofia di Wittgenstein è quello "di smettere di filosofare" (*PU*, § 133) perché considerare l'attività di Wittgenstein filosofia? O più radicalmente: perché continuare a fare filosofia? Se l'opera d'arte Modernista afferma di valere *tout court* in quanto arte, chi ci garantisce che sia arte genuina e non fraudolenta?¹⁷ Queste difficoltà possono generare aspre critiche. Abbiamo accennato in precedenza, infatti, che una delle principali critiche mosse a Cavell consiste nel non

¹⁶ Cfr. *MWMW*, pp. xxxii-xxxiii.

¹⁷ cfr. *ivi*, pp. 188 sgg. La questione della fraudolenza in arte sarà affrontata più avanti. Le difficoltà che abbiamo rilevato in riferimento al pensiero di Wittgenstein e all'opera d'arte Modernista sono state evidenziate anche a proposito della filosofia dello stesso Cavell. Cfr. R. RORTY, "From Epistemology to Romance: Cavell on Skepticism", *Review of Metaphysics*, 34 (4/1981), pp. 759-774. Rorty fa notare che se Cavell, in *La riscoperta dell'ordinario*, ritiene contraddittoria l'impresa epistemologica tradizionale, quest'ultima non necessita di essere diagnosticata o affrontata, nemmeno criticamente. È sufficiente smettere di fare epistemologia tradizionale; uscire dalla tradizione.

considerare i suoi scritti filosofia.¹⁸ Il passo appena citato mostra che Cavell è ben conscio di questa possibilità e, inoltre, che la ritiene interna alla propria posizione filosofica.¹⁹ Tuttavia, non v'è una via breve per rispondere a questa critica, perché qualsiasi risposta dovrebbe affrontare questioni come:

What is the audience of philosophy? [...] What is philosophy? How is it to be written? [...] What is the teaching of philosophy? [...] A teacher of literature is, say, a professor of English, and he can say so; a professor of anthropology is an anthropologist and he can say so. But is a professor of philosophy a philosopher? And to whom he can say so? One often says instead, asked what it is one does, that one teaches philosophy. And that is the problem. *Does* one teach philosophy? [...] Can philosophy be taught? Who is in a position to speak for philosophy? Such questions express that difficulty I referred a moment ago as one of maintaining one's belief in one's own enterprise. (*MW*, pp. xxxvii-xxxviii)

La soluzione è ancora più complicata di quella suggerita dal passo di Cavell se si accetta che la filosofia (e l'arte) esistono ora nella condizione modernista. In tale condizione, infatti, non si può fare appello alle convenzioni che tradizionalmente regolano l'appartenenza di qualcosa (uno scritto, una tela) ad un certo genere (filosofia, arte), perché sono le stesse convenzioni a essere diventate problematiche. Il filosofo (e l'artista) non ha alcuna sicurezza automatica che le proprie parole (opere) saranno considerate filosofia (arte) o saranno accettate dagli altri. Rimane la possibilità di "statements so personal as to form the possibility of communication without the support of convention – perhaps to become the source of new convention" (*ivi*, p. 202). Naturalmente, la possibilità di ricorrere a proposizioni intime e personali nasconde certi rischi che Cavell è pronto a riconoscere. In particolare, vi è "a legitimate confusion about the source or possession of philosophy [...] fearing that its natural state is one of private persuasion" (*ivi*, p. xl). Cavell nega costantemente che la filosofia sia un possesso personale²⁰, tuttavia, le sue opere danno l'impressione di essere scritti privati, autobiografici. Questo ha portato alcuni interpreti a dire che "Cavell epitomizes [...] the entrance of the personal element in philosophy"²¹. Per continuare a delineare la filosofia modernista di Cavell, bisognerà soffermarsi su questa

¹⁸ La medesima critica venne sollevata nei confronti di Wittgenstein. Ricordiamo, ad esempio, il famoso verdetto di Russell sulla filosofia del 'secondo' Wittgenstein: "Il primo Wittgenstein sapeva pensare con intensità, grande impegno e passione, ben consapevole della difficoltà dei problemi che entrambi ritenevamo importanti, ed era, almeno a mio avviso, un vero genio filosofico. Il Wittgenstein della maturità, invece, sembra essersi stancato di pensare seriamente e aver escogitato una dottrina intesa a rendere superflua questa attività" (citato in R. MONK, *Wittgenstein. Il dovere del genio*, Bompiani, Bologna 1990, p. 466).

¹⁹ Lo stesso Wittgenstein era consapevole che il proprio pensiero avrebbe potuto sembrare essenzialmente anti-filosofico: "Da che cosa acquista importanza la nostra indagine, dal momento che sembra soltanto distruggere tutto ciò che è interessante, cioè grande e importante? (Sembra distruggere, per così dire, tutti gli edifici, lasciandosi dietro soltanto rottami e calcinacci)" (*PU*, § 118).

²⁰ "When [...] I feel pressed by the question of my right to speak for philosophy, I sometimes suggest that I am merely speaking for *myself*, and sometimes I suggest that philosophy is not *mine* at all – its results are true for every man or else they are worthless" (*MW*, p. xxxix).

²¹ T. GOULD, *Hearing Things. Voice and Method in the Writing of Stanley Cavell*, University of Chicago Press, Chicago and London 1998, p. 21.

impressione condivisa, in modo da chiarirne le fonti e le conseguenze. Si dovranno così spendere alcune parole sullo stile di Cavell e sul rapporto nei suoi scritti tra voce filosofica e metodo.

2. Stile e metodo

Credo di avere riassunto la mia posizione nei confronti della filosofia
quando ho detto che la filosofia andrebbe scritta soltanto come una
composizione poetica.
L. WITTGENSTEIN, CV, 28/56

La prosa di Cavell può sembrare pura retorica persuasiva (un tentativo di mutare l'opinione del lettore – di porlo dinanzi a un *aut-aut*: o condividi quanto sto scrivendo oppure sei al di fuori del circolo dei pensatori a me affini¹). Se questa ipotesi si rivelasse fondata, l'autorità della filosofia risiederebbe nel semplice carisma personale dell'autore. Cavell, tuttavia, è convinto che l'impressione suscitata dalla sua scrittura dipenda dall'attività particolare in cui è impegnato filosofando. Lo scopo di questo capitolo è quello di descrivere questa attività attraverso un'analisi dello stile di Cavell.

In un'intervista rilasciata a James Conant verso la fine degli anni ottanta, Cavell risponde a una domanda sull'importanza della voce personale in filosofia:

Conant: [...] part of what strikes people about your prose is the contrast with the way most people write what is today called philosophy. I think often they are struck by how personal the voice is. [...] How important is it that this voice is a personal voice?

Cavell: To make it personal is not part of my motivation. If I understand what this sense of the personal is, it seems to me to derive from something else that I'm doing. If [...] the sense of self-questioning, the sense of looking for the mode of conviction in what I say [...] drive me to the personal, then I feel it's just a price I'm going to have to pay for this prose, and then some people are going to like it and some people are not. What I write is very rarely autobiographical in an empirical sense [...] Someone may find in the way I write a sense of the personal other than that of being empirically autobiographical, one that lies in the relation that I seek to the reader [...] more intimate than academic writing [...]. [...] that is not what motivates me in philosophy. But [...] there is in the way I philosophize something like an assault on the reader, an insistence that philosophy has to begin in a question that genuinely interests the one philosophizing. [...] philosophy has the form [...] of a kind of awareness of oneself as being lost, at loss. And it may be that I make too much of an effort (or the wrong kind of effort) to show how a question takes its interest for me, or to show that we are lost with respect to it, to make us aware of our confusions about the question. If that is done badly [...] the worst thing that can happen to philosophy is that it be [...] faked.²

¹ Le stesse preoccupazioni sono legate alla ricezione di Wittgenstein. Nelle *Lezioni sui fondamenti della matematica* Wittgenstein è costretto a spiegare che il suo scopo non è quello di persuadere il proprio pubblico a cambiare opinione: “Una delle difficoltà più grandi che incontro nell'espone quel che intendo è questa: il mio interlocutore tende a considerare il nostro dissenso in una particolare maniera, cioè come una differenza di *opinione*. Mentre io non cerco di convincere nessuno a cambiare opinione, bensì raccomando soltanto un certo tipo di ricerca. Se c'è un'opinione alla base di tutto ciò, è appunto quella che questo genere di ricerca è importantissima e per nulla congeniale ad alcuni di voi. Se in queste lezioni esprimessi qualsiasi altra opinione, mi coprirei di ridicolo” (*LFM*, XI, p. 103/108).

² J. CONANT, “An Interview with Stanley Cavell”, in FLEMING, PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell* cit., pp. 21-72, qui pp. 58-59.

Il rischio di sviluppare uno stile troppo personale è, dunque, interno agli scopi della scrittura di Cavell. Il pericolo maggiore che si corre in questi casi è quello di spacciare il proprio lavoro per filosofia quando, in realtà, ne è un tradimento. Sebbene Cavell insista che la sua voce non è personale in senso empiricamente autobiografico, potrebbe alla fine risultare che lo sia e questo sarebbe un tradimento dell'impresa filosofica, la quale deve essere in linea di principio condivisibile da tutti.³ Oppure ci si può accorgere che la filosofia di Cavell, nonostante i dinieghi, è un tentativo di persuadere il lettore a condividere certe opinioni, comportando così una contraffazione della filosofia.⁴ Questi rischi vanno presi in esame prima di concentrarsi sulla *filosofia* di Cavell. Analizzeremo, quindi, la scrittura di Cavell a partire da alcune caratteristiche esteriori (interpunzione, parentesi, ecc.) per poi approfondire alcuni aspetti più globali. Cercherò di mostrare che ognuno dei tratti esaminati può essere letto ambigualmente: come un vezzo personale di Cavell, una ricerca di intimità con il lettore, oppure come l'elemento di un metodo filosofico condivisibile. Questo ci condurrà ad analizzare i due scritti di Cavell sullo stile di Wittgenstein.⁵ La scelta ha tre motivi: 1) nel proseguo della tesi la figura di Wittgenstein apparirà più volte ed è dunque necessario familiarizzarsi a poco a poco con la sua filosofia; 2) la

³ Un autore che prende sul serio questa possibilità e la esamina criticando quanto afferma Cavell è Danto. Cfr. A. C. DANTO, "In Their Own Voice: Philosophical Writing and Actual Experience", in ID., *The Body/Body Problem. Selected Essays*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1999, pp. 227-246. Danto sostiene che Cavell (con particolare riferimento a *CHU*, pp. 64-100) stia cercando di fondere assieme la voce personale con il pensiero filosofico, trasformando in questo modo la filosofia in letteratura ("This is to treat philosophy as oblique. It is, indeed, to treat it as *literature!* [...] Cavell reads Wittgenstein the way a gifted literary critic would read him. [...] This is a wonderful way of having one's text read, but not, I think, if it vaporizes philosophical writing into poetry" [DANTO, "In Their Own Voice ...", cit., p. 232]). Se quanto affermato da Danto fosse corretto, le sue conclusioni echeggerebbero le preoccupazioni espresse dallo steso Cavell: "I am uncertain there is an internal connection between style and philosophical substance [...] Of course, there may be this connection: the style is the man, and the theory was evolved in order to justify what Cavell is as a person [...] But then it goes too far [...]" (*ivi*, p. 237). Il punto è critico e andrà discusso nelle prossime pagine. Mi limito ad osservare che la differenza tra Cavell e Danto sembra consistere in un differente approccio alla filosofia e ai suoi scopi. Secondo Danto, al di là della dimensione espressiva della scrittura, esiste la "philosophy neat, clean, and simple" la quale ha come oggetto "issues of logical consistency and truth" e in cui le tesi avanzate dai filosofi devono essere valutate a partire da questi criteri: "If Wittgenstein held no theories, he would never be falsified, and so the test can never arise as to whether his writing would retain its charm in the face of philosophical falsehood" (*Ivi*, p. 241). Cavell, al contrario, sostiene che la filosofia (modernista) ha degli scopi differenti da quelli indicati da Danto (la conoscenza di sé, per esempio) i quali non necessitano l'avanzamento di tesi per essere messi alla prova. Concludo facendo notare che il controfattuale di Danto ("If Wittgenstein held no theories [...]") è quanto meno problematico se inteso come una interpretazione del pensiero di Wittgenstein. Questo perché contrasta con quanto Wittgenstein ha esplicitamente scritto: "[...] E a noi non è dato costruire alcun tipo di teoria. Nelle nostre considerazioni non può esserci nulla di ipotetico. Ogni spiegazione dev'essere messa al bando, e soltanto la descrizione deve prendere il suo posto" (*PU*, § 109). O Danto pensa che questo paragrafo (e altri simili nelle *Ricerche filosofiche*) non sia da leggere seriamente, oppure ritiene che l'opera di Wittgenstein contenga delle 'teorie' diverse da quelle citate in *PU*, § 109. Nel primo caso ci troveremmo di fronte a un'esagerazione contraria a quella che Danto imputa a Cavell: si tratterebbe di una sottovalutazione delle parole del filosofo.

⁴ Su questi due dubbi cfr.: "[...] even if Cavell has taught us to trace the autobiographical edge to philosophical writing, autobiography is not, in itself, philosophy. All the autobiography in the world cannot alter the requirement of making plain the path you take to the common fund of significance. You cannot use the brilliant life of your words to circumvent the necessity of method [...]" (GOULD, *Hearing Things*, cit., p. 185).

⁵ Cfr. *MWMW*, pp. 70-72 e S. CAVELL, "The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself", in S. MULHALL (ed.), *The Cavell Reader*, Blackwell, Oxford 1996, pp. 369-389.

filosofia di Cavell e il suo modo di scrivere sono stati fortemente influenzati dal pensiero di Wittgenstein: analizzare il modo in cui il primo esamina lo stile del secondo ci darà molte informazioni anche sullo stile di Cavell; 3) una delle caratteristiche della filosofia di Cavell, forse la principale da tenere a mente quando lo si legge, è che quanto egli afferma del modo di filosofare dei pensatori di cui si sta occupando (siano essi Wittgenstein, Austin, Emerson, Thoreau o Heidegger) si può applicare *mutatis mutandis* alla sua opera. L'identificazione riflessiva di Cavell con il testo che sta commentando fa parte di un complesso metodo filosofico che egli chiama 'lettura' (*reading*) e che trova esemplificato negli scritti di Thoreau, Emerson e nel metodo psicoanalitico.⁶ L'analisi di questo metodo condurrebbe sostanzialmente agli stessi risultati dell'esame che mi accingo ad affrontare⁷, ossia che in Cavell è presente un metodo filosofico al di là del fascino seduttore della sua voce personale. Tuttavia, per i motivi esplicitati sopra, cercherò di mantenere il fulcro della mia indagine sul rapporto tra Wittgenstein e Cavell.

1) La prima caratteristica da sottolineare esaminando la scrittura di Cavell è l'uso continuo di parentesi, digressioni, *a lato* e domande retoriche. Potrebbe sembrare che questi espedienti siano poco importanti, delle idiosincrasie stilistiche che, al massimo, rendono la lettura pesante e difficile. Tuttavia, hanno spesso un senso metodologico. Ognuno di essi serve ad attrarre l'attenzione del lettore su quanto viene detto e a farlo meditare sulle parole impiegate da Cavell. Le parentesi servono spesso ad amplificare il significato di una parola o a renderlo meno esplicito di quanto possa sembrare a prima vista. Prendiamo come esempio un passo già citato:

⁶ "But suppose what is meant by argumentation in philosophy is a way of accepting full responsibility for one's own discourse. Then the hearing I require depends on the thought that there is another way, another philosophical way (for poetry will have its way, and therapy will have its way) of accepting that responsibility. This other philosophical way I am going to call reading; other may call it philosophical interpretation" (*QO*, p. 14). In relazione a Thoreau, cfr. *SW*, pp. 3-69; a Emerson, cfr. *QO*, pp. 3-26; al metodo psicoanalitico, cfr. *ToS*, pp. 49-53.

⁷ Gould sostiene che sia avvenuto un sostanziale mutamento all'interno della riflessione metodologica di Cavell nel passaggio dai metodi della filosofia del linguaggio ordinario (Austin, Wittgenstein) al metodo denominato 'lettura' (Emerson, Thoreau) (cfr. GOULD, *Hearing Things*, cit., p. 4: "I characterize a metamorphosis within Cavell's work from a model of philosophical method that invokes our most ordinary grasp and use of words to a model anchored in the idea and practices of reading"). Non condivido pienamente l'analisi di Gould. A mio avviso il metodo è sostanzialmente analogo (sebbene abbia cambiato nome). Ciò che è mutato è lo 'scopo' a cui il metodo è applicato e tale metamorfosi dipende soprattutto dagli autori a cui di volta in volta Cavell fa riferimento. Come giustamente fa notare lo stesso Gould: "Emerson and Thoreau exhibit an orientation somewhat different than Wittgenstein's toward the life of our words and toward the 'home' that our words are bound to. Their writing dramatizes a different loss [...] If Wittgenstein enacts the moments in which our words begin to get away from us in the act of philosophizing, Emerson is more likely to be found dramatizing the moments in which our words withdraw from us. [...] Thoreau and Emerson dramatize their sense that we have gotten away from what is worthwhile in any of our utterances. [...] For Wittgenstein it is our failure to acknowledge the flights of philosophy within us that makes us deaf to the emptiness in our words" (*ivi*, p. 111). Si potrebbe dire che lo scopo del pensiero di Emerson e Thoreau (almeno nell'interpretazione che ne dà Cavell) è più globale rispetto allo scopo a cui punta Wittgenstein. Scrive Cavell: "Thoreau is doing with our ordinary assertions what Wittgenstein does with our more patently philosophical assertions – bringing them back to a context in which they are alive" (*SW*, p. 92). Criticando la prospettiva di Gould, non intendo, quindi, affermare che i due metodi sviluppati da Cavell siano completamente identici, ma che vi sono più analogie che differenze. Dato che il mio interesse è legato al problema di una *filosofia* che sembra ripudiare ciò che è filosofico, lasciando spazio alla voce personale dell'autore, in queste pagine mi occuperò solamente di quanto dello stile e del metodo di Wittgenstein viene ereditato da Cavell.

“The essential fact of (what I refer to as) the modern lies in the relation between the present practice of an enterprise and the history of that enterprise” (*MWMW*, p. xxxiii). La parentesi “(what I refer to as)” serve ad avvertire il lettore che l’interesse di Cavell non è diretto solo al Moderno in quanto evento storico (“the essential fact of”), ma al ‘moderno’ in quanto categoria grammaticale.⁸

Le digressioni e gli *a lato* possono servire per accostare temi *prima facie* differenti o per sottolineare la diversità di questioni a prima vista simili. All’interno della prima parte di *La riscoperta dell’ordinario*, dedicata alla nozione di ‘criterio’ nella filosofia di Wittgenstein, si trova una lunga digressione sulle teorie del contratto sociale.⁹ Tale digressione sembra un corpo estraneo al testo. In realtà stimola il lettore a cercare di vedere un problema attraverso l’altro: così comparate, le questioni *potrebbero* chiarirsi vicendevolmente. Il condizionale è obbligatorio: nulla impedisce di ritenere azzardato il paragone.¹⁰ In questi punti la tensione tra stile e metodo è molto chiara: c’è chi potrebbe ritenere l’accostamento come il frutto della fantasia dell’autore; altri, invece, potrebbero raccogliere l’invito offerto da Cavell e sviluppare l’analogia ottenendo dei risultati filosofici. Non c’è *certezza* in questo metodo analogico. Vi è solo l’assunzione di responsabilità da parte dell’autore verso i passi compiuti (in questo caso il confronto tra temi).¹¹ E il metodo non lo si prova (o confuta) mostrando la verità o la non contraddittorietà delle asserzioni, ma mettendole alla prova su di sé¹²: se si accetta l’indicazione di Cavell, si può cercare di vedere quanto egli ritiene di vedere.¹³ Si potrebbe obiettare che non ci sia all’opera alcun metodo negli inviti di Cavell alla riflessione: una delle caratteristiche di un metodo è la possibilità di confutarne i passi da parte di chiunque li compia e nel metodo analogico di Cavell non sembra esserci alcuno spazio per la confutazione. Vorrei, però,

⁸ Cfr. MELVILLE, *Philosophy Beside Itself*, cit., p. 18: “This formulation, tying together the thing and its grammar, ‘the modern’ and ‘what I refer as the modern’, is of surprising simplicity and equally surprising complexity”.

⁹ Cfr. *RO*, pp. 49-54.

¹⁰ Questa cautela è espressa nelle parole con cui Cavell termina la digressione: “Non ho intenzione di delineare una vera e propria analogia tra simili pensieri e il problema sollevato [...] Non mi sembra, però, eccessivamente azzardato riscontrare la presenza di pensieri analoghi fin dall’inizio delle *Ricerche*” (*ivi*, p. 54).

¹¹ Cfr. *QO*, p. 14.

¹² “[...] where sincerity asserts itself, it calls for testing. I do not say that everyone has the passion or the knack or the agility to subject himself to philosophical test; I say merely that someone can call himself a philosopher, and his book philosophical, who has not subjected himself to it” (*MWMW*, p. xlii).

¹³ Queste osservazioni dovrebbero farci comprendere come mai Cavell paragoni i giudizi in filosofia ai giudizi estetici. Cfr. *ivi*, pp. 86-96. È difficile non notare la somiglianza tra le analogie cavelliane e alcune caratteristiche del metodo elaborato da Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*: “Una delle fonti principali della nostra incomprendione è il fatto che non *vediamo chiaramente* l’uso delle nostre parole. – La nostra grammatica manca di perspicuità. – La rappresentazione perspicua rende possibile la comprensione, che consiste appunto nel fatto che ‘vediamo connessioni’. Da qui l’importanza del trovare e dell’inventare *membri intermedi*” (*PU*, § 122). Lo stesso Wittgenstein paragona la filosofia all’estetica: “Tutto ciò che l’estetica fa è ‘richiamare l’attenzione su di una data cosa’, ‘mettere le cose a fianco a fianco’. [...] se dando ‘ragioni’ di questo genere, voi fate sì che il vostro interlocutore riesca a ‘vedere quello che voi vedete’, allora, anche se ciò ‘non vale a smuovere la sua precedente posizione’, la discussione si deve considerare giunta ‘al termine’ [...] di questo stesso tipo sono le ‘ragioni’ che vengono messe in campo non solo nelle questioni morali, ma anche in filosofia” (*LM*, p. 315/126).

rovesciare questa impressione. Il metodo di Cavell non è impossibile da confutare, è fin troppo facile farlo. È, per così dire, fragile: per rovesciare le osservazioni di Cavell è sufficiente rifiutare di mettere alla prova su di sé i suggerimenti che ci vengono presentati oppure negarne la rilevanza.¹⁴ Torneremo sulla questione quando affronteremo quel tratto della scrittura di Cavell che egli chiama il suo ‘essere esposto’ (*being unguarded*)¹⁵ [cfr. punto 4].

Le domande retoriche di Cavell raramente sono tali. Può sembrare che Cavell posseda la risposta a questi interrogativi, soprattutto se l’intera discussione conduce alla naturale assunzione di una certa prospettiva. Lo strumento retorico servirebbe in questi casi solo per forzare il lettore a fornire un replica preconfezionata: la domanda sarebbe un subdolo strumento persuasivo. Tuttavia, molte delle domande che si pone Cavell sono *genuini* inviti al lettore e sono dislocate in punti chiave della discussione proprio per farlo riflettere, per non farlo adagiare su certe posizioni, per fargli assumere la responsabilità di alcune scelte e per cercare un accordo con lui. Rischiamo di scambiare per domande retoriche perché non siamo abituati a un’interrogazione radicale e necessitiamo di avere risultati che non siano messi in dubbio.

Un esempio famoso di questa caratteristica stilistica si ha nella conclusione di *La riscoperta dell’ordinario*. Cavell termina la sua opera principale con un lungo esame dell’*Otello* di Shakespeare e, in generale, con un apprezzamento della letteratura come attività capace di diagnosticare e rappresentare lo scetticismo verso le altre menti. L’intero libro si conclude con la questione: “Ma può la filosofia diventare letteratura, e però continuare a conoscere sé stessa?” (*RO*, p. 504). Le pagine precedenti suggeriscono una risposta affermativa alla questione (la letteratura si è dimostrata filosofia nel diagnosticare quel tipo di scetticismo) e la domanda è stata interpretata da molti semplicemente come retorica.¹⁶ L’idea di Cavell, invece, è molto differente: “Ending this way I would like to imagine myself keeping a question in place, or alive, say it is the question, What keeps philosophy alive?”¹⁷.

2) A un livello di complessità stilistica maggiore si può rilevare che le pagine di Cavell sono ricche di narrazioni e di storie.¹⁸ *La riscoperta dell’ordinario* ne è pieno: la storia surreale del

¹⁴ Un’osservazione di Wittgenstein è collegata a quanto appena affermato: “Ciò che rende difficilmente intelligibile l’oggetto, quando è significativo, importante, non è la necessità di una determinata istruzione su cose astruse per poterlo capire, bensì il dissidio tra la comprensione dell’oggetto e ciò che la maggior parte degli uomini *vuole* vedere. [...] Si deve vincere una difficoltà non già dell’intelletto, bensì della volontà” (*BT*, XII, § 86, 2).

¹⁵ Cfr. per esempio *DT*, p. 536.

¹⁶ Cfr. CONANT, “An Interview with Stanley Cavell”, cit., p. 31.

¹⁷ “A conversation with Stanley Cavell on Philosophy and Literature”, in R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Lewisburg 1989, pp. 311-321, qui p. 314.

¹⁸ Cavell ha dedicato parte di un libro alla capacità di narrare storie ‘filosofiche’. Cavell sostiene di aver ereditato la propensione (che lui chiama ‘*pitch*’) a costruire e narrare storie dai testi del suo maestro, J. L. Austin (*ivi*, pp. 20-21). Effettivamente alcuni saggi di Austin sono convincenti solo se si coglie il senso delle storie filosofiche da lui narrate. Cfr. per esempio i due ornitologi in J. L. AUSTIN, “Le altre menti”, in ID., *Saggi filosofici*, a cura di P. Leonardi, Guerini 1993, pp. 77-111. Lo stesso Austin raccomanda la narrazione di storie come metodo filosofico: “Più immaginiamo la situazione in dettaglio, sullo sfondo di una storia – e vale la pena di impiegare i mezzi più

richiamo per criceti (*RO*, pp. 128-130); l'errore nel digitare un numero telefonico (*ivi*, pp. 193-194); il tentativo di riconoscere bande jazz (*ivi*, pp. 194-195); la figlia di Cavell che impara a parlare (*ivi*, pp. 230-232); il rospo e il principe (*ivi*, pp. 383 sgg.); il costruttore di automi (*ivi*, pp. 392-398) e molte altre. Qual è il senso di queste narrazioni? Potrebbero sembrare degli inutili orpelli o dei modi indiretti per trasmettere al lettore qualcosa che può essere detto anche direttamente.¹⁹ Anche in questo caso è evidente la tensione tra stile e metodo: lo stile narrativo sembra solo un espediente personale, una piacevole aggiunta all'argomentazione per irretire il lettore. Pur ammettendo che, in alcuni casi, lo stile indiretto può essere *necessario* a un certo modo di procedere *argomentativo*, rimarrebbe aperta una questione importante. La comprensione delle storie di Cavell non è legata a una concatenazione di passi che possa essere controllata da tutti. Egli fa appello piuttosto alla sensibilità del lettore, alla sua capacità di *vedere* il senso della storia²⁰ (cfr. punto 1), di proiettarsi con l'immaginazione al suo interno.²¹ Si potrebbe affermare che Cavell cerchi di portare il lettore a vedere le cose come le vede lui, confidando in un possibile accordo (il raggiungimento di una intimità tra autore e lettore). Questo stile può sembrare arbitrario, se non coercitivo. Cavell si comporterebbe come il pifferaio della favola: un imbonitore che, con parole seducenti, ci forza a seguirlo. Per cercare di ridimensionare questa immagine dobbiamo accennare ai presupposti e agli scopi della filosofia di Cavell.

idiosincratici e, alle volte, noiosi per simulare e disciplinare la nostra misera immaginazione – meno ci troviamo in disaccordo su cosa dovremmo dire” (J. L. AUSTIN, “Una giustificazione per le scuse”, in ID., *Saggi filosofici*, a cura di P. Leonardi, Guerini 1993, pp. 169-195, qui p. 177). Non si può negare, però, che anche Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* faccia ampio uso di storie e narrazioni. Alcune di esse sono divenute famosissime, come, per esempio, il coleottero nella scatola (cfr. *PU*, § 293).

¹⁹ Sull'importanza della comunicazione indiretta nella filosofia modernista, cfr. *ToS*, pp. 195-234. In relazione a questo punto sono da menzionare gli studi di J. Conant sul rapporto tra la filosofia di Wittgenstein e quella di Kierkegaard (cfr. J. CONANT, “Must We Show What We Cannot Say”, in R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Lewisburg 1989, pp. 242-283; ID., “Kierkegaard, Wittgenstein, and Nonsense” in T. COHEN, P. GUYER, H. PUTNAM (eds.), *Pursuits of Reason. Essays in Honor of Stanley Cavell*, Texas Tech University Press, Lubbock 1993, pp. 195-224; ID., “Putting Two and Two Together: Kierkegaard, Wittgenstein and the Point of View for Their Work as Authors” in T. TESSIN, M. VON DER RUHR (eds.), *Philosophy and the Grammar of Religious Belief*, St. Martin Press, New York 1995, pp. 248-325).

²⁰ Questo fatto è ampiamente documentato in *PP*, 1-52. “Yet I felt there must be something I was meant to do that required an equivalent of the enigmatic faculty of perfect pitch. Being good at following and producing Austinian examples will strike me as some attestation of this [...]” (*ivi*, p. 23). Trovo il paragone di Cavell tra la comprensione di certe narrazioni filosofiche e il possesso di un ‘orecchio assoluto’ (*perfect pitch*) molto problematica, anche all'interno di una visione radicale del metodo filosofico. Se si può essere disposti ad ammettere che un certo modo di fare filosofia implichi un appello alla sensibilità del lettore, tuttavia, l'analogia con l'orecchio assoluto può essere impiegata solo allegoricamente. Se la comprensione delle storie filosofiche dipendesse da un talento *naturale* come l'orecchio assoluto, solo alcune persone dotate potrebbero capirle, escludendo così la maggior parte degli individui dai risultati della filosofia. Il riferimento di Cavell all'orecchio assoluto è, dunque, da intendere come un'*analogia* che chiarisce certi aspetti della filosofia del linguaggio ordinario (cfr. M. GUSTAFSSON, “Perfect Pitch and Austinian Examples: Cavell, McDowell, Wittgenstein, and the Philosophical Significance of Ordinary Language”, *Inquiry*, 48 (2005), pp. 356-389, qui pp. 366-371).

²¹ La filosofia di Cora Diamond procede attraverso la proiezione immaginativa in storie e narrazioni e ha dei forti debiti con il pensiero di Cavell. Cfr. C. DIAMOND, *L'immaginazione e la vita morale*, a cura di P. Donatelli, trad. it. M. Falomi e L. Greco, Carocci, Roma 2006.

Primo excursus: democratizzazione della filosofia e orientamento filosofico

Il presupposto democratico dell'intera filosofia di Cavell è che nessuno sia in una posizione privilegiata quando si fa filosofia. Cavell eredita questo presupposto dalle procedure della filosofia del linguaggio ordinario.²² Tale filosofia non assume come propedeutico alcun tipo di sapere speciale o tecnico che si possa acquisire tramite prove o per mezzo di un addestramento particolare. È una filosofia senza competenze specifiche. L'unica assunzione, se si può parlare di assunzioni in questo caso, è che coloro che filosofano stiano parlando (siano dei parlanti nativi). Come afferma Cavell:

[...] the philosopher who proceeds from ordinary language assumes that he and his interlocutors are speaking from within language, so that the question of whether you want to speak that language is pointless. Worse than pointless, because strictly the ordinary language philosopher does not, in general, *assume* that he and his interlocutors are speaking from within a given (their native) language [...] The only condition relevant to such philosophizing is that you speak (not this or that language, but) period. (*MWMW*, p. 16).

Se questa è l'unica base da cui dipende la filosofia del linguaggio ordinario, come si fa a sapere se quanto affermano filosofi come Wittgenstein, Austin e Cavell sia corretto? Dove risiede la normatività della pratica?

The normativeness [...] which is certainly present, does not lie in the ordinary language philosopher's assertions *about* ordinary use; what is normative is exactly ordinary use itself. (*Ivi*, p. 21).

Tuttavia, se ciò che è normativo è l'uso ordinario del linguaggio e tutti i possibili interlocutori ne sono parimenti padroni, come può avere origine un problema filosofico? Si noti, innanzitutto, che Cavell immagina sempre una filosofia a due interlocutori ("The only condition relevant to such philosophizing is that *you* speak [...]” [*ivi*, p. 16, corsivo mio]). La filosofia del linguaggio ordinario è essenzialmente dialogica (cfr. punto 3). Tuttavia, se il filosofo del linguaggio ordinario e il suo possibile interlocutore hanno la medesima autorità sull'uso dei termini, cosa può dire il primo al secondo che quest'ultimo non conosca già? Nulla. E infatti lo scopo di questa filosofia (la filosofia di Wittgenstein, Austin e Cavell) non è quello di informare l'interlocutore di qualcosa che non sa, ma di ricordargli qualcosa che, per qualche ragione che dobbiamo ancora appurare, ha dimenticato:

[...] in such situation we need to remind ourselves of something. So does the philosopher who proceeds from ordinary language: we need to remind ourselves of *what we should say when*. (*Ivi*, p. 20).

²² Cfr. *MWMW*, pp. 239-240. "With respect to the data of philosophy our positions are the same" (*ivi*, p. 240).

Il problema filosofico da affrontare è un problema di disorientamento: qualcuno non ricorda più cosa dire in certi frangenti, non sa come orientarsi nel linguaggio e il filosofo lo aiuta collezionando esempi di discorso pertinenti.²³ Questa affermazione necessita di due scoli: a) Dato che il filosofo del linguaggio ordinario non ha una autorità maggiore del proprio interlocutore, egli non lo informa di nulla, ma si offre come *esempio* da seguire. Può occupare questa posizione proprio perché è tanto padrone del linguaggio quanto lo è il proprio interlocutore. Si potrebbe dire: dal momento che siamo parigrado, quello che dico io può valere anche per te.²⁴ b) L'interlocutore non è semplicemente smemorato. Questa caratterizzazione suggerisce una mancanza involontaria, un disorientamento non voluto. L'interlocutore del filosofo del linguaggio ordinario, invece, sta reprimendo volontariamente qualcosa che conosce e lo scopo del filosofo è quello di liberarlo da tale auto-soppressione. Wittgenstein direbbe che è prigioniero di una immagine, di una superstizione, di una rappresentazione primitiva del funzionamento del linguaggio e che lo scopo del filosofo è quello di trovare una parola che lo liberi da tale cattività.²⁵ Cavell, come vedremo, affermerebbe che l'interlocutore sta cercando di negare la propria umanità e che lo scopo del filosofo è portarlo a riconoscere questa situazione, a fargli fare passi avanti verso la conoscenza di sé.²⁶ Lo scopo di filosofi come Wittgenstein e Cavell è principalmente quello di svelare confusioni, ridimensionare idee che rischiano di diventare tiranniche, offuscando la chiara visione dei fenomeni.²⁷ E per far questo è necessario che la persona disorientata riconosca che la confusione descritta dal filosofo è proprio quella di

²³ “Un problema filosofico ha la forma: «Non mi ci raccapezzo» [*«Ich kenne mich nicht aus»*]” (PU, § 123); “Il lavoro del filosofo consiste nel mettere insieme ricordi per uno scopo determinato” (PU, § 127).

²⁴ Per questo Cavell afferma in *PP*, p. 8 sgg. che la filosofia del linguaggio ordinario è al tempo stesso arrogante ed umile. È arrogante perché si *arroga* il diritto di parlare per gli altri, di dire loro cosa *devono* dire in certe situazioni. È umile perché non dipende da alcuna conoscenza specifica, da nessuna posizione di vantaggio. Questo è uno dei motivi per cui Cavell insiste a considerare importante la categoria dell'autobiografico in filosofia. Con questo termine Cavell non intende la mera rappresentazione di fatti personali, ma la capacità di ergersi a esempio per gli altri. “Philosophers who proceeds as Austin suggests [...] are saying what the everyday use is [...] And by what authority? Their basis is autobiographical, but they evidently take what they do and say to be representative or exemplary of the human condition as such. In this way they interpret philosophy's arrogance as the arrogation of the right to speak for us [...] and authorize the arrogation in the claim of representativeness, expressed autobiographically. There is a humility or poverty essential in this arrogation, since appealing to the ordinariness of language is obeying it [...] recognizing the mastery of it” (*Ivi*, p. 8). Cfr. GUSTAFSSON, “Perfect Pitch ...”, cit., p. 366.

²⁵ “Un'immagine [*Bild*] ci teneva prigionieri” (PU, § 115); “«Il linguaggio (o il pensiero) è qualcosa di unico nel suo genere» - questa credenza si rivela una superstizione (non un errore!) originata, essa stessa, da illusioni grammaticali. E su queste illusioni, sui problemi, cade ora l'accento” (PU, § 110); “Il filosofo si sforza di trovare la parola liberatrice [*das erlösende Wort*] quella parola che alla fine ci permette di cogliere ciò che fino allora, inafferrabile, ha sempre oppresso la nostra coscienza” (BT, XII, §87, 7).

²⁶ Il senso in cui la soppressione di una conoscenza sia una mancata conoscenza di sé sarà un tema dei prossimi paragrafi, quando verrà il momento di affrontare la nozione di ‘riconoscimento’ (*acknowledgement*). Sulla conoscenza di sé come scopo della filosofia del linguaggio ordinario, cfr. *RO*, p. 199. La differenza tra i termini usati da Wittgenstein e Cavell non deve farci sfuggire le analogie tra i due pensatori. È importante che, secondo Cavell, Wittgenstein ha scoperto “methods for acquiring self-knowledge” che “knowing oneself is something for which there are methods – something therefore, that can be taught (though not in obvious ways) and practiced” (*MW*, pp. 66-67).

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 18.

cui sta soffrendo. Questa idea ricorda il metodo psicoanalitico e sia Cavell che Wittgenstein lo dichiarano apertamente. Wittgenstein, ad esempio, scrive:

Possiamo nondimeno convincere un altro che ha commesso un errore, se riconosce che è realmente questa l'espressione del suo modo di sentire./ [...] se riconosce (realmente) questa espressione come l'espressione giusta del suo modo di sentire. Ossia, soltanto se la riconosce in quanto tale, è l'espressione giusta (Psicoanalisi). (*BT*, XII, § 87, 11-12)²⁸

Dopo questo accenno ai presupposti e agli scopi della filosofia di Cavell, non ci dovrebbe stupire che Arnold Davidson definisca il filosofo americano “a diagnostician of the spirit”²⁹. Davidson descrive in poche e illuminanti parole quanto ho cercato di dire a proposito dei fini perseguiti dalla scrittura di Cavell:

Cavell writes not primarily to produce new theses or conclusions, not to produce new arguments to old conclusions, but, as Kierkegaard and the later Wittgenstein did, to excavate and transform the reader's sensibility, to undo his self-mystification and redirect his interest. This is a distinctive mode of philosophizing, one which has its own special rigor, in which the accuracy of description bears an enormous weight. In aiming to transform a sensibility one must capture it precisely and if one's descriptions are too coarse, too rough or too smooth, they will hold no direct interest, seeming to have missed the mark completely. Cavell's writing places extraordinary pressure [...] to describe [...] the forces of the mind.³⁰

Spero che questa digressione ci permetta di comprendere perché Cavell reputi la narrazione di storie dettagliate e l'appello alla proiezione immaginativa del lettore degli elementi metodologici essenziali e non un tratto arbitrario e coercitivo. È attraverso storie, narrazioni e descrizioni accurate che Cavell riesce a catturare e a esprimere la fissazione da cui ci dobbiamo liberare; una fissazione che ci disorienta nell'ambito più familiare, ossia il linguaggio ordinario.

Avendo chiuso il nostro breve *excursus* in perfetta linea con lo stile cavelliano, possiamo procedere nell'analisi della sua scrittura.

²⁸ Per quanto riguarda Cavell, cfr. *ivi*, pp. 66-67; *ToS*, pp. 51-53; *PP*, p. 4. L'analogia tra il metodo filosofico sviluppato da Wittgenstein e Cavell e il metodo impiegato dagli psicanalisti è sicuramente presente in entrambi gli autori. Bisogna, però, stare attenti a non schiacciare l'analogia su una relazione di identità: il metodo filosofico non è un metodo psicoanalitico. Cfr. GOULD, *Hearing Things*, cit., p. 41.

²⁹ A. DAVIDSON, “Beginning Cavell” in R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Lewisburg 1989, pp. 230-241, qui p. 232. Si potrebbe usare per la filosofia di Cavell l'etichetta che egli stesso impiega per riassumere il pensiero di Thoreau. La filosofia di Cavell sarebbe una “epistemology of conscience” (*SW*, p. 88).

³⁰ DAVIDSON, “Beginning Cavell” cit., p. 234. Davidson aggiunge che l'attenzione di Cavell verso l'accuratezza della descrizione spiega come mai si è incline a citarlo piuttosto che a parafrasarne il pensiero: “Any paraphrase that even slightly misinflects his descriptions runs the risk of near total distortion” (*Ibid.*).

3) Un tratto stilistico ancora più generale dei due presi in considerazione in precedenza è l'*atteggiamento* che assume Cavell nei suoi scritti. Cavell appare immancabilmente nella posizione di colui che sta leggendo l'opera di qualcun'altro.³¹ Prendiamo *Must We Mean What We Say?*, ad esempio. Cavell appare come lettore di: a) un articolo di Mates a proposito della filosofia del linguaggio ordinario; b) un libro di Pole sul secondo Wittgenstein; c) due scritti sul problema della metafora; d) Austin; e) *Finale di partita* di Beckett; f) *Dell'autorità e della rivelazione* di Kierkegaard; g) le opere teoriche di alcuni compositori contemporanei (Krenek); h) due articoli di Malcolm e Cook sull'argomento del linguaggio privato; i) il *Re Lear*. L'elenco è solo un parziale resoconto delle vaste letture e degli interessi molteplici di Cavell: essi spaziano dal cinema al teatro shakespeariano, dall'opera lirica alla televisione, dalla filosofia analitica ad Heidegger e Derrida, da Wittgenstein e Austin a Emerson e Thoreau. Per questo motivo lo studio dell'opera di Cavell appare molto difficile: si è portati a credere che, se non si conoscono tutti i testi commentati da Cavell, non si potranno capire i suoi scritti. Questa idea è doppiamente sbagliata. Cavell molte volte non è impegnato in un commento (almeno nel senso tradizionale del termine): non è sempre importante aver letto il testo da cui inizia il suo discorso. Ci si potrebbe chiedere cosa stia facendo Cavell con i testi sopra elencati se, come spesso accade, non li sta commentando. Si potrebbe insinuare il dubbio che Cavell stia manipolando i testi a suo piacere, facendo dire loro quello che gli è più comodo. Questi dubbi sono leciti e Cavell non offre argomenti a sua difesa (cfr. punto 4). Credo, tuttavia, che vi sia una ragione per la variegata attività di lettore da parte di Cavell. Essa è collegata alla natura dialogica della filosofia (cfr. punto 2). Dato che la filosofia, per come è stata ereditata da Cavell a partire da Wittgenstein e Austin, non ha un'autorità propria e non consiste in un sapere specifico da comunicare attivamente, essa ha origine solo se stimolata. Prima ancora di essere un'attività, la filosofia è ricezione di certi problemi, o meglio di certi testi³², accoglimento e diagnosi della confusione altrui. Cavell, notando che le *Ricerche filosofiche* non iniziano con un'asserzione di Wittgenstein, ma con le parole di qualcun'altro (il famoso passo delle *Confessioni* sull'apprendimento del linguaggio), glossa: "philosophy does not speak first. Philosophy's virtue is responsiveness" (*NYUA*, p. 74). In uno scritto posteriore aggiunge:

I have [...] come to speak of this theme – sometimes I think of it as the theme of philosophical silence, anyway of philosophical unassertiveness, or powerlessness – by saying that the first virtue of philosophy, or its peculiar virtue, is that of responsiveness, awake when all the others have fallen asleep. (*PhP*, p. 129).

³¹ Cfr. GOULD, *Hearing Things*, cit., p. 39.

³² Cfr. l'*incipit* di *La riscoperta dell'ordinario*: "ho voluto intendere la filosofia non come un insieme di problemi, ma come un insieme di testi" (*RO*, p. 25).

Il talento del filosofo, secondo Cavell, non è dunque quello di elaborare teorie, ma di rispondere alle richieste degli altri o di essere desto, attento, quando tutti coloro che lo circondano sono confusi, persi, incapaci di raccapezzarsi. Il filosofo è condannato a essere sveglio, perché deve spronare gli altri e impedire loro di cadere in qualche confusione o fantasia (filosofica). Cavell impiega due figure per simbolizzare l'attività del filosofo. La prima è quella di Socrate:

The figure of Socrates now haunts contemporary philosophical practice and conscience more poignantly than ever – the pure figure motivated to philosophy only by the assertion of others, himself making none; the philosopher who did not write. (*MWMW*, p. xxxv)

Il riferimento a Socrate è quasi scontato per una filosofia che intende essere essenzialmente dialogica e auto-critica. Sarebbe un riferimento ideale anche come simbolo del filosofo-vedetta, colui che sprona i propri concittadini³³, ma Cavell impiega un'altra immagine che trova in Thoreau. In *Walden* è spesso presente l'immagine del gallo (con cui Thoreau si identifica in quanto filosofo). Il gallo è l'animale che ci risveglia dal sonno. Questa funzione gli permette di rappresentare il profeta, colui che avverte il proprio popolo del pericolo imminente.³⁴ Sia per Thoreau che per Cavell quest'animale raffigura anche la filosofia, nel suo tentativo di destare le persone dall'incantamento in cui sono cadute.³⁵ Al di là dei simboli in cui si incarna la filosofia, dovrebbe risultare chiaro perché Cavell scriva sempre nella posizione di lettore di un altro testo. Egli è costretto a questa postura, perché vi è costretta la filosofia di cui si fa portavoce. Tale filosofia non ha nulla da asserire direttamente; può solo rispondere a una sollecitazione precedente o ripetere il proprio appello a stare in guardia.

4) L'ultimo punto da affrontare non riguarda del tutto lo stile di Cavell, quanto piuttosto una qualità dei suoi testi. Cavell la chiama l'«essere esposto» (*being unguarded*) della sua scrittura. Questa qualità – già emersa in precedenza (cfr. punto 1; punto 2) – ci permetterà di concludere questa prima sezione di analisi stilistica, di riallacciarci alla relazione tra moderno e tradizionale e di introdurre alcuni temi come l'improvvisazione e la diurna risoluzione dei problemi filosofici [*diurnalization*].³⁶

Per giustificare questo tratto della propria scrittura, Cavell fa continuamente riferimento a un passo di Emerson:

³³ «Immaginiamo che mi giustiziate: non troverete facilmente un altro come me, uno veramente – anche se fa ridere dirlo – appiccicato dal dio alla città, come alla groppa di un cavallo enorme, buona razza, ma per la stessa mole un po' troppo pigro, bisognoso di essere sferzato da un moscone; così ho l'impressione che il dio abbia attaccato me alla groppa di Atene, con la mia qualità di darvi la sveglia, scongiurarvi, sgridarvi uno per uno senza posa, tutto il giorno, ovunque sia, con il fiato sul collo» (PLAT. *Apol.* 30e - 31a in PLATONE, *Simposio, Apologia di Socrate, Critone, Fedone*, a cura di E. Savino, Mondadori, Milano 1991, p. 195).

³⁴ Cfr. *SW*, pp. 36-40.

³⁵ «La filosofia è una battaglia contro l'incantamento [*Verhexung*] del nostro intelletto, per mezzo del nostro linguaggio» (*PU*, § 109).

³⁶ Cfr. *NYUA*, pp. 65-66.

I shun father and mother and wife and brother when my genius calls me. I would write on the lintels of the door-post *Whim*. I hope it is somewhat better than whim at last, but we cannot spend the day in explanation.³⁷

Cavell fa notare che, alla lettera, ciò che solitamente viene appeso agli stipiti di una porta è la *Mezzuzzah*, un oggetto rituale ebraico in cui sono vergati alcuni passi della *Torah* siglati con il nome di Dio.³⁸ Se concordiamo con Cavell nell'identificare ciò che Emerson *scrive* sulla porta con gli *scritti* di Emerson in generale³⁹, allora l'intera filosofia di Emerson è allegorizzata in questo passo. Il suo impulso alla filosofia è al limite tra essere puro capriccio (*Whim*) e concretizzarsi in un testo convincente e trasformativo come la Scrittura divina contenuta nella *Mezzuzzah* ("I hope it is somewhat better than whim at last"). Tuttavia, Emerson non cerca di fornire alcuna giustificazione per preferire un'opzione all'altra ("we cannot spend the day in explanation"). Non ci sono giustificazioni preliminari da dare: i testi di Emerson li si trova convincenti solo *a posteriori*, dopo averli attraversati e messi alla prova su di sé. Cavell si esprime in questi termini:

I read this [il passo di Emerson] as follows: There is nothing I can say in general about why I write as I do, speak the way I speak. At this stage, or any other, it may reduce for you to a matter of my whim, or say inclination. Yet to say why I write is in a sense what I explain all day, or show, in every word I write, so that it may clarify itself at any moment. (*CHU*, pp. 97-98).⁴⁰

Non ho intenzione di discutere se l'interpretazione che Cavell offre di Emerson sia corretta, perché l'aspetto più interessante della questione, come accade spesso negli scritti di Cavell, è che quanto egli afferma di Emerson è valido anche per la sua stessa filosofia. In uno stato embrionale possiamo apprezzare la coerenza di intenti da parte di Cavell sin dalle parole che aprono il suo primo libro:

If the essays which follow do not compose a book, collecting resonances from one another, nothing I can say in introducing them will alter the fact. (*MW*, p. xxxi).

In uno scritto successivo Cavell è decisamente più esplicito:

It seems to me that an indefinitely large set of my commitments and turns in philosophy are condensed in the dissatisfactions (and satisfactions) of that moment [...] concerning the necessity of, or willingness for, philosophical vulnerability or unguardedness, put it as the limits in saying

³⁷ R. W. EMERSON, *Essays and Lectures*, Digireads, La Vergne 2009, p. 135.

³⁸ Cfr. *SW*, p. 155.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 137.

⁴⁰ Cfr. anche *ivi*, p. 157: "Whether his writing on the lintels – his writing as such, I gather – is thought of as having the constancy of the contents of a mezuzah ... he is taking upon himself the mark of God, and of departure. His perception of the moment is taken as hope, as something to be proven only on the way, *by the way*".

why what you say is interesting [...] Unguardedness here, accordingly, means that there is no defense of a philosophical teaching apart from continuing it. (*DT*, p. 536).

Su questo punto si condensano molte delle linee di riflessione seguite finora. Vi si trova la contrapposizione tra personale e metodologico esaminata in questo paragrafo: dato che la scrittura di Cavell è esposta (*unguarded*) non c'è nulla che ci vieti di considerarla come un mero capriccio personale, per dirla con Emerson. Eppure egli suggerisce che vi sia un metodo; solo che non può essere esposto *a priori*, ma deve essere scoperto sempre nuovamente, in ogni istanza, 'diurnalmente'. Se ci si vuole convincere che Cavell abbia un metodo, allora bisogna mettere alla prova le sue parole. Vi ritroviamo la contrapposizione tra moderno e tradizionale introdotta nel paragrafo precedente: la filosofia di Cavell è una filosofia modernista e, di conseguenza, non può fare appello a convenzioni e istituzioni per giustificare i propri metodi e scopi. Essa deve, invece, cercare di 'improvvisare' un metodo cercando di mantenersi il più fedele possibile a quelle convenzioni che problematizza, perché allontanarsene troppo significherebbe perdere la propria identità. L'introduzione del termine 'improvvisazione' non è casuale, ma viene suggerita dallo stesso Cavell. Nel parlare dell'opera d'arte Modernista – e questo equivale a discutere la filosofia modernista – Cavell fa esplicito uso di questa nozione. Egli ci ricorda che l'improvvisazione (in musica, ad esempio) dipende dall'esistenza di formule condivise, convenzioni stabili. Tuttavia, in una situazione in cui le convenzioni sono diventate altamente problematiche – una situazione modernista – l'improvvisazione è *continua*, diuturna; sono le stesse convenzioni a essere improvvisate:

Convention as a whole is now looked upon not as a firm inheritance from the past, but as a continuing improvisation in the face of problems we no longer understand. Nothing we now have to say, no personal utterance, has its meaning conveyed in the conventions and formulas we now share. [...] our choice seems to be those of silence [...] (the denial of the value of shared meaning [...]), or statements so personal as to form the possibility of communication without the support of convention – perhaps to become the source of new convention. (*MWMW*, pp. 201-202)

Proprio con questa citazione avevamo lasciato l'esame delle nozioni di 'moderno' e 'tradizionale' per passare all'indagine del rapporto tra stile e metodo. Le due linee di riflessione sono collegate dall'idea che la filosofia di Cavell (come l'opera d'arte Modernista⁴¹) divide il pubblico tra coloro che la ritengono filosofia genuina (metodologicamente supportata) e coloro che la considerano una contraffazione della prima (puro afflato personale). Questo fatto è stato notato dagli interpreti del filosofo americano in più di una occasione.⁴² Dato che non c'è una giustificazione *a priori* per il metodo di Cavell, occorre mettere alla prova su di sé le sue pagine

⁴¹ Cfr. *MWMW*, p. 206.

⁴² Cfr. per esempio CONANT, "An Interview with Stanley Cavell", cit., pp. 22-23; GOULD, *Hearing Things*, cit., p. 126.

e le sue diagnosi, così non vi è una parola ultima su quale dei due partiti in gioco abbia ragione: ognuno è invitato a dare la propria risposta personale.

Non credo che le precedenti pagine *dimostrino* l'esistenza di una compiuta metodologia filosofica negli scritti di Cavell. D'altro canto, la possibilità di considerare questo genere di filosofia come irrilevante è interna al suo metodo e ai suoi stessi scopi. Una filosofia che sembra fondere stile e metodo e che non fornisce alcuna giustificazione per i propri procedimenti è destinata a poter apparire irrilevante *in quanto* filosofia. Spero, tuttavia, di essere riuscito a suggerire che l'attività di Cavell può essere considerata filosofia, seppure una filosofia particolare.

Potrebbe giovare un breve sunto dei punti affrontati finora in questo paragrafo. Si possano sintetizzare in una frase: la filosofia di Cavell è un invito (punto 1) non giustificato (punto 4) ai propri lettori (punto 3) affinché mettano alla prova su di sé (punti 2, 4) le descrizioni esemplari e accurate (punto 2) di alcune confusioni (filosofiche), in modo da poterle evitare o in modo da liberarsene se ne sono prigionieri (punti 2, 3). In sostanza, il lettore è invitato a interessarsi alle parole di Cavell e, in un senso più ampio, alle sue stesse parole, ai contesti e ai momenti in cui vengono proferite. Questo interesse non è solo un distaccato interesse teorico: l'invito di Cavell è un'esortazione a mettere alla prova certe parole, a esprimerle, a esprimersi. Da questa prospettiva, il metodologico non appartiene a una dimensione aliena alla scrittura, ma al fatto che *i passi compiuti dal filosofo possano essere per principio condivisi da chiunque*.⁴³ Il simbolo del metodologico non è un insieme di regole da seguire, ma la condivisibilità dei risultati. Non c'è *un* metodo da applicare a ogni caso, ma, per dirla con Wittgenstein, "metodi; per così dire diverse terapie" (*PU*, § 133). Per questo motivo gli autori che stiamo studiando sembrano non seguire alcun criterio e lo stile sembra prevalere su qualsiasi preoccupazione normativa. In realtà, lo stile è importante per Wittgenstein e Cavell perché, senza un'accurata descrizione dei fenomeni che hanno intenzione di diagnosticare, non c'è alcuna speranza di dividerne i risultati. Il metodo di Cavell e Wittgenstein è essenzialmente condivisibile, sebbene non si possa esserne convinti *a priori*. Si ribalta così un modello molto diffuso di metodo in cui condivisione e convinzione corrono su binari paralleli. Solitamente, infatti, si condivide o si impiega un metodo *perché* si è convinti della sua validità, perché si è sicuri delle regole che lo governano. Per seguire i metodi di Wittgenstein e Cavell, invece, bisogna prima dividerne i passi e poi si osserva se se ne è convinti.

Come suggerisce Cavell, quindi, si può avere piena convinzione nei suoi metodi solo se li si osserva all'opera, in casi particolari. A questi casi ci volgeremo nei prossimi paragrafi.

⁴³ Cfr. GOULD, *Hearing Things*, cit., p. 150.

Concluderemo questo paragrafo con l'analisi di due saggi di Cavell sullo stile di Wittgenstein. Il primo riassume la contrapposizione tra stile personale e metodo impersonale fornendoci altri strumenti validi per valutare questa antitesi. Il secondo esamina la portata globale dello stile filosofico di Wittgenstein e lo scopo per cui è stato forgiato. Entrambi i saggi riguardano esplicitamente la filosofia di Wittgenstein e implicitamente la filosofia di Cavell e possono essere applicati a entrambi i filosofi. Il riferimento a Wittgenstein, che ho cercato di mantenere sempre vivo nel testo e nelle note, ci permetterà di introdurre con maggiore consapevolezza il prossimo paragrafo che avrà come oggetto *La riscoperta dell'ordinario*; l'opera maggiore di Cavell. Quest'ultima, infatti, può essere anche considerata come un continuo tentativo di ereditare la filosofia e i metodi delle *Ricerche filosofiche*.

Secondo excursus: la chiarezza del gesto letterario nelle Ricerche filosofiche

In *The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself*, Cavell propone di considerare le *Ricerche filosofiche* come un'opera filosofica modernista.⁴⁴ Come ogni opera di tal genere, essa deve incorporare in sé una teoria di sé stessa, deve essere auto-riflessiva.⁴⁵ Cavell si chiede se questa condizione in filosofia implichi un movimento di quest'ultima verso l'arte ("a wish to bear some new responsibility for its own literary condition"⁴⁶) che sia direttamente proporzionale al movimento dell'arte verso la condizione della filosofia, il quale ha origine proprio con l'assunzione dell'arte all'interno della categoria del 'moderno'. Secondo Cavell la risposta a questo quesito è positiva e l'intento del suo saggio è quello di delineare l'estetica riflessiva che egli ritrova nelle *Ricerche filosofiche* (*The Investigations' ... Aesthetics of Itself*, come recita il titolo). La locuzione 'estetica riflessiva' (*Aesthetics of Itself*) si riferisce alla connotazione estetica (artistica) della riflessione delle *Ricerche* sui propri metodi filosofici. Se questa estetica risulterà essenziale agli scopi della filosofia di Wittgenstein, ci troveremo all'interno di un contrasto che abbiamo esaminato più volte, ossia quello tra stile personale e metodo, tra letteratura e filosofia:

Now my identification of *Philosophical Investigations* as essentially proposing an aesthetics of itself may be seen as challenging any given distinction between supposed genres of philosophy and of literature that I am aware of. The rigor of its self-description is meant as evidently philosophical; but it is a rigor that [...] essentially and explicitly claims something like beauty for certain of its characteristic passages.⁴⁷

⁴⁴ Sull'opera del secondo Wittgenstein in quanto filosofia modernista, cfr. M. FISHER, "Wittgenstein as a Modernist Philosopher", *Philosophy and Literature*, 17 (2/1993), pp. 279-285.

⁴⁵ La filosofia è modernista "by embodying its theory of itself" (CAVELL, "The *Investigations' Everyday Aesthetics of Itself*", cit., p. 372).

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ivi*, p. 373.

Tuttavia, Cavell non intende livellare la filosofia sulla letteratura. Al contrario, egli afferma che “the genres occur simultaneously, and perhaps work to deepen their differences, even to bring them to a crisis”⁴⁸. Letteratura (arte, estetica) e filosofia, stile e metodo non sono la stessa cosa, ma operano simultaneamente nella medesima condizione e verso il medesimo scopo. È quindi molto difficile distinguerli. Secondo Cavell, la difficoltà dipende soprattutto dalla mancanza di una tematizzazione esplicita dell'estetica nelle *Ricerche filosofiche*. L'estetica, infatti, le pervade nella loro totalità. In uno scritto precedente, Cavell mostra che il libro di Wittgenstein è animato da un fervore spirituale e morale che non è facile da delimitare perché è soffuso in ogni osservazione.⁴⁹ È un fervore che diviene quotidiano, si diurnalizza e non è oggetto di una tematizzazione particolare. Ogni paragrafo delle *Ricerche filosofiche* sembra contenere tale fervore: è come se ogni parola e ogni descrizione fossero destinate ad un particolare appello morale al lettore, un appello a trasformarsi, a “rotare tutte e quante le [...] considerazioni [...] attorno al perno del nostro reale bisogno” (*PU*, § 108). Le *Ricerche filosofiche* sono un libro etico perché invitano il lettore a proiettare la propria vita nel testo, a confrontarla con quanto viene detto in esso nella speranza che ciò getti “luce in questo o in quel cervello”, pur “nell’oscurità del tempo presente” (*PU*, Pref.).⁵⁰ Quanto detto per l’etica vale anche per l’estetica. L’estetica non compare come uno dei soggetti del libro. Una preoccupazione per l’estetica, tuttavia, lo pervade dall’inizio alla fine: è presente, ad esempio, nello scopo del libro, l’aspirazione a una chiarezza completa (cfr. *PU*, § 133). La chiarezza dipende da una presentazione perspicua dei fatti (cfr. *PU*, § 122), dal metterli in un ordine che possa dissolvere la confusione che ci disorienta. Chiarezza e perspicuità della presentazione sono delle caratteristiche estetiche e, se rappresentano il fine a cui tendono i metodi delle *Ricerche filosofiche*, si può dire che in esse il metodo si sposa con lo stile, la filosofia con la letteratura.

Se quanto abbiamo appena affermato è corretto, ogni proposizione delle *Ricerche* conterrebbe in sé una preoccupazione estetica. L’estetica si fa quotidiana nel libro di Wittgenstein (ecco perché Cavell parla di ‘The Investigations’ *Everyday Aesthetics of Itself*). Secondo Cavell, però, in alcuni passi del libro l’aspetto stilistico e letterario emerge con più forza. Il filosofo li chiama gesti letterari (*literary gestures*) e appaiono in alcuni momenti cruciali del testo. In primo luogo quando il passaggio tra l’essere irretito da un problema filosofico e la dissoluzione del problema avviene di colpo. Alcuni esempi sono: “Qual è il tuo scopo in filosofia? – Indicare alla mosca la via d’uscita dalla trappola” (*PU*, § 309); “Quando ho esaurito le mie giustificazioni arrivo allo

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *NYUA*, pp. 31-32.

⁵⁰ Una lettura dell’etica nel pensiero di Wittgenstein che esplicita quanto ho cercato di affermare (anche se ha come principale punto di riferimento il *Tractatus Logico-Philosophicus*) si trova in P. DONATELLI, *Wittgenstein e l’etica*, Laterza, Roma-Bari 1998.

strato di roccia, e la mia vanga si piega. Allora sono disposto a dire: «Ecco, agisco proprio così»” (*PU*, § 217); “Se un leone potesse parlare noi non potremmo capirlo” (*PU*, II, xi, 190/292). In seconda battuta, i gesti letterari affiorano quando Wittgenstein deve giustificare come mai un certo modo di perdere la padronanza del linguaggio sia causato dalla filosofia ed egualmente la richieda. In breve, l’ambizione letteraria delle *Ricerche* è presente soprattutto quando il testo si fa auto-riflessivo. Secondo Cavell, questo avviene perché il libro di Wittgenstein appartiene a un genere di filosofia

that demands of itself the periodic expression of its aims in something like the realm of the poetic, one might equally find it to be in something like the realm of the mythic.⁵¹

A conferma dell’intuizione di Cavell, si può notare che l’esposizione ‘mitologica’ dei metodi e degli scopi delle *Ricerche* si ritrova in *PU*, §§ 89-133. In questi paragrafi Wittgenstein riflette in maniera costante sulla propria filosofia.

Entrambe le specie di gesto letterario hanno di mira la perspicuità e la chiarezza che le *Ricerche* stabiliscono come scopo della filosofia e quindi fanno parte della pervasiva preoccupazione estetica del libro. La perspicuità dei gesti letterari, però, è accompagnata da piacere e libertà (cfr. “*das erlösende Wort*”). La prima caratteristica dipende dalla seconda. Infatti, il piacere deriva dall’essere “liberated from an unexpressed, apparently inexpressible, mood – call this being given expression – hence that it has required finding or inventing a specific order of words”⁵². Il senso di liberazione che si prova leggendo i passi wittgensteiniani – la liberazione da un sentimento represso che necessita espressione o da una confusione non riconosciuta che necessita esplicitazione – dipende a sua volta dal fatto che creano in noi uno shock improvviso⁵³ e dal loro carattere conclusivo. I gesti letterari delle *Ricerche* sembrano, inoltre, la conclusione permanente di una indagine: qualcosa in loro è portato a termine in maniera completa e definitiva. Leggere i gesti letterari contenuti nel libro di Wittgenstein è come trovare delle parole ‘sulla punta della lingua’: sono le parole giuste nel contesto giusto e danno la giusta espressione a ciò che si voleva dire.

Non credo sia un caso che Cavell, nel cercare una forma letteraria che si avvicini a quella dei gesti delle *Ricerche*, li accosti agli aforismi.⁵⁴ Ci si potrebbe chiedere se anche questo appello

⁵¹ CAVELL, “The *Investigations*’ Everyday Aesthetics of Itself”, cit., p. 374.

⁵² *Ivi*, p. 380.

⁵³ Wittgenstein, nei manoscritti preparatori alle *Ricerche filosofiche*, osserva che “Lo scopo di una buona espressione e di una buona similitudine è che si ottenga una visione istantanea” (*MS*, 112, 112r, traduzione mia). Riporto di seguito l’originale tedesco: “Der Zweck des guten Ausdruck und des guten Gleichnisses, dass es die augenblickliche Übersicht erlaubt”.

⁵⁴ “I need a name for forms of ordinary words that I will claim partake of (satisfy the criteria of) completeness, pleasure, and the sense of breaking something off [...] – words that epitomize, separate a thought, with finish and permanence, from the general range of experience. To such a (non-formal) form of words I give the unsurprising

letterario alla forma aforistica sia *necessario* al metodo filosofico. La risposta di Cavell è positiva:

The power of the aphoristic [...] is a mode of reflecting the clarity brought by grammatical methods, one that in itself, as itself, exhibits this clarity, together with a satisfaction or acknowledgment of the obscurity from which clarity comes. To say that this exhibition is essential to the work of the *Investigations* is to say that appeals to the ordinary which fail this mode of reflection are not Wittgensteinian appeals, they do not take their bearing from the power to make philosophical problem completely disappear – hence appear. They do not [...] express our interest in these problems, and so leave us subjected to them without understanding what kind of creatures we are, what our life form as talkers is, that we are thus fascinatable, that philosophy is seductive.⁵⁵

Ancora una volta troviamo riassunte in questo passo molte nozioni che abbiamo introdotto: le *Ricerche filosofiche* in quanto opera modernista devono riflettere in sé i propri temi. Senza questo ripiegamento su di sé non si potrebbe ritenere filosofica un'opera che rigetta i problemi filosofici come fissazioni, “crampi mentali” (*Bib*, 1/5). Se, dunque, la chiarezza è uno dei suoi scopi, essa deve essere esibita in qualche modo nel testo e la dimensione aforistica dell'opera è il luogo in cui la possibilità di ottenere una chiarezza completa si mostra con più forza. Torna nuovamente l'idea che una filosofia come quella professata da Wittgenstein e Cavell implichi un *test* sul lettore. I gesti letterari nelle *Ricerche* aumentano l'interesse verso i problemi affrontati, semplificando la proiezione immaginativa del lettore. Tale proiezione è semplificata, ma non garantita: colui che legge i testi deve riconoscere di possedere o reprimere quelle fantasie (filosofiche; “philosophy is seductive”) a cui gli aforismi di Wittgenstein danno espressione in maniera piacevole, completa e definitiva.

Una morale che si può trarre da questo saggio sullo stile di Wittgenstein (che vale anche per la filosofia di Cavell) è che è inutile cercare di distinguere stile e metodo filosofico in un'opera modernista. Non perché il metodo filosofico sia stato abbandonato a favore dello stile personale, trascurando ogni speranza di condividere i risultati della filosofia, ma perché lo stile è diventato un tratto interno al metodo, lo pervade, così come le *Ricerche* sono pervase da preoccupazioni estetiche. Un altro degli scopi che mi hanno portato ad analizzare questo saggio di Cavell consiste nell'introdurre l'idea che un'opera filosofica modernista implica alcune scorribande nella dimensione dell'aforistico, del mitologico.⁵⁶ Tuttavia, in un'opera modernista, la

name of the aphoristic” (CAVELL, “The *Investigations*’ Everyday Aesthetics of Itself”, cit., p. 385). Cavell riconosce che ci sono pochi aforismi solitari nelle *Ricerche filosofiche* (cfr. *PU*, § 309; *PU*, II, xi, 190/292) e che per trovarli bisogna andare a cercare tra i manoscritti di Wittgenstein o in *Pensieri diversi*. La dimensione aforistica del libro è, tuttavia, presente nei momenti in cui Wittgenstein riflette sul proprio metodo, cerca di sollecitare i criteri di certi fenomeni, dà espressioni a fantasie, richiama l'attenzione su una certa immagine e presenta casi intermedi (cfr. CAVELL, “The *Investigations*’ Everyday Aesthetics of Itself”, cit., p. 386).

⁵⁵ *Ivi*, p. 385.

⁵⁶ Cfr. MULLHALL, *Inheritance and Originality*, cit., pp. 13-16; pp. 18-21. L'importanza del concetto di esposizione ‘mitologica’ affiorerà tra qualche paragrafo (cfr. Parte prima, Cap. 4, § 3.2).

pervasività dello stile e l'appello al mitologico dipendono anche dai problemi che si intendono affrontare a dagli scopi che ci si pone. Per delinearli e riassumerli ci volgiamo al secondo scritto di Cavell sullo stile di Wittgenstein.

Terzo excursus: la confessione come genere filosofico

Il secondo saggio che analizzeremo si trova a conclusione della parte che in *Must We Mean What We Say?* è dedicata alla filosofia del secondo Wittgenstein.⁵⁷ Cavell nota una caratteristica che ormai dovrebbe essere familiare: l'insegnamento di Wittgenstein è un insegnamento *scritto*, nel senso che la qualità della scrittura non è estranea agli scopi della sua filosofia. "Nobody would forge a style so personal who had not wanted and needed to find the right expression for his thought"⁵⁸. Cavell collega la problematicità dello stile di Wittgenstein a due questioni già accennate: "the lack of existing terms of criticism [del passato], and the methods of self-knowledge"⁵⁹. La prima ci riporta all'opposizione tra moderno e tradizionale, mentre la seconda delinea uno degli scopi della filosofia modernista. Cavell suggerisce che Wittgenstein, per incorporare nella propria opera entrambi gli aspetti, impiega nelle *Ricerche* la forma letteraria della confessione filosofica. L'autore del saggio che stiamo analizzando riassume questo genere filosofico, per come viene riformulato da Wittgenstein, in sei punti:

1. Nelle *Ricerche* possiamo trovare "the full acknowledgment of temptation [...] and a willingness to correct them and give them up" (*MWMW*, p. 71). Cavell le chiama la 'voce della tentazione' e la 'voce della correttezza'. Entrambe vanno a formare quell'incessante dialogo (con sé stesso) così caratteristico del libro di Wittgenstein.⁶⁰ Sulla natura essenzialmente dialogica della filosofia di Wittgenstein e Cavell abbiamo già discusso in precedenza.
2. "In confessing you do not explain or justify, but describe how it is with you" (*Ibid.*). Anche su questo punto ci siamo ampiamente soffermati: la filosofia di Wittgenstein e Cavell non spiega nessun fatto, né lo vuole giustificare (o giustificarsi). Essa consiste in descrizioni ("La filosofia non può in nessun modo intaccare l'uso effettivo del linguaggio; può, in definitiva, soltanto descriverlo" [*PU*, § 124]). Il loro scopo non è quello di delineare oggettivamente dei fatti, ma di portare alla luce confusioni,

⁵⁷ *MWMW*, pp. 70-72.

⁵⁸ *Ivi*, p. 70.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Portiamo un esempio paradigmatico; sottolineerò la voce della tentazione per rendere perspicuo il dialogo: "«Ebbene, io credo che questa sia ancora la sensazione S». – Tu *credi* di crederlo! Ma allora chi ha tracciato il segno sul calendario non avrebbe fatto proprio nulla? – Non pensare che sia ovvio che chi fa un segno – per esempio su un calendario – prenda nota di qualcosa. [...] (Si può parlare tra sé e sé. – Ma parlano tra sé e sé tutti quelli che parlano quando nessun altro è presente?)" (*PU*, § 260).

cercando di rappresentarle nella maniera più accurata possibile. E in questa attività l'autore non si sente esente dalle confusioni concettuali che diagnostica: al contrario egli confessa la propria inclinazione a cedere a esse. L'autore si presenta come un esempio degli altri, come 'rappresentante dei confusi'. Questa osservazione ci porta al terzo punto dell'analisi di Cavell.

3. "And confession, unlike dogma, is not to be believed but tested, and accepted or rejected. Nor is it the occasion for accusation, except of yourself, and by implication those who find themselves in you. There is exhortation [...] not to belief, but to self-scrutiny" (*Ibid.*). Nelle *Ricerche filosofiche*, come nelle opere di Cavell, c'è un costante invito a condividere immaginativamente le descrizioni fornite, a metterle alla prova su di sé. Quando certe descrizioni vengono condannate come superstiziose (cfr. *PU*, § 37; § 49; § 110) o semplicistiche (cfr. *PU*, § 4), l'accusa non ricade su *nessuno* in particolare, ma, allo stesso tempo, su *tutti* coloro che si sentono inclini a condividerle (autore compreso).⁶¹ Ed è per questo che è così facile sia accettare devotamente la filosofia di Wittgenstein (se le sue osservazioni ci liberano da certi fraintendimenti, rischiando, però, di cadere nell'errore di difenderle come se fossero teorie)⁶² sia rifiutarla perché completamente irrilevante ai propri scopi (se non si condivide nulla di ciò che viene descritto, rischiando di cadere nell'errore di voler confutare le proposizioni di Wittgenstein come se si trattasse di dottrine). Abbiamo già rilevato che questa divisione del pubblico avviene anche in relazione alla filosofia di Cavell e all'opera d'arte Modernista (al modernismo in generale).
4. Per i motivi sopra elencati non ci sono veri e propri 'argomenti' nelle *Ricerche*. Vi si trova un armamentario di differenti modalità di comunicazione ("questions, jokes, parables" (*ibid.*) a cui potremmo aggiungere la dimensione aforistica emersa nell'analisi precedente). Il motivo è che si vuole "stun mere belief. [...] Belief is not enough" (*ibid.*).
5. La scrittura scelta da Wittgenstein e Cavell ha i suoi rischi, i quali sono diversi da quelli familiari alla prosa filosofica (es: incoerenza, falsità empiriche, generalizzazioni indebite). Cavell ne cita alcuni: "personal confusion, with its attendant dishonesties, and [...] the tyranny which subjects the world to one's personal problems" (*Ibid.*). Il

⁶¹ Questo spiega perché sia difficile trovare un bersaglio polemico nelle *Ricerche filosofiche* che non sia il primo scritto di Wittgenstein il *Tractatus logico-philosophicus* (cfr. *PU*, Pref.). In questo senso le *Ricerche* possono essere considerate un *autodafé*.

⁶² Cavell afferma che questa forma di filosofia "invites discipleship" (*MWMM*, p. 71) ed è concorde nel ritenere che questo fatto possa essere rischioso. Tuttavia, egli afferma di preferire questi rischi a quelli che derivano da una "subjection to modes of thought and sensibility whose origins are unseen or unremembered" (*Ivi*, p. 72).

primo rischio nominato corrisponde al pericolo della frodolenza che, come abbiamo accennato, è corso da ogni opera modernista. Il secondo rischio si allaccia a una critica che spesso è stata mossa a Cavell (e che si può estendere anche a Wittgenstein), ossia quella di essere un neurotico.⁶³ Il termine è qui inteso nel senso tecnico che viene riconosciuto anche da Cavell: “The neurotic disguises the expression of particular communications (e.g., makes something fearful to him look and sound attractive)” (*ivi*, p. 67). Come continuare a essere convinti dalla filosofia di Cavell e Wittgenstein se questa fosse solo la proiezione di un neurotico, ossia di qualcuno che scambia qualcosa di attraente per una fantasia filosofica da evitare e da cui guarire? Come accettare le loro proposizioni se sono solo proiezioni di preoccupazioni personali? Un filosofo come quelli che stiamo presentando, tuttavia, ha il bagaglio di giustificazioni vuoto: non può fornire altro che la piena assunzione di responsabilità in ciò che sta scrivendo e la speranza che in qualche modo venga condivisa da altri (“[...] la mia vanga si piega. Allora sono disposto a dire: «Ecco, agisco proprio così»” (*PU*, § 217)).

6. Si possono correre dei rischi così grandi solo per degli scopi ambiziosi e quelli di Cavell e Wittgenstein lo sono.⁶⁴ Il punto di arrivo di questi filosofi consiste nel fare in modo che i propri suggerimenti “penetrates past assessment and becomes *part of the sensibility* from which assessment proceeds”, altrimenti i loro scritti sarebbero “philosophically useless” (*MWMW*, p. 71). Lo scopo è dunque quello di mutare la sensibilità del (di un certo) lettore in modo “to prevent understanding which is unaccompanied by inner change” (*Ivi*, p. 92). Si tratta di una scrittura rivoluzionaria (cfr. *PU*, § 108) che deve essere interiorizzata, se la si vuole rendere effettiva.

L’esame di questo saggio di Cavell serviva per ricapitolare brevemente tutte le questioni affrontate in precedenza, ma soprattutto per evidenziare l’ultimo punto, che era già stato sfiorato, ma non era mai stato affrontato esplicitamente. La caratteristica accennata nell’ultimo punto, infatti, è legata all’idea della filosofia come conoscenza di sé, alla seduzione della filosofia e al rischio che si riveli fraudolenta. Inoltre, essa si collega con le preoccupazioni di estetica. Una caratteristica dei giudizi estetici, infatti, è la necessità di una comprensione ‘interna’.⁶⁵ Un critico, per esempio, può solo suggerire in che modo osservare l’oggetto per comprendere il giudizio estetico relativo a esso. Tuttavia, esauriti i suggerimenti, o l’interlocutore ‘vede’ qualcosa nell’oggetto oppure la discussione non può continuare. In un certo senso gli scritti di

⁶³ Cfr. CONANT, “An Interview with Stanley Cavell”, cit., p. 57.

⁶⁴ A questi due filosofi possiamo aggiungere gli altri scrittori presenti nel ‘canone’ cavelliano: Emerson, Thoreau, Tolstoj, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger. Cavell li chiama ‘autori perfezionisti’ (Cfr. *CHU*, pp. 4-9).

⁶⁵ Cfr. *ToS*, p. 9.

Cavell e le osservazioni di Wittgenstein sono analoghi ai giudizi in estetica.⁶⁶ Questo vale soprattutto per la loro scrittura, la quale ‘giustifica’ l’attenzione per lo stile con lo scopo che intende ottenere: lo stile e il lato estetico della scrittura non sono curati per un manierismo personale, ma perché si cerca di fare appello alla sensibilità del lettore. Non si vuole, però, solo risvegliarne la sensibilità, ma trasformarla, redimerla. Se si è arrivati a parlare di ‘redenzione’ in relazione allo scopo della filosofia, vuol dire che deve esserci un peccato da redimere. Tale peccato è stato finora rappresentato in maniera vaga come un’immagine che ci tiene prigionieri, una fantasia filosofica, un’inclinazione al disorientamento e alla confusione. È giunto il momento di concretizzare questi simboli. E questo significa affrontare il tema dello scetticismo. Cavell, infatti, afferma esplicitamente che la propria filosofia e quella di Wittgenstein possono essere pensate come

a romantic demand for, or promise of, redemption, say self-recovery. But in all philosophical seriousness, a recovery from what? [...] Let us speak of a recovery from skepticism. This means [...] from a drive to the inhuman. (*QO*, p. 26).

⁶⁶ Cfr. Parte prima, Cap. 2, nota 13.

3. Scetticismo e ordinario

[...] questo odio contro l'umano, più ancora contro il ferino, più ancora contro il corporeo, questa ripugnanza ai sensi, alla ragione stessa, il timore della felicità e della bellezza, questo desiderio di evadere da tutto ciò che è apparenza, morte, desiderio, dal desiderare stesso – tutto ciò significa, si osi rendercene conto, una *volontà del nulla*, un'avversione alla vita [...] e tuttavia è e resta una *volontà!* [...] l'uomo preferisce ancora volere *il nulla*, piuttosto che *non volere*.

F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, p. 157

Il precedente paragrafo ha cercato di chiarire la natura estetica e trasformativa della filosofia di Wittgenstein e di Cavell e ha sottolineato che l'importanza data a questi fattori dipende dal tentativo di dissolvere lo scetticismo. È possibile delineare l'origine dell'impulso scettico e i suoi tratti caratteristici solo una volta compresa la nozione correlata di 'ordinario'. Lo scetticismo, infatti, può essere descritto come un tentativo di rifiutare l'ordinario, di negarlo, o meglio, di eluderlo.

La parola 'ordinario' è comparsa varie volte nelle pagine precedenti: quando si sono discusse le metodologie della filosofia del linguaggio ordinario, oppure quando si è osservato che le affermazioni di filosofi come Wittgenstein e Cavell sono regolate dall'uso ordinario delle parole. Si potrebbe pensare che 'ordinario' significhi 'comune', 'largamente accettato', 'banale'. In questo senso, l'uso ordinario di 'sedia' sarebbe l'impiego che ne fa la maggior parte delle persone e il suo significato ordinario sarebbe quello presente nella gran parte delle proposizioni. 'Ordinario' si opporrebbe a 'tecnico', 'non-standard', 'fuori dal comune'. Una filosofia del linguaggio ordinario sarebbe dunque una difesa del luogo comune tramite lo studio del linguaggio quotidiano. Questa tesi potrebbe apparire filosoficamente intollerabile. Non è forse dai tempi di Socrate che si cerca di raddrizzare gli errori del senso comune o di sviluppare un linguaggio tecnico per la filosofia? Cavell, però, non usa il termine 'ordinario' in questa accezione. Per una filosofia del linguaggio ordinario

the issue is one of placing the words and experiences with which philosophers have always begun in alignment with human beings in particular circumstances who can be imagined to be having those experiences and saying and meaning those words. This is all that 'ordinary' in the phrase 'ordinary language philosophy' means, or ought to mean. It does not refer to particular words of wide use, nor to particular sorts of men. It reminds us that whatever words are said and meant are said and meant by particular men, and that to understand what they (the words) mean you must understand what they (whoever is using them) mean, and that sometimes men do not see what they mean, that usually they cannot say what they mean, that for various reasons they may not know what they mean, and that when they are forced to recognize this they feel they do not, and perhaps cannot, mean anything, and they are struck dumb. (*MWMW*, p. 270).

Si potrebbe riassumere il senso di questa citazione con il seguente slogan: la parola ‘ordinario’ in Cavell non ha *solo* una funzione aggettivale. Egli studia non solo il linguaggio *ordinario*, l’uso *ordinario*, le opinioni *ordinarie* di persone *ordinarie*, ma anche l’ordinario in sé. La filosofia di Cavell più che una filosofia del linguaggio ordinario è una filosofia dell’ordinario.¹ Fornirne una caratterizzazione, però, è tutt’altro che facile. Ciò che è ordinario, infatti, non si lascia cogliere direttamente. Se il termine si riferisce al fatto che qualsiasi parola, per essere compresa, deve essere detta e significata in una situazione particolare da persone che occupano una posizione particolare, sembrerebbe che non ci sia nessuna proposizione che possa eludere queste condizioni. L’ordinario sembra essere una categoria onnicomprensiva e quindi inutile. Tuttavia, secondo Cavell, ci sono delle situazioni in cui l’ordinario viene evaso. Si elude l’ordinario quando si cerca di parlare non allineati al contesto particolare in cui ci si trova o alla posizione particolare che si sta occupando: in questi casi rischiamo di non comprendere ciò che noi stessi stiamo dicendo, di non riuscire a raccapezzarci nelle nostre stesse parole.

Secondo Wittgenstein, in questi momenti “il linguaggio *fa vacanza* [*die Sprache feiert*]” (*PU*, § 38) perché stiamo cercando di parlare al di “*fuori di* un determinato giuoco [*außerhalb eines bestimmten Spiels*]” linguistico (*PU*, § 47). Quando l’ordinario viene eluso in questa maniera fa sentire la propria voce indirettamente. È come se non si fosse consci di essere immersi nell’elemento dell’ordinario finché non si cerca di forzarlo.² Questo tentativo ha un prezzo: il rischio è quello di non riuscire più a comprendere sé stessi, sino a dei limiti che possono rasentare la follia.³ Lo scetticismo può essere descritto, in questo stadio preliminare della ricerca, come l’impulso a trascendere l’ordinario, mentre il metodo sviluppato da Cavell e Wittgenstein intende riportare alla sanità mentale. Ordinario e scetticismo sono dunque due termini relativi: è possibile circoscrivere l’ordinario, perché vi è un’inclinazione a trascenderlo e si può pensare di eludere l’ordinario a causa delle sue stesse caratteristiche. Parafrasando Kant, si potrebbe dire che lo scetticismo è la *ratio cognoscendi* dell’ordinario, mentre quest’ultimo è la *ratio essendi* del primo.

L’analogia kantiana fa emergere la priorità ‘ontologica’ dell’ordinario sullo scetticismo. È proprio la costituzione dell’ordinario a rendere possibile lo scetticismo. Questa è la lezione che

¹ Cfr. S. SHIEH, “The Truth of Skepticism”, in A. CRARY, S. SHIEH (eds.), *Reading Cavell*, Routledge, London and NY 2006, pp. 131-165, qui p. 164, nota 27.

² Vale la pena di riflettere sull’azzeccata traduzione italiana del titolo dell’opera principale di Cavell, ossia *La riscoperta dell’ordinario*. Propriamente l’ordinario non viene mai scoperto, ma è l’elemento in cui ci muoviamo quotidianamente in maniera inconsapevole. Esso, tuttavia, può essere ri-scoperto, ri-trovato, dopo essersene allontanati.

³ “Nelle *Ricerche filosofiche* il prezzo a cui si giunge assume caratteri (per esempio, il non sapere ciò che si dice, l’insensatezza delle nostre asserzioni, l’illusione di intendere qualcosa, le affermazioni di privatezze impossibili) che alludono alla follia” (*RO*, p. 298).

Cavell ricava dall'analisi della nozione wittgensteiniana di 'criterio'.⁴ Le prossime pagine saranno dunque dedicate a sviscerare tale nozione e questo implicherà: a) comprendere in quale maniera Cavell eredita e interpreta la nozione wittgensteiniana di 'criterio'; b) tratteggiare quale 'visione' del linguaggio emerge dallo studio dei criteri; c) cercare di comprendere come sia possibile evaderli e con ciò rifiutare l'ordinario; d) introdurre la nozione di scetticismo e controllare se l'appello a criteri condivisi sia sufficiente per confutare la posizione scettica. A conclusione di questa analisi si vedrà che sollecitare i criteri non è sufficiente per respingere lo scetticismo. Per diagnosticarne le illusioni è necessaria una critica filosofica speculare al metodo presentato nel paragrafo precedente. La connessione tra quanto affermato in precedenza e quanto presentato in questo paragrafo ci condurrà all'ultima sezione di questa prima parte, ossia alla diagnosi concreta di una forma di scetticismo (lo scetticismo verso le altre menti) e all'analisi della nozione di 'espressione'. Prima di entrare nel vivo dell'esposizione vorrei fare una precisazione di carattere metodologico: sebbene io abbia isolato quattro punti da affrontare nell'analisi della nozione di 'criterio' e per quanto mi sia sforzato di affrontarli in maniera diacronica, tuttavia ognuno dei quattro punti richiama gli altri e, giocoforza, una presentazione sincronica. Non ci si stupisca, quindi, che nel testo riaffiorino o si ripetano spesso dei temi già affrontati o che essi debbano essere riconsiderati a partire da un punto di vista differente. Riprendendo un'affermazione di Wittgenstein, questo paragrafo potrebbe apparire una "raccolta di schizzi paesistici [*Landschaftskizzen*]" e tale forma dipende, in una percentuale difficile da quantificare, "dalla natura stessa della ricerca, che ci costringe a percorrere una vasta regione di pensiero in lungo e in largo e in tutte le direzioni" (*PU*, Pref.).

1. La nozione di 'criterio'

Non è un segreto che l'immediata ricezione delle *Ricerche filosofiche* sia ruotata attorno alla nozione di 'criterio'.⁵ Lo sfondo dell'interpretazione *standard* è il seguente: i problemi filosofici nascono quando viene frantumato il nostro senso comune. In particolare, si debilita la certezza che abbiamo nell'esistenza di alcuni fatti ovvi come la possibilità di significare con il linguaggio

⁴ "You cannot understand what a Wittgensteinian criterion is without understanding the force of his appeal to the everyday [...] and you cannot understand what the force of Wittgenstein's appeal to the everyday is without understanding what his criteria are [...]. What philosophically constitutes the everyday *is* 'our criteria' (and the possibility of repudiating them)" (*NYAU*, p. 51).

⁵ Cfr. R. ALBRITTON, "On Wittgenstein's Use of the Term 'Criterion'", in G. PITCHER (ed.), *Wittgenstein. The Philosophical Investigations*, Anchor Books, New York 1966, pp. 231-250 e N. MALCOLM, "Wittgenstein's *Philosophical Investigations*", in G. PITCHER (ed.), *Wittgenstein. The Philosophical Investigations*, Anchor Books, New York 1966, pp. 65-103. Tuttavia, se si dovesse indicare il testo che più di ogni altro ha ampliato il dibattito e resa celebre la nozione, non esiterei a rimandare a G. P. BAKER, "Criteria: A New Foundation for Semantics", *Ratio*, 16 (1974), pp. 159-189.

(cfr. *PU*, §§ 138-242) e di parlare delle sensazioni altrui (cfr. *PU*, §§ 243-349). Per rispondere a questa rottura con il senso comune e ripristinare l'ovvio, il filosofo si affida a delle pericolanti costruzioni metafisiche – “edifici di cartapesta [*Luftgebäude*]” (*PU*, § 118) – le quali cercano di garantire al di là di qualsiasi dubbio l'esistenza dei fatti messi in questione. La filosofia di Wittgenstein mostra che la soluzione al problema nasce da un errore di fondo. Ciò che viene messo in dubbio dal problema filosofico non è un fatto, ma la grammatica del nostro linguaggio, la quale si basa sui criteri. Per non essere troppo astratti, portiamo un esempio concreto. Il problema filosofico che riguarda le sensazioni altrui ha origine quando si constata che io non posso sapere con certezza se qualcun altro stia provando qualcosa, ad esempio dolore. Ci sono alcuni indizi, i sintomi del dolore, nel comportamento esterno della persona, ma nessuna certezza dell'esistenza del dolore stesso: si può sempre fingere, recitare, simulare, sopprimere, essere impassibili. Questo ragionamento sembra far vacillare la sicurezza nell'esistenza di un fatto che riteniamo ovvio, ossia che altri, oltre a noi, possano provare delle sensazioni. Il passo che porta a questa conclusione generale è il seguente: se non v'è *nulla*, a parte qualche sintomo esterno che può essere simulato, che mi garantisca che l'altro provi dolore, come posso essere certo che sia senziente, come posso essere certo che vi siano altre persone senzienti? Il filosofo metafisico cerca di rispondere al dubbio scettico in maniera differente, o con il solipsismo (solo io sono senziente) o con il comportamentismo (la nozione di 'dolore' si esaurisce nei comportamenti di dolore). L'interpretazione standard della filosofia di Wittgenstein cerca di bloccare il ragionamento in questo modo: ciò che si ritiene sia un sintomo del dolore ne è, in realtà, un criterio. Mentre un sintomo è un indizio che deve essere ancora verificato (vedo qualcuno urlare dal dolore, ma devo ancora controllare l'esistenza del dolore stesso), un criterio fa parte della logica dei nostri concetti (Wittgenstein la chiamerebbe 'grammatica'): i criteri ne determinano l'applicazione (se 'urlare' è un criterio per applicare il termine 'dolore', allora quando qualcuno urla, il concetto di dolore *deve* essere applicato). Un criterio non è completamente *a priori* e dipende da alcune circostanze contestuali e narrative: affinché un urlo sia un criterio di dolore, l'urlo deve avvenire in certe circostanze (per esempio, quando un martello mi cade sul piede) e deve essere inserito in una storia determinata (in maniera schematica: il martello cade – urlo – mi strofino il piede e cerco di alleviare la sofferenza). Tuttavia, dato un contesto adeguato, l'apparire di un criterio ci *vincola* a usare il concetto di cui è criterio. Fare altrimenti significherebbe cercare di uscire dalla logica e cadere nell'insensatezza. Secondo l'interpretazione *standard* questo è ciò che accade al metafisico quando cerca di ripristinare i fatti ordinari di cui si è dubitato. Il fraintendimento decisivo non avviene alla fine dell'indagine con la costruzione di teorie solipsistiche o comportamentiste, ma all'origine, quando si

confondono i sintomi (cioè, dei fatti) con i criteri (ossia, delle necessità logiche). Mentre un sintomo, essendo un fatto empirico contingente, può essere messo in dubbio e condurre all'incertezza sull'esistenza di ciò di cui è sintomo, un criterio non può essere problematizzato allo stesso modo. Un criterio sta alla base dell'applicazione di un certo concetto: se il criterio è soddisfatto, allora il concetto deve essere applicato, pena l'insensatezza. Per concludere, si può dire che i criteri garantiscono la certezza della presenza di ciò di cui sono criteri. Se X è un criterio del concetto 'dolore', allora se c'è X, *certamente* ci sarà anche il dolore. In questo modo vengono ripristinate quelle ovvietà del senso comune che la filosofia sembra mettere in dubbio. Se alla problematizzazione filosofica dell'ovvietà viene dato il nome di 'scetticismo', allora il pensiero di Wittgenstein è una confutazione dello scetticismo.

Questa descrizione dell'interpretazione *standard* è molto breve⁶ e tralascia alcuni dettagli importanti. Mi sono soffermato sulla nozione di 'criterio' per due motivi: innanzitutto perché fornisce ancora la cornice entro cui è recepita la filosofia del secondo Wittgenstein⁷ e, in secondo luogo, perché è su questo aspetto che si gioca la partita interpretativa tra Cavell e gli altri filosofi wittgensteiniani.⁸ I punti principali su cui Cavell è in disaccordo con la linea interpretativa tradizionale sono due e possiamo riassumerli in questo modo:

- 1) "l'idea di 'necessità' implicata dai criteri [...] non è legat[a] al concetto di certezza" (RO, p. 68).
- 2) "Il ricorso di Wittgenstein ai criteri, sebbene esso ricavi la sua importanza dal problema dello scetticismo, non è però, né intende essere, una confutazione dello scetticismo" (RO, p. 75).

⁶ Per una formulazione ancora più breve: "quale ruolo si ritiene che svolgano i criteri wittgensteiniani? Sia da parte di coloro che vogliono difendere Wittgenstein sia da parte di coloro che intendono attaccarlo si parte dal fatto che, grosso modo, questi criteri siano i mezzi tramite i quali l'esistenza di una certa cosa viene stabilita con certezza – e nel caso forse più noto, che i criteri di dolore (criteri esterni naturalmente) siano i mezzi tramite i quali possiamo sapere con certezza che un altro prova dolore (che ciò che noi diciamo sta accadendo dentro di lui [...]). [...] Il valore d'attualità di tale posizione sta nella coscienza del fatto che l'insegnamento di Wittgenstein è dominato interamente da una risposta allo scetticismo, o, come io preferirei dire, da una risposta alla minaccia dello scetticismo. Questa posizione considera che la motivazione di Wittgenstein nei confronti dello scetticismo sia animata dall'intenzione di mostrarne la falsità" (RO, p. 29).

⁷ La fortuna dell'interpretazione *standard* dipende dalla sua adozione da parte di G. P. Baker e P. M. S. Hacker, autori del celebre ed influente *An Analytical Commentary on the Philosophical Investigations* (per la nozione di criterio cfr. G. P. BAKER, P. M. S. HACKER, *Scepticism, Rules and Language*, Blackwell, Oxford 1984). Per comprendere quanto vasta sia stata la ricezione dell'interpretazione *standard* del pensiero contenuto nelle *Ricerche filosofiche* è sufficiente sfogliare qualche testo introduttivo a Wittgenstein. Rimando, come esempio, a una pubblicazione recente: S. SCHROEDER, *Wittgenstein. The Way Out of the Fly-Bottle*, Polity, Cambridge 2006, p. 156; pp. 210- 219. Per evitare fraintendimenti, non intendo affermare che l'interpretazione *standard* sia un blocco univoco senza sfumature ed evoluzioni o che vi sia una linea diretta che collega Malcolm e Albritton a Baker e Hacker. Al contrario, in seguito alle critiche di filosofi quali lo stesso Cavell, l'interpretazione *standard* si è raffinata e le obiezioni che le vengono mosse in *La riscoperta dell'ordinario* non sono più così facilmente applicabili a interpreti successivi a Malcolm o Albritton. Vi è, tuttavia, una 'somiglianza di famiglia' tra le interpretazioni *standard* recenti e quelle tradizionali, in particolare sul tema della certezza garantitaci dai criteri e in merito all'idea che la filosofia di Wittgenstein sia una confutazione dello scetticismo.

⁸ Cfr. H. PUTNAM, "Rules, Attunement, and 'applying words to the world'. The Struggle to Understand Wittgenstein's Vision of Language", in C. MOUFFLE, L. NAGL (eds.), *The Legacy of Wittgenstein: Pragmatism or Deconstruction*, Peter Lang, New York 2001, pp. 9-23.

Ognuno di questi punti necessita di una discussione a sé stante. In primo luogo metteremo in dubbio la nozione di ‘necessità’ collegata ai criteri e vedremo emergere una necessità *sui generis* che potremmo chiamare *sub specie humanitatis*. In secondo luogo, dopo aver aperto una parentesi sulla visione complessiva del linguaggio che affiora dai criteri wittgensteiniani, cercheremo di capire perché siano fragili e lascino aperta una possibilità allo scetticismo.

1.1 Criteri e necessità

Sia Cavell che l’interprete *standard* riconoscono che i criteri sono necessari alla nostra conoscenza del mondo e degli altri. Per l’interprete *standard*, ad esempio, se X è un criterio di dolore, allora chi soddisfa X deve provare *necessariamente* dolore. Questa posizione non è difficile da criticare e, come vedremo, gli stessi interpreti tradizionali si sono accorti delle possibili obiezioni e hanno cercato di mettervi riparo. L’argomento contro l’interpretazione *standard* è il seguente: poniamo che un criterio per l’applicazione del concetto di dolore sia ‘contorcersi convulsamente’, in determinate circostanze e in presenza di un determinato sfondo narrativo. L’apparire del criterio ci garantisce che la persona che lo esprime stia realmente soffrendo? La risposta, per certi versi ovvia, è no. E per due motivi correlati tra loro: in primo luogo, perché è concepibile che qualcuno si contorca convulsamente nelle giuste circostanze e in presenza dell’appropriato contorno narrativo e, nonostante ciò, non provi nessun dolore. Si tratterebbe di un caso di simulazione che può accadere nella vita di tutti i giorni: il bambino che non vuole andare a scuola si contorce nel letto dopo colazione, fingendo di essere in preda a un forte mal di pancia. La madre, colpita dalle convulsioni, decide di giustificare il proprio figlio e di lasciarlo a casa da scuola. Per evitare questo ovvio contro-esempio gli interpreti *standard* si sono inventati una serie di locuzioni tanto fantasiose quanto poco wittgensteiniane: Albritton, per esempio, afferma che i criteri ci forniscono una quasi certezza⁹; Malcolm sostiene che vi sia differenza tra la presenza di un criterio e la sua soddisfazione¹⁰, oppure che i criteri sono soddisfatti solo in certe circostanze (per esempio, se non si sta simulando, recitando, non si è ipnotizzati e così via)¹¹; Baker crede che i criteri siano controvertibili (*defeasible*), ossia che sia

⁹ “That a man behaves in a certain manner, under certain circumstances, cannot entail that he has a toothache. But it can entail something else [...]. *Roughly* [...] it can entail that anyone who is aware that the man is behaving in this manner, under these circumstances, is *justified in saying* that the man has a toothache [...] that he *almost certainly* has a toothache” (ALBRITTON, “On Wittgenstein’s Use of the Term ‘Criterion’”, cit., p. 246 [traduzione italiana parziale cfr. RO, p. 67]).

¹⁰ “It will not make sense for one to suppose that another person is not in pain if one’s criterion of his being in pain is *satisfied*” (MALCOLM, “Wittgenstein’s *Philosophical Investigations*”, cit., p. 85, corsivo mio [traduzione italiana parziale cfr. RO, p. 69]).

¹¹ Cfr. RO, p. 71.

sempre possibile smentirli¹²; McDowell, per sfuggire alla soluzione data da Baker, torna alla distinzione di Malcolm tra soddisfazione e presenza del criterio¹³. È molto importante notare che in nessuna caratterizzazione dei criteri all'interno delle *Ricerche filosofiche*¹⁴, Wittgenstein fa menzione della nozione di 'soddisfazione' o della supposta controvertibilità dei criteri.¹⁵ Se

¹² Cfr. BAKER, "Criteria: A New Foundation for Semantics", cit.. Devo la traduzione dell'inglese *defeasibility* come controvertibilità a D. SPARTI, *L'importanza di essere umani*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 37. Colgo l'occasione per prendere le distanze dal modo in cui Sparti attribuisce l'idea di controvertibilità a Cavell. Sebbene l'insegnamento principale di Cavell sia che i criteri possono essere evasi, questo non vuol dire che egli li ritenga controvertibili nel senso bakeriano di incertezza nella loro soddisfazione. Tuttavia, è proprio questa la posizione che Sparti attribuisce a Cavell, facendo dell'autore americano un interprete che ha le medesime idee di Baker. Non avrei sollevato obiezioni se Sparti avesse attribuito a Wittgenstein questa posizione, dal momento che si tratta dell'interpretazione dominante della nozione di 'criterio' nelle *Ricerche filosofiche*. Cavell, tuttavia, cerca di distanziarsi in ogni maniera da questa lettura e attribuirla proprio a lui mi sembra poco convincente. Si può notare addirittura che tale interpretazione è stata più volte fatta valere contro Cavell, in modo speciale da Marie McGinn (cfr. M. MCGINN, "The Real Problem of Others: Cavell, Merleau-Ponty and Wittgenstein on Scepticism about Other Minds", *European Journal of Philosophy*, 6 (1998), pp. 45-58; ID., "The Everyday Alternative to Scepticism. Cavell and Wittgenstein on Other Minds", in D. MCMANUS (ed.), *Wittgenstein and Scepticism*, Routledge, London and NY 2004, pp. 240-259). L'errore di Sparti non toglie alcun valore a uno dei pochi testi in lingua italiana che affrontano la filosofia di Cavell.

¹³ Affermare che McDowell sia un interprete *standard* di Wittgenstein può sembrare fuorviante, dato il suo continuo tentativo di distanziarsi dalla lettura tradizionale delle *Ricerche filosofiche*. Eppure, sul tema dei criteri, McDowell appare più 'conservatore' di molti altri. Vale la pena di leggere un passo di McDowell perché può essere istruttivo: "Commentators [di Wittgenstein] often take it that the possibility of pretence shows that criteria are defeasible. This requires the assumption that in successful reception one brings it about that criteria for something 'internal' are satisfied, although the ascription for which they are criteria would be false. But is the assumption obligatory? Here is a possible alternative: in pretending, one causes it to appear that criteria for something 'internal' are satisfied (that is, one causes it to appear that someone else could know, by what one says and does, that one is in, say, some 'inner' state); but the criteria are not really satisfied (that is, the knowledge is not really available)" (J. MCDOWELL, "Criteria, Defeasibility and Knowledge" in ID., *Meaning, Knowledge & Reality*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1998, pp. 369-395, qui p. 380). Il passo citato è istruttivo perché ci mostra che, anche per un interprete raffinato come McDowell, è difficile uscire dai limiti dell'interpretazione standard che possono essere rappresentati dagli estremi Malcolm - Baker. O si crede, come Malcolm, che i criteri possano essere soddisfatti o meno (i criteri appaiono esserci o ci sono realmente), oppure si crede, come Baker, che i criteri siano sempre soddisfatti, ma che poi possano essere smentiti dalla realtà. Malcolm pensa che i criteri siano deboli dall'interno, mentre Baker li crede smentibili dall'esterno. Entrambe le posizioni, però, costruiscono in modo simile la nozione di 'criterio' e non le danno la forza e la necessità (seppur debole) che le dà Cavell. J. Conant ritiene che le conclusioni di McDowell e quelle di Cavell siano riconciliabili. In particolare, egli ritiene che mentre per McDowell "the question [...] is one of concerning the truth of a claim, the existence of the pain, the reality of the phenomenon", per Cavell "the question [is concerning] [...] the applicability of the concept itself" (J. CONANT, "Varieties of Scepticism", in D. MCMANUS (ed.), *Wittgenstein and Scepticism*, Routledge, London and NY 2004, pp. 97-136, qui pp. 126-127). Il livello a cui opererebbero i criteri di McDowell è chiamato da Conant "Cartesian level", mentre il livello in cui operano i criteri di Cavell è "a Kantian level". Ammesso che sia plausibile la ricostruzione di Conant (interessato a distinguere due varietà di scetticismo; quello cartesiano e quello kantiano), non riesco a vedere come le due posizioni siano conciliabili tra loro: il punto della disputa tra Cavell e l'interpretazione tradizionale di Wittgenstein è proprio a quale livello funzionino i criteri e l'unica sicurezza è che *non* operano su due livelli distinti.

¹⁴ Cfr. *PU*, §§ 141; 149; 164; 182; 185; 238; 269; 290; 354; 355; 404; 573; 580; *PU*, II, vi, 155/239; *PU*, II, xi, 173/267; 189/291.

¹⁵ Cavell si esprime in questo modo: "È significativo che Wittgenstein non faccia ricorso a nozioni quali il 'soddisfacimento di un criterio'" (*RO*, p. 71). Wittgenstein, al massimo, afferma che vi può essere "un caso normale [*normalen*], e ci sono casi anormali [*abnormale*]" di applicazioni dei criteri (*PU*, § 141); che vi è una "oscillazione, esistente in grammatica, fra criteri e sintomi" la quale "fa sorgere l'illusione che esistano solo e soltanto sintomi" (*PU*, § 354); e, negli ultimi scritti, che riguardano più da vicino la grammatica dei nostri concetti psicologici, egli nota che una difficoltà con i criteri dei termini che riguardano le sensazioni o le emozioni dipende dal loro "carattere vago" (*BPP*, I, § 649). Nessuno di questi casi coincide con l'idea che vi sia uno iato tra l'apparente soddisfazione di un criterio e la reale soddisfazione di un criterio o che un criterio possa essere sconfessato dall'esperienza. Solo negli scritti sulla filosofia della psicologia, Wittgenstein si spinge vicino a questa idea, ma la sfiora solamente: affermare che i criteri per i concetti psicologici sono vaghi significa asserire che essi sono frammentari, complessi, difficili da individuare non che una volta individuati siano controvertibili o presenti solo apparentemente.

Wittgenstein avesse tracciato la distinzione tra soddisfazione e mancata soddisfazione dei criteri, sarebbe caduto, assieme all'interpretazione tradizionale, in quell'illusione da cui lui stesso ci mette in guardia, ovverosia la confusione tra sintomi e criteri.¹⁶ Sono i sintomi, essendo dei fatti contingenti, a poter essere smentiti o confermati dall'esperienza; mentre i criteri, essendo parte della grammatica di un concetto, non possono essere sconfessati da nulla, a patto che non si cerchi di applicare un concetto scavalcando i suoi *normali* criteri di applicazione, in maniera anormale.¹⁷ – ‘Ma’, si potrebbe obiettare (e con questa obiezione arriviamo al secondo dei motivi indicati sopra), ‘è così dannatamente ovvio che i criteri falliscono. Lo hai mostrato tu stesso: la mamma crede al comportamento di dolore del bambino, eppure il figlio non prova dolore. *Non v'è alcun dolore*, sebbene i criteri siano soddisfatti’. – Questa affermazione, che sembra essere una obiezione definitiva, non fa che supportare ulteriormente l'interpretazione *non standard* di Cavell: è proprio perché il bambino simula un comportamento *di dolore* che la sua recita ha effetto. La mamma non erra nell'applicare al comportamento del figlio il concetto di dolore, perché tutti i criteri per la sua applicazione sono soddisfatti, in piena vista. – ‘Se poni la questione in questo modo, però, non v'è alcuna certezza dell'esistenza del dolore, anche con la piena presenza di tutti i criteri. *Ergo* i criteri sono fallibili, controvertibili’. –

Se si insiste su questa linea, tuttavia, non si riesce a riconoscere che i criteri funzionano perfettamente nella simulazione del dolore. Si potrebbe addirittura aggiungere che il bambino è capace di fingere dolore proprio perché conosce in maniera impeccabile i criteri di dolore. All'insistenza del mio interlocutore fittizio (che potrebbe rappresentare le ragioni dell'interpretazione *standard*), preferisco il riconoscimento espresso da Cavell nei passi seguenti:

Che cosa spiegherebbe un tale fallimento dei criteri? La mia proposta è che nulla lo spiega; perché non c'è alcun fallimento. I criteri del dolore sono soddisfatti (se dobbiamo usare questo termine) dalla presenza di (ciò che noi riteniamo, stabiliamo, accettiamo essere) un comportamento di dolore (un certo comportamento in determinate circostanze). (RO, p. 73)

[...] in tutte quelle circostanze egli ha soddisfatto i criteri che noi usiamo per applicare il concetto di dolore agli altri. È a causa di quel soddisfacimento che noi sappiamo che egli sta fingendo dolore (vale a dire, che è proprio il dolore che egli sta fingendo) e che egli sa che cosa fare per fingere il dolore. I criteri sono ‘criteri perché qualcosa sia in un certo modo’, non nel senso che essi comunicano l'esistenza di una certa cosa, ma la sua identità, non il suo *essere* così, ma il suo essere proprio *così*. I criteri non stabiliscono la certezza degli enunciati, ma l'applicazione dei concetti impiegati negli enunciati. (RO, p. 75)

Si può riassumere la conclusione di Cavell dicendo che i criteri non certificano l'esistenza di ciò di cui sono criteri, ma garantiscono l'applicazione del concetto appropriato. Non garantiscono,

¹⁶ Cfr. PU, § 354.

¹⁷ Cfr. PU, § 141.

quindi, che qualcuno provi dolore, ma che l'applicazione del concetto di dolore, in quel determinato contesto, è appropriata.

Excursus: Tre criteri di 'criterio'

Sia Cavell che l'interprete tradizionale riconoscono la necessità dei criteri per la conoscenza. Tuttavia, si è anche concluso che, secondo Cavell, i criteri non ci fanno conoscere l'esistenza di qualcosa, ma, se così posso esprimermi, l'appropriatezza dell'applicazione di un concetto. Ma che tipo di conoscenza è la conoscenza dell'appropriatezza di una applicazione? Quando la possiamo esercitare? Quando è messa in dubbio? E qual è il senso per cui i criteri sono necessari a questa conoscenza? Per rispondere a queste domande bisogna approfondire il modo in cui Cavell caratterizza la nozione wittgensteiniana di criterio. Il lavoro sarà facilitato dall'aver messo in discussione l'interpretazione *standard*. Cavell dedica i primi capitoli di *La riscoperta dell'ordinario* alla nozione di criterio elaborata da Wittgenstein, specificandola in contrapposizione alla nozione ordinaria di criterio e a quella di matrice austriaca. Cercherò di mettere in luce tre caratteristiche peculiari dei criteri wittgensteiniani che all'inizio potrebbero sembrare meramente giustapposte, ma che alla fine della discussione saranno legate tra loro per formare una rappresentazione perspicua della nozione.

a) *Casi non standard*

I criteri wittgensteiniani non ammettono casi *non-standard*. Secondo Cavell, Wittgenstein ritiene che "avere dei criteri perché qualcosa sia tale è sapere se, in un caso particolare, i criteri si applicano o no. Se c'è un dubbio circa l'applicazione, il caso è in un certo qual modo 'atipico'. Ciò significa che non si hanno criteri decisivi per esso" (*RO*, p. 37). I casi *non-standard* possono essere accomodati ai nostri criteri, oppure possono essere rifiutati come anomalie. Un passo di Wittgenstein rende esplicito questa caratteristica:

Solo nei casi normali l'uso della parola è tracciato chiaramente; noi sappiamo, non abbiamo alcun dubbio su ciò che dobbiamo dire in questo o quel caso. Più anormale è il caso, tanto maggiore è il dubbio intorno a ciò che dobbiamo dire. E se le cose andassero in modo del tutto diverso da come effettivamente vanno [...] allora i nostri normali giochi linguistici perderebbero ciò che è loro essenziale. – La procedura, consistente nel mettere un pezzo di formaggio sulla bilancia e nello stabilirne il prezzo secondo il peso indicato dalla bilancia, perderebbe ciò che ha di essenziale, se si desse spesso il caso che i pezzi di formaggio aumentassero o diminuissero improvvisamente di volume e di peso senza alcuna causa evidente. (*PU*, § 142)

I criteri si adattano dunque a situazioni *normali*. Non è facile, infatti, immaginare cosa significhi accomodare i criteri alle situazioni *non-standard* o, viceversa, rifiutarle come anomalie. Se i pezzi di formaggio citati da Wittgenstein aumentassero di volume solo di Giovedì sarebbe semplice accomodare i nostri criteri di pesata al comportamento anormale del formaggio.

Tuttavia, se mutassero senza regolarità o se sparissero improvvisamente, non sapremmo più cosa dire né come applicarli. Oppure si immagini di incontrare una popolazione per cui il formaggio non si vende a peso, ma a fette indiscriminatamente grandi. Come potremmo accomodare i nostri criteri per la vendita con i loro?¹⁸ Magari possiamo ridere di questa popolazione, cercare di circuirli convincendoli a venderci enormi fette di formaggio o constatare che, tutto sommato, questa piccola differenza tra noi e loro non inficia la comprensione reciproca. La situazione diventa tragica quando ci troviamo dinnanzi a situazioni *non-standard* che toccano più in profondità il nostro interesse o la nostra sensibilità: saremmo capaci di coabitare con una tribù che sacrifica bambini? Riusciremmo ad accomodare i nostri criteri di ‘sacrificio’ con i loro? Potremmo accogliere nella nostra comunità degli automi e ritenerli degli esseri pensanti? (“Le macchine possono pensare?” [...] Quale sarebbe il senso di decidere per una risposta più definitiva [...] a quest[a] domand[a]?” (RO, p. 38)). Dobbiamo trattarli come schiavi o come macchine solo perché sono (lo sono?) anormali? In casi come questi è veramente difficile etichettare ‘anormale’ una certa cosa, una certa persona o un certo comportamento.

b) *Oggetti specifici e oggetti generici*

I criteri wittgensteiniani, secondo Cavell, non rispondono alla richiesta di un nome specifico.¹⁹ I criteri su cui Wittgenstein vuole farci riflettere non ci dicono, ad esempio, se una sedia sia del periodo Luigi XIV (nome specifico – oggetto specifico), ma se essa sia *in generale* una sedia (nome comune – oggetto generico). Per la ricerca di criteri wittgensteiniani non è necessaria alcuna conoscenza specifica, non è necessario essere degli esperti. È sufficiente essere capaci di parlare.²⁰ Se non si conoscono i criteri per individuare un oggetto specifico “allora ci manca un elemento di informazione, un pezzo di conoscenza, di modo che del suo nome, di che cos’è, di come viene (ufficialmente) chiamato possiamo venire informati” (RO, p. 115). Nel nostro esempio, se non conosciamo quali siano i criteri che caratterizzano le sedie Luigi XIV, possiamo esserne informati da un esperto in mobili o in storia dell’arte. Tuttavia, una lacuna nei criteri wittgensteiniani è più grave e più difficile da ripianare:

[...] se non conosciamo i criteri grammaticali degli oggetti wittgensteiniani, allora ci manca [...] non soltanto un elemento di informazione o conoscenza, ma la possibilità di acquisire qualsiasi informazione in merito a tali oggetti *überhaupt*; non possiamo venire informati del nome di

¹⁸ Ho adattato un esempio tratto da *BGM*, I, §§ 143-149. Cavell elabora più dettagliatamente il medesimo esempio in *RO*, pp. 163-166.

¹⁹ “Quando egli [Wittgenstein] si interroga sulla nostra descrizione e spiegazione dei criteri, l’ ‘oggetto’ in questione è o un qualche ‘stato di coscienza’ [...] oppure qualche altro fenomeno fisico in merito a cui il nostro problema non concerne una mancanza o un dubbio relativi al suo nome specifico” (RO, p. 102). Cavell ritiene che i criteri individuati da Austin, al contrario di quelli wittgensteiniani, indichino il nome specifico di qualcosa (cfr. *RO*, pp. 81-99 e AUSTIN, “Le altre menti”, cit.).

²⁰ Cfr. *MWMW*, p. 16.

quell'oggetto, perché allo stato delle cose non esiste ancora per noi alcun *oggetto* di quel tipo da collegare ad un nome: non ci è ancora aperta la possibilità di scoprire come esso sia ufficialmente denominato. [...] Questo, a mio avviso, fa parte di ciò che Wittgenstein intendeva suggerire dicendo che 'l'essenza è espressa nella grammatica'²¹: si devono conoscere *certe* cose in merito ad un oggetto per poter conoscere *qualcosa* (d'altro) in merito ad esso (in merito ad *esso*). (RO, pp. 115-116)

Non conoscere quali siano i criteri wittgensteiniani per applicare il concetto di 'sedia' (un esempio di oggetto generico) significa, allo stesso tempo, non sapere che cos'è una sedia, e non c'è nessuno che possa *semplicemente* informarci, darci notizie che possano riempire la lacuna. – 'Posso però indicarti l'oggetto e informarti che esso è una sedia; così come posso indicarti una sedia Luigi XIV e cercare di mostrarne i tratti distintivi. La differenza che Cavell traccia tra oggetti generici e specifici evapora nel nulla' – Quanto afferma l'obiezione è in parte vero. Tuttavia, quando mi vengono mostrati i tratti caratteristici di una sedia Luigi XIV, mi stanno indicando *una sedia*; mi stanno parlando *di una sedia* con tratti particolari. Qualcuno sta condividendo con me un'informazione a partire da una base comune. (Sia io che il mio interlocutore sappiamo cosa sia una sedia). Al contrario, se mi viene mostrata una sedia e mi viene detto 'Sedia!' o 'Questa è una sedia!' e io non posseggo i criteri per padroneggiare il concetto rilevante, di che cosa mi si sta informando? In questo caso non c'è alcuna base comune che permetta la comunicazione di un'informazione (o meglio: *c'è*, come vedremo più avanti, ma non consiste in criteri o concetti). Dal mio punto di vista, l'interlocutore sta solo proferendo dei suoni. È come se dicesse: 'sèdja' o 'kùèsta e⁺ ùna sèdja'. Sulla base di soli suoni non posso, però, essere informato dell'esistenza di sedie nel mondo. Sarebbe meglio affermare che, *in questo caso*, una definizione ostensiva è il tentativo da parte dell'interlocutore di attirarmi su un terreno comune che ancora non posseggo (del tutto), piuttosto che descriverla come il tentativo di informarmi di qualcosa.²²

Di fronte ai criteri wittgensteiniani siamo come bambini a cui si vuole insegnare a parlare o che devono ancora padroneggiare il linguaggio. – 'Il tuo ragionamento sembra reggere. Ma dal punto di vista filosofico non ha molto interesse. Stai descrivendo i criteri wittgensteiniani come quel genere di conoscenza che si acquisisce da bambini. Solo a quell'età posso venire addestrato all'uso di concetti generici. Una volta adulto, essi diventano lo sfondo di conoscenze tacite che non viene messo in dubbio, nemmeno dalla filosofia. La tua è psicologia infantile dallo scarso valore scientifico perché non è supportata da prove'. –

²¹ Cfr. PU, §§ 371-373.

²² "[...] l'insegnante indica al bambino determinati oggetti, dirige la sua attenzione su di essi e pronuncia, al tempo stesso, una parola; ad esempio pronuncia la parola 'lastra', e intanto gli mostra un oggetto di questa forma. (Non chiamerò questo procedimento 'spiegazione' o 'definizione ostensiva', perché il bambino non può ancora *chiedere* il nome degli oggetti. Lo chiamerò 'insegnamento ostensivo' delle parole. --- Dico che esso costituisce una parte importante dell'addestramento, perché così accade presso gli uomini [...])" (PU, § 6).

Ci sono due possibili risposte a questa obiezione. In primo luogo, l'insistenza nel parlare di conoscenza (i bambini 'acquisiscono conoscenza'; da adulti si ha una 'conoscenza implicita' dei criteri wittgensteiniani) tradisce un fraintendimento di quanto si è cercato di dire a proposito dei criteri. Se i criteri di Wittgenstein non ci possono informare di nulla, essi non sono dei frammenti conoscitivi, né delle tacite conoscenze che sono risvegliate nel corso di un'indagine grammaticale. Se si può parlare di 'conoscenza' rispetto ai criteri, non è conoscenza del mondo o conoscenza del linguaggio, ma 'conoscenza di sé'.²³ In secondo luogo, Wittgenstein e Cavell ritengono che la filosofia tradizionale ha sempre sottovalutato il ruolo dell'apprendimento del linguaggio. Nelle *Ricerche filosofiche*, ad esempio, appare con insistenza la figura di un 'bambino' che cerca di ereditare il linguaggio degli adulti e, se possiamo esprimerci in questo modo, 'di entrare in società'.²⁴ Gran parte dei fraintendimenti filosofici, infatti, ha origine quando si osserva il linguaggio da un'ottica adulta, dimenticandosi quanto può costare fatica e quanto può essere difficile apprenderlo (o insegnarlo).²⁵ L'ottica adulta non è semplicemente quella del bambino cresciuto, ma quella per cui il linguaggio si è cristallizzato in un dato non modificabile e, soprattutto, mai modificato.²⁶ Si potrebbe dire che la filosofia di Wittgenstein e Cavell è rivolta proprio a quegli adulti che ritengono il linguaggio un prefabbricato in cui è sufficiente entrare; senza aver bisogno di alcuna educazione e senza il continuo e cercato equilibrio tra la capacità dell'insegnante di rendersi esemplare e quella dello studente di seguire naturalmente le indicazioni ricevute. Bisogna aggiungere che insegnante e studente non sono, secondo Cavell, delle figure che si trovano solo all'interno di una scuola, ma si possono incrociare nella vita di tutti i giorni, nei discorsi volti a cercare un accordo tra le parole di due interlocutori. (Nel caso limite, in cui si cerca di mettersi alla prova da sé, vagliando ciò che ci è stato tramandato dalla cultura in cui siamo cresciuti e i criteri in cui siamo maturati, si possono

²³ Cfr. *RO*, pp. 153-154.

²⁴ La figura del bambino è introdotta sin dalle prime parole delle *Ricerche filosofiche*, sin dalla citazione tratta da Agostino che descrive l'apprendimento del linguaggio da parte del futuro vescovo di Ippona. In tutto il testo vi è un continuo riferimento al tema dell'insegnamento di un linguaggio e a quello correlato dell'impararlo. Cfr. come esempi: "Naturalmente l'uso di questa parola [i.e.: 'leggere'] nelle circostanze della nostra vita quotidiana ci è straordinariamente ben noto. Ma la parte che ha la parola nella nostra vita, e quindi il giuoco linguistico in cui noi la impieghiamo, sarebbero difficili da rappresentare anche soltanto a grandi linee. Un uomo [...] è stato istruito, a casa o a scuola [...] e così ha imparato, fra l'altro, a leggere la sua lingua materna" (*PU*, § 156); "Certamente, soltanto se si è imparato a parlare si può dire qualcosa. Dunque, chi *vuole* dire qualcosa, deve avere imparato a padroneggiare una lingua" (*PU*, § 338); "Il *concetto* 'dolore' l'hai imparato con il linguaggio" (*PU*, § 384).

²⁵ "La nebbia si dissipa quando studiamo i fenomeni del linguaggio nei modi primitivi del suo impiego, nei quali si può avere una visione chiara e completa dello scopo e del funzionamento delle parole. Tali forme primitive impiega il bambino quando impara a parlare. In questo caso l'insegnamento del linguaggio non è spiegazione, ma addestramento [*Abriichten*]" (*PU*, § 5); "[...] Agostino descrive l'apprendimento del linguaggio umano [...] come se il bambino fosse già in grado di pensare, ma non ancora di parlare" (*PU*, § 32).

²⁶ Sul rischio di 'fissare' la nostra esperienza e sul significato morale dell'improvvisazione (con particolare riferimento al jazz) in quanto pratica fluidificante cfr. W. DAY, "The Ends of Improvisation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68 (3/2010), pp. 291-296. Sul significato del concetto di 'improvvisazione' torneremo fra poche pagine.

assumere entrambe le funzioni. Forse le *Ricerche filosofiche* sono un caso limite di questo genere). L'equilibrio che raggiungiamo nella vita con il linguaggio, dunque, non è mai un *dato* su cui si può riposare, ma un *risultato* a cui si deve tendere continuamente, quotidianamente [*diurnally*]. Cavell descrive così lo scopo della filosofia:

Nel filosofare devo spingere il mio stesso linguaggio e la mia vita all'immaginazione. Ciò che richiedo è un convenire dei criteri della mia cultura, al fine di confrontarli con le mie parole e con la mia vita, così come io le porto avanti e come posso immaginarle, e, al tempo stesso, per confrontare le mie parole e la mia vita, così come io le faccio procedere, con la vita che le parole della mia cultura possono immaginare per me: per confrontare la cultura con sé stessa, seguendo le linee che si incontrano in me. Questo mi sembra essere un compito degno del nome di filosofia. È anche la descrizione di qualcosa che potremmo chiamare educazione. [...] In questa luce, la filosofia diventa l'educazione degli adulti. (*RO*, p. 175)²⁷

Tirando le file del discorso, possiamo dire che la somiglianza tra i criteri wittgensteiniani e l'apprendimento infantile non è il sintomo di una psicologia poco valida dal punto di vista scientifico, ma il *simbolo* che ci indica che la filosofia è "l'educazione degli adulti" (*ibid.*). Gli adulti sono da educare perché nel linguaggio è insita sia la possibilità di essere in disaccordo sui criteri che impieghiamo, sia di volersi esentare dall'impiego di criteri *condivisi*. La seconda possibilità è un'esacerbazione della prima e dipende da essa.

c) *Normatività e naturalità*

I criteri wittgensteiniani appaiono rigidi (non ammettono casi non-standard; ci dicono quando applicare un concetto) e, al contempo, fluidi (c'è sempre la possibilità di accomodare i casi *non-standard*; l'acquisizione del linguaggio è una *ricerca* di equilibri in cui l'educazione gioca una parte importante). Si riesce a comprendere questa ambivalenza se si analizzano i casi in cui i criteri sono sollecitati. Scrive Cavell:

Per tutte le affermazioni di Wittgenstein a proposito di ciò che diciamo, egli è sempre cosciente al tempo stesso che altri potrebbero non essere d'accordo, che una data persona o un dato gruppo [...] può *non* condividere i nostri criteri. [...] Il disaccordo in merito ai nostri criteri o la possibilità del disaccordo è un argomento in Wittgenstein altrettanto fondamentale quanto la scoperta dei criteri stessi. (*RO*, p. 43).

I criteri sono sollecitati quando non c'è sintonia tra gli interlocutori. Solitamente vengono formulati da Wittgenstein in questo modo:

²⁷ In nota voglio riportare anche la conclusione del passo che abbiamo citato dato che si accorda bene con quanto detto in precedenza: "È come se [la filosofia] dovesse cercare di aprire una prospettiva su un fatto naturale che, quasi ineluttabilmente, viene male interpretato – il fatto che, ad un punto piuttosto precoce della vita, il nostro corpo raggiunge normalmente la pienezza [...] Perché riteniamo che, visto che dobbiamo mettere da parte gli oggetti dell'infanzia, dobbiamo anche mettere da parte la speranza di crescere e la memoria dell'infanzia? L'ansietà nell'insegnamento, nella vera comunicazione, è che io stesso ho bisogno di educazione" (*RO*, p. 175).

Della grammatica della parola 'sedia' fa parte il fatto che *questo* è ciò che noi chiamiamo: 'sedere su una sedia' (*BIB*, 24/35)

Il pronome dimostrativo ('questo') indica, secondo Cavell, che la formulazione dei criteri non necessita di alcuna forma di specializzazione conoscitiva, ma della semplice registrazione di

quei fatti molto generali di natura o della cultura che noi tutti, cioè, tutti coloro che sanno parlare e agire insieme, usiamo (dobbiamo usare) in effetti, come criteri; fatti che ci basta soltanto mettere assieme, perché è impossibile che non siamo riusciti a conoscerli, che non li abbiamo mai imparati. Se qualcuno non ne dispone, non è perché ha trascurato lo studio, ma perché, per qualche ragione, è stato incapace di (o è stato rifiutato come candidato per) maturare all'interno di essi, di iniziarsi ad essi, di appartenere pienamente ad una cultura (*RO*, p. 110).

Non serve collezionare e studiare dati empirici per affermare che 'i criteri di X sono ciò che ci permette di chiamare qualcosa X'. Non servono generalizzazioni attraverso studi sul campo (per esempio delle indagini linguistiche).²⁸ Non si vuole *provare* che A, B, C siano i criteri per chiamare qualcosa X, ma che A, B, C siano premesse che si possono *condividere* quando affermiamo che qualcosa è X. Quando due interlocutori sollecitano i criteri, stanno cercando una base comune su cui poggiare. Scrive Cavell:

L'appello filosofico [*The philosophical appeal*] a quello che noi diciamo e la ricerca dei nostri criteri sulla base dei quali noi diciamo ciò che diciamo sono richieste di comunità [*claim to community*]. E la richiesta di comunità [*the claim to community*] è sempre una ricerca di una base sulla quale essa può essere o è stata stabilita. E non ho nulla di cui avvalermi [*I have nothing to go on*], a parte la mia convinzione, il mio sentire che, in ciò che dico, riesco ad essere sensato [*my sense that I make sense*]. (*RO*, p. 45, traduzione modificata)

Quando i criteri vengono invocati, dunque, si cerca di invitare qualcun altro a dividerli, a entrare in comunità con essi e, di conseguenza, con me che li esprimo (per questo motivo ogni invocazione dei criteri ha la forma di un processo educativo). Si propone un campione dei criteri per l'applicazione di un certo concetto e, allo stesso tempo, s'invita l'interlocutore "a vedere se dispone di un tale campione o se può accettare il mio come valido" (*ivi*, p. 44). Se colui con cui sto cercando di concordare una soluzione comune respinge l'esempio da me presentato, questo non vuol dire che io sia stato confutato o che il mio campione non sia valido. L'irrelevanza del

²⁸ La prima parte di *Must We Mean What We Say?* è interamente dedicata a difendere l'idea che la filosofia del linguaggio ordinario non è e non dipende da una scienza empirica. Essa non procede attraverso generalizzazioni e non viene confutata da un caso irregolare. Secondo Cavell, l'indizio che ci permette di comprendere la natura dell'appello ai criteri wittgensteiniani (e alle procedure della filosofia del linguaggio ordinario) è il loro essere presentati in prima persona plurale (es: 'Della grammatica di X fa parte che questo è ciò che noi chiamiamo ...'): "The claim that in general we do not require evidence for statements in the first person plural does not rest upon a claim that we cannot be wrong about what we are doing or about what we say, but only that it would be extraordinary if we were (often)" (*MWMW*, p. 14). Questo presupposto della filosofia di Cavell è stato spesso messo in discussione (cfr. J. FODOR, J. J. KATZ, "The Availability of What We Say", *Philosophical Review*, 72 (1963), pp. 57-71). Stanley Bates e Ted Cohen sono, però, riusciti a difendere l'argomentazione di Cavell e a metterne in luce i presupposti di base. (Cfr. S. BATES, T. COHEN, "More on What We Say", *Metaphilosophy*, 3 (1972), pp. 1-24, qui pp. 3-4).

concetto di ‘confutazione’ in relazione all’invocazione dei criteri dipende dal fatto che entrambi gli interlocutori sono parigrado: ognuno di noi “è interamente autorevole in questa disputa” perché “l’unica fonte di conferma, qui, siamo noi stessi” (*ibid.*). Io sono maturato all’interno del mio linguaggio così come lo è il mio interlocutore: entrambi padroneggiamo perfettamente le parole che usiamo per esprimerci. Se il disaccordo persiste nonostante la conversazione sui criteri, allora, secondo Cavell, siamo nel pieno di una “tragedia intellettuale”:

qui non possiamo parlare l’uno per l’altro. [...] non è stata fatta alcuna affermazione che sia stata confutata. La mia autorità è stata limitata. [...] Egli [il mio interlocutore] ha imparato che non c’è (ancora, e forse non ci sarà mai) alcun noi su cui dire qualcosa. (*Ibid.*)

Non trovare accordo sui criteri, quando questi ultimi vengono invocati, significa non riconoscere il proprio interlocutore come qualcuno con cui si può parlare di certi argomenti, con cui si possono usare certi concetti. Questo non accade perché egli abbia delle opinioni differenti dalle mie (in questo caso non è necessario fare appello ai criteri: avere opinioni differenti significa condividere in partenza alcuni dei criteri sull’oggetto a proposito di cui si hanno opinioni differenti. Se io dico che X è A e tu che X è B entrambi condividiamo la base per cui sia A che B si applicano a X). Nel mondo del mio interlocutore manca un concetto (un oggetto) che nel mio è presente (e forse lui potrebbe dire lo stesso di me): io e lui viviamo in mondi (comunità) differenti. Wittgenstein direbbe di uomini come il mio interlocutore che “non possiamo trovarci con loro [*Wir können uns nicht in sie finden*]” (*PU*, II, xi, 190/292).²⁹

L’incapacità di trovarsi, di riconoscersi a vicenda sulla base dei criteri, può generare la tragedia intellettuale di cui parla Cavell: posso decidere di proscrivere il mio interlocutore, non ritenerlo un abitante del mio mondo, trattarlo come un reietto, un demente, un pazzo. O posso trovarmi io a essere escluso e proscritto, al limite della follia. Oppure io e il mio interlocutore possiamo proseguire su strade diverse, parallele e senza punti di contatto: “non c’è alcun [...] noi su cui dire qualcosa” (*RO*, p. 44).

Giunti a questa conclusione, la ‘voce’ antagonista delle *Ricerche* rischia di trovare nuove obiezioni:

– “Hai cominciato il tuo discorso sul disaccordo trattando la possibilità di persone o gruppi che rifiutano i *nostri* criteri. È possibile immaginare tribù primitive o esseri alieni che non li condividano. Ora, però, sembra che un tale disaccordo sia possibile anche tra persone che

²⁹ “Bene, potremmo immaginare che presso altri esseri sia dimostrabile ciò che non lo è presso di noi? Oppure questa possibilità finirebbe per alterare l’essenza di quel qualcosa fino al punto di renderlo irriconoscibile? [...] ‘Queste persone non avrebbero niente di umano’. Perché? – Ci è impossibile stabilire con loro una reciproca intesa. Fosse pure soltanto l’intesa che possiamo avere con un cane. Non potremmo ritrovarci in loro [*Wir können uns nicht in sie finden*]” (*BPP*, II, § 698 e § 700; cfr. *Z*, § 390).

parlano la medesima lingua. Posso essere *realmente* in disaccordo sui criteri per l'applicazione di un concetto con un mio compagno, con qualcuno che parla la mia stessa lingua? Non sono quei criteri i *nostri* criteri? Non è impensabile un disaccordo a questo livello?". –

Sia Cavell che Wittgenstein lo ritengono un disaccordo possibile, sebbene possa apparire *straordinario* e, al contempo, essere naturale. Ciò che, invece, è ordinario, nonostante non se ne sia consapevoli finché non è messo a repentaglio, finché non si è in disaccordo, è “in che misura sorprendente [*astounding*] noi in effetti concordiamo nel giudizio [...]. Ciò che rende questo fatto sorprendente [...] è che l'estensione dell'accordo sia così profonda e penetrante” (RO, p. 59; traduzione modificata).

– “Se l'accordo sui criteri è così pervasivo come vuole farci credere Cavell, come è possibile il disaccordo? L'eventualità di non essere in sintonia è ancora minore: la risposta all'obiezione non fa che ingigantirla”. –

Il problema è che l'accordo di cui parlano sia Wittgenstein che Cavell non è *sui* criteri. I criteri fanno la loro comparsa in scena quando siamo in disaccordo e vogliamo cercare una base comune. Essi *mostrano*, quando siamo d'accordo, l'estensione della nostra armonia e, quando siamo stonati, la possibilità di perdere la sintonia. Tuttavia, essi non stanno a fondamento del nostro accordo.³⁰ Non è vero, quindi, che ci sia un previo accordo su quali criteri usare per stabilire che qualcosa è una sedia o che ciò che provo è dolore. Non c'è un tavolo delle trattative attorno a cui stipulare un accordo a proposito dei criteri. Wittgenstein si esprime così:

[...] nel linguaggio gli uomini concordano [*in der Sprache stimmen die Menschen überein*]. E questa non è una concordanza delle opinioni, ma della forma di vita. Della comprensione che si raggiunge tramite il linguaggio non fa parte soltanto una concordanza nelle definizioni, ma anche (per quanto strano possa sembrare) una concordanza nei giudizi [*eine Übereinstimmung in den Urteilen*] (PU, §§ 241-242)

Come mostra elegantemente Cavell, commentando il passo appena citato,

l'idea di concordanza qui non è quella di giungere o arrivare ad un accordo in una data occasione, ma di concordare continuativamente [*being in agreement throughout*], di essere in armonia, come le intonazioni o le note, o gli orologi [...]. Che un gruppo di esseri umani *stimmen* nel loro linguaggio *überein* dice, per così dire, che essi si danno voce reciprocamente nel rispetto di esso, *all'unisono* [*attuned*] da cima a fondo. (RO, p. 59)

Non *si arriva a*, non *si stipula*, dunque, un accordo, ma si è in armonia, si è già previamente accordati. E non siamo in sintonia su opinioni o definizioni, ma nella forma di vita, nel modo in

³⁰ “Ricorrere ai criteri non è un modo di spiegare o provare il fatto del nostro essere all'unisono [*attunement*] nelle parole (e quindi nelle forme di vita). È soltanto un'altra descrizione dello stesso fatto; o piuttosto, è qualcosa a cui ricorriamo quando l'essere all'unisono è minacciato o perduto” (RO, pp. 61-62).

cui formuliamo i giudizi e in cui valutiamo i fenomeni e il mondo. Volevo esprimere questa situazione quando ho sostenuto che l'accordo *nei* giudizi non è un accordo *sui* criteri. Affermare, infatti, che il linguaggio degli uomini dipende da un accordo *sui* criteri fa sembrare il linguaggio una convenzione stipulata, qualcosa che si può decidere arbitrariamente e, al contempo, eleva i criteri stipulati a fondamento del linguaggio stesso. È (abbastanza) ovvio che se si dovessero chiedere a due persone quali siano i loro criteri per applicare il concetto di 'sedia', molto probabilmente esprimerebbero i medesimi criteri. Ma questo non vuol dire che si siano messe d'accordo o che qualcuno, in tempi ancestrali, si sia messo d'accordo sui criteri da impiegare in questi casi. Né vuol dire che le persone in questione abbiano imparato da piccole i criteri per dire che qualcosa è una sedia e che ora essi siano alla base dell'impiego del concetto: i concetti non si imparano tramite elenchi di criteri. Si può, invece, dire che le due persone sono entrambe umane e hanno reazioni e vite tipicamente umane, sono cresciute e maturate in contesti simili, venendo educate da adulti che hanno tramandato loro certi aspetti della cultura.³¹ Date queste premesse l'accordo naturale e continuo sui criteri non è nulla di sorprendente.

– “Nel dire che l'accordo sui criteri dipende dal nostro accordo nelle forme di vita non hai detto nulla (e con te non hanno detto nulla né Wittgenstein, né Cavell). Hai solo sostituito un mistero con un altro e non ci hai detto né qual è la base del continuo accordo, né come mai esso possa essere compromesso”. –

Invece, credo di averlo indicato, ma non si è disposti a ritenere un fondamento il nostro essere naturalmente in sintonia. Un fondamento che ci appare così fragile da essere compromesso non ci sembra nemmeno un fondamento. Si potrebbe rispondere sia che alla base dell'accordo sui criteri non c'è *qualcosa* (un fatto unico, una spiegazione univoca)³² sia che vi è tutto e con tutto si intende la totalità delle nostre reazioni naturali e della nostra capacità di insegnare e imparare.

In un passo molto citato Cavell afferma:

We learn and teach words in certain contexts, and then we are expected, and expect others, to be able to project them into further contexts. *Nothing* insures that this projection will take place [...] just as *nothing* insures that we will make, and understand, the same projections. That on the whole we do is a matter of our sharing routes of interest and feeling, modes of response, senses of humor and of significance and of fulfillment, of what is outrageous, of what is similar to what else, what a rebuke, what forgiveness, of when an utterance is an assertion, when an appeal, when an explanation – all the whirl of organism Wittgenstein calls 'form of life'. Human speech and activity, sanity and community, rest upon nothing more, but nothing less, than this. It is a vision as

³¹ “Ciò che si deve accettare, il dato, sono – potremmo dire – *forme di vita*” (PU, II, xi, 192/295). Bisogna enfatizzare sia l'aspetto biologico delle nostre forme di vita (il loro essere forme di vita *umane*, in contrasto con altre forme di vita possibili [“Se un leone potesse parlare noi non potremmo capirlo” (PU, II, xi, 190/292)]) sia il loro aspetto etnologico (educazione e cultura). Sul fatto che entrambi questi aspetti concorrano a costituire il significato della locuzione wittgensteiniana '*Lebensform*', cfr. NYUA, pp. 41-43.

³² “Nulla è più profondo del fatto o della misura della concordanza stessa” (RO, p. 60).

simple as it is difficult, and as difficult as it is (and because it is) terrifying. (*MWMW*, p. 52, corsivo mio)

Se i criteri ci dettano l'applicazione dei concetti, ci dicono in che modo identifichiamo gli oggetti, quali siano i casi *non-standard* e quali siano gli strumenti per mezzo di cui acquisiamo consapevolezza degli oggetti in generale, allora può sembrare che i criteri regolino in maniera ferrea la vita con il linguaggio. La discussione immediatamente precedente e i passi citati da Wittgenstein e Cavell, però, servono a comprendere che i criteri non hanno *in sé* questo valore normativo. I criteri non ci dicono quello che dovremmo dire o ciò che non è possibile dire. Questo è tanto più evidente quanto più si sottolinea il fatto che i criteri possono essere disattesi, rifiutati; che esistono casi *non standard* in attesa di essere accomodati; che i criteri sono soggetto a conversazione e improvvisazione reciproca. Ciò che è normativo, quindi, non sono i criteri, ma “all the whirl of organism Wittgenstein calls ‘form of life’” (*Ibid.*). È l'essere in sintonia naturale degli uomini a essere normativo del nostro uso del linguaggio: è questa sensibilità comune a dirci quando un'espressione è necessaria. È il fatto di essere maturati e cresciuti in una determinata cultura, con determinate abitudini. Saltuariamente Cavell esprime questo accordo nella forma di vita come un accordo in ciò che valutiamo e che ci interessa:

[...] ciò che può essere detto in modo comprensibile è ciò che si pensa valga la pena di dire [*what is found to be worth saying*]. È questo che costituisce esplicitamente il nostro concordare nel giudizio, il nostro accordo espresso tramite i criteri, il nostro concordare nelle valutazioni [*agreement in valuing*]. Così ciò che può essere comunicato, per esempio un fatto, dipende da un concordare nel valutare, piuttosto che il contrario. (*RO*, pp. 136-137)³³

L'armonia pervasiva nel linguaggio dipende, quindi, da qualcosa di apparentemente fragile come “our sharing routes of interest and feeling” (*MWMW*, p. 52). L'intera discussione ci porta a concludere con Cavell che la filosofia di Wittgenstein (e, di riflesso, la sua stessa filosofia) “fornisce una visione antropologica, o anche antropomorfa, della necessità; e che questo può essere deludente; come se non fosse davvero la *necessità* ciò di cui egli ha dato una visione antropologica” (*ivi*, p. 167). Proviamo la delusione menzionata da Cavell quando ci accorgiamo che qualcuno può avere delle reazioni naturali differenti dalle nostre e che non si può forzare questa persona ad accettarle come necessarie.³⁴ In questi casi “arrivo allo strato di roccia, e la mia vanga si piega. Allora sono disposto a dire: ‘Ecco, agisco proprio così’” (*PU*, § 217). Di

³³ In un altro passo tratto da *La riscoperta dell'ordinario*, Cavell esplicita ulteriormente questa idea: “Non affermo che, secondo Wittgenstein, gli enunciati di fatto *sono* giudizi di valore. Questo significherebbe che non ci sono fatti [...]. Il fatto è piuttosto che [...] sia gli enunciati di fatto sia i giudizi di valore si basano sulle stesse capacità della natura umana; che, per così dire, solo una creatura che *può* giudicare del valore *può* asserire un fatto” (*RO*, p. 39). Cfr. anche *QO*, p. 86: “To speak is to say what counts”. L'idea di Cavell sembra un commento ad un paragrafo poco citato delle *Ricerche filosofiche*: “I concetti ci inducono ad indagare. Sono l'espressione del nostro interesse, e dirigono il nostro interesse [*Sind der Ausdruck unseres Interesses, und lenken unser Interesse*]” (*PU*, § 570).

³⁴ Cfr. il ragazzo che non riesce ad imparare l'addizione in *PU*, §§ 185 sgg.

fronte al caso anormale non ho strumenti che mi permettano di riportarlo sulla mia strada: esaurisco ogni giustificazione, sono rimasto solo io con le mie reazioni che non posso prescrivere, ma solo continuare a esibire. Cavell afferma che si tratta di un punto di vista difficile da accettare, in quanto sembra distruggere il concetto stesso di necessità. Tuttavia, la situazione appare così disperata solo per chi anela a un concetto di necessità totalmente slegato dalla nostra natura di esseri umani e culturali, un concetto di necessità che sia coercitivo al di là di qualsiasi nostro intervento. Mentre, per Wittgenstein e Cavell, la necessità è legata al nostro essere biologico e all'appartenenza a una tradizione linguistica, a una certa cultura. Qualcosa ci appare normativo, normale, se è naturale:

Si tratta di una concezione in cui l'idea di *normalità*, dalla quale dipende il rigore dei criteri, viene intesa come un'idea di *naturalità*. (RO, p. 171)

Da questa prospettiva in cui natura e cultura non sono slegate tra loro, ma concorrono a plasmare le nostre reazioni *naturali*, qualcosa è naturale quando è ovvio [*a matter of course*; *selbstverständlich*], non messo in discussione. Ancora una volta è necessario ricordare che 'ovvio' non significa semplicemente 'dato per scontato'. In questo senso, l' 'ovvio' sarebbe qualcosa di cui tutti sono informati, su cui tutti sono d'accordo, ma che nessuno mette in discussione. Invece con il termine 'ovvio' si vuole indicare un'opacità nella nostra vita con il linguaggio, qualcosa di invisibile perché troppo vicino all'interazione continua tra parlanti e tra agenti.³⁵ Ciò che è normativo, naturale e ovvio è il modo d'agire irriflessivo che dirige e conduce la vita quotidiana, la sensibilità, sviluppata tramite addestramento ed educazione, che ci permette di afferrare il punto [*point*] che le parole hanno in certi contesti e occasioni. Questa superficie opaca su cui si sviluppano le relazioni linguistiche quotidiane è ciò che Cavell chiama 'ordinario'.

In un colpo solo siamo riusciti a rivelare una parte della necessità propria dei criteri e ad abbozzare la nozione di 'ordinario'. Come avevamo preannunciato alcune pagine fa, i criteri sono necessari per il nostro orientamento all'interno del linguaggio, ma tale necessità è, potremmo dire, *sub specie humanitatis*. Innanzitutto, abbiamo visto che l'idea di necessità implicata dai criteri "non è legat[a] al concetto di certezza" (RO, p. 68): i criteri non ci dicono necessariamente che qualcosa esiste (come ritiene l'interpretazione standard di Wittgenstein), ma solo quali sono le condizioni per cui qualcosa viene chiamata in un certo modo. *Quando* svolgono quest'ultima funzione i criteri *non possono fallire* e, quindi, ci dicono necessariamente

³⁵ "Gli aspetti per noi più importanti delle cose sono nascosti dalla loro semplicità e quotidianità. (Non ce ne possiamo accorgere, – perché li abbiamo sempre sotto gli occhi). Gli autentici fondamenti di una ricerca non danno affatto nell'occhio a chi vi è impegnato; a meno che non sia stato colpito una volta da *questo* fatto. – E questo vuol dire: ciò che, una volta visto, è il più evidente, e il più forte, questo non ci colpisce" (PU, § 129).

le condizioni di applicabilità di un concetto. Che i criteri non possano fallire non significa, però, che non possano essere disattesi, evasi, elusi. Siamo giunti a questa conclusione per mezzo dell'esame di tre caratteristiche dei criteri wittgensteiniani. Le abbiamo presentate per giustapposizione, ma ora cercheremo di mostrare come sono l'una collegata all'altra: a) i criteri non tollerano casi *non standard*. Di fronte ai casi *non standard* bisogna improvvisare una soluzione che accomodi i nostri criteri al caso atipico o che lo escluda da ciò che riteniamo intelligibile. Nei casi *non standard* i criteri non falliscono; essi non funzionano (ancora). Affermare il contrario è come dire che una barchetta di carta non è ben costruita se non riesce ad attraversare l'oceano. La barchetta non fallisce nell'impresa: non ha semplicemente quella funzione. b) I criteri wittgensteiniani non sono rivolti a oggetti specifici, ma a oggetti generici. I criteri per gli oggetti specifici possono fallire: per esempio, nel classificare una specie di albero posso scoprire che le foglie non sono una caratteristica adatta a distinguerlo dalle altre specie. Nei riguardi dei criteri wittgensteiniani, però, la nozione di 'fallimento' non ha applicazione: di tali criteri non sono informato e dunque non li posso applicare più o meno bene, cogliendo o meno il loro scopo. A tali criteri vengo educato, maturo 'al loro interno'. Se sono stato addestrato a impiegare un concetto in un certo modo e in certe occasioni, allora i criteri dell'applicazione di quel concetto sono un *habitus* naturale, fanno parte della mia vita. Nel momento in cui non riesco più a procedere per mezzo di tali criteri o non li ritengo più ovvi o sono confuso per quanto riguarda la loro applicazione, i criteri non stanno fallendo, ma io sto rifiutando l'*habitus* naturale a cui sono stato educato, o lo sto mettendo in questione o sono in uno stato di confusione spirituale (non conosco più me stesso). Questi momenti danno luogo ai casi *non-standard* descritti nel punto (a) (che sono così delle possibilità interne alla nozione di criterio). Tali casi possono essere accomodati, con delle conseguenze che dobbiamo ancora sondare. Quando si vuole appianare un caso del genere che si fa appello ai criteri. Durante l'appello si inscena l'istruzione reciproca di due interlocutori che cercano una base comune. In questo senso, l'educazione nel linguaggio non ha mai fine. c) Il semplice fatto che sui criteri si possa essere in disaccordo esclude la possibilità che regolino da soli la comunicazione intelligibile. E, infatti, essi non sono una *fonte* di normatività, ma la esibiscono quando viene scossa. Ciò che è normativo nel linguaggio è la forma di vita, l'insieme delle reazioni naturali in quanto uomini e l'*habitat* biologico e culturale in cui tali reazioni si sono concretizzate. Si tratta di uno sfondo tanto concreto quanto sfuggente e difficile da descrivere.³⁶ Cavell gli ha dato il nome di

³⁶ "L'inesprimibile (ciò che mi appare pieno di mistero e che non sono in grado di esprimere) costituisce forse lo sfondo sul quale ciò che ho potuto esprimere acquista significato" (CV, 23/43). Sono illuminanti alcuni passi tratti dalle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* a proposito dei criteri che ci permettono di ascrivere una certa azione: "Nella vita degli esseri umani noi giudichiamo un'azione in base al suo sfondo e questo sfondo non ha un colore uniforme; possiamo piuttosto immaginarcelo come un complicatissimo disegno in filigrana [...]. Lo sfondo è

‘ordinario’. L’ordinario è così strettamente intessuto con la trama della nostra vita che non ci rendiamo conto di esso se non quando viene evaso e siamo costretti a riscoprirlo. Sia il motivo che il movente dell’evasione sono annidati proprio nell’ordinario stesso. Il motivo è la fragile necessità dell’accordo che ci permette di condividere i criteri. Essendo un accordo umano, fondato su reazioni umane, è destinato a poter essere rotto e messo in discussione. Ma non tutti i modi per mettere in discussione l’accordo lo rompono. Al contrario, sollecitando i criteri si riesce spesso a rientrare in comunione senza evadere l’ordinario. Solo quando il disaccordo non è accomodabile *per principio*, si evade dall’ordinario e ci si incammina verso ciò che Cavell chiama ‘scetticismo’.³⁷ In questi casi il movente è spesso la delusione per la fragilità stessa dell’accordo. Non accontentandoci di una necessità *sub specie humanitatis* vogliamo e pretendiamo di più, arrivando a negare l’umano.³⁸ La delusione e il disappunto per la nostra *troppo umana* capacità di accordo e per la debolezza dei criteri sono, a tratti, emersi nel testo, incarnati nella voce del mio interlocutore fittizio.

Uno degli insegnamenti che si può trarre dagli scritti dei filosofi di cui ci stiamo occupando è che i criteri non costituiscono il fondamento del linguaggio. Ho tentato di insistere su questo punto affermando che i criteri ammettono internamente dei casi atipici e che l’ordinario nelle nostre forme di vita è uno sfondo fragile, sempre sul punto di essere spezzato. Tuttavia, devo confessare che la mia presentazione di questi temi non mi soddisfa ancora appieno. Spesso ho discusso i criteri come delle condizioni di applicabilità; qualcosa senza di cui non è possibile usare un concetto in maniera sensata. Oppure ho detto che i criteri non possono fallire, come se i criteri fossero all’opera in ogni proposizione appropriata. Non penso che vi sia nulla di male in queste affermazioni³⁹, se le si concepisce, però, in maniera adeguata. I criteri sono condizioni di

l’ingranaggio della vita. E il nostro concetto designa qualcosa in *questo* ingranaggio” (*BPP*, II, §§ 624-625). Questi passi sono completati da un paragrafo immediatamente successivo: “Come potremmo descrivere il modo di agire degli esseri umani? Di certo solo indicando le azioni dei diversi esseri umani, nel loro brulicante intreccio. Non quello che *uno* fa *in questo momento*, ma l’intero brulichio delle azioni umane, è lo sfondo sul quale noi vediamo un’azione, sfondo che determina il nostro giudizio, i nostri concetti e le reazioni che abbiamo” (*BPP*, II, § 629). Lo sfondo, che Wittgenstein dichiara inesprimibile e che costituisce un intreccio brulicante, compone ciò che il filosofo chiamerà in modo celebre “questa complicata forma di vita” (*PU*, II, i, 148/229).

³⁷ Cfr. *PDAT*, p. 137.

³⁸ “Nulla è più umano del desiderio di negare la propria umanità” (*RO*, p. 155).

³⁹ Nonostante ciò, Steven Affeldt critica l’interpretazione che Mulhall dà di Cavell (cfr. MULHALL, *Stanley Cavell: Philosophy’s Recounting of the Ordinary*, cit.) proprio perché ritiene che Mulhall intenda i criteri come condizioni di applicabilità di un concetto. Cfr. S. G. AFFELDT, “The Ground of Mutuality: Criteria, Judgment, and Intelligibility in Stephen Mulhall and Stanley Cavell”, *European Journal of Philosophy*, 6 (1998), pp. 1-31, qui p. 3. Su questa polemica, che ha avuto una certa eco all’interno della stretta cerchia degli interpreti di Cavell, cfr. la risposta di Mulhall ad Affeldt, S. MULHALL, “The Givenness of Grammar: A Reply to Steven Affeldt”, *European Journal of Philosophy*, 6 (1998), pp. 32-44; gli articoli di Witherspoon e Putnam (E. WITHERSPOON, “Houses, Flowers, and Frameworks: Cavell and Mulhall on the Moral of Skepticism”, *European Journal of Philosophy*, 10 (2002), pp. 196-208 e PUTNAM, “Rules, Attunement, and ‘applying words to the world ...’, cit.) e l’ultima parola di Mulhall sull’argomento, con la quale egli sembra parzialmente concordare con i propri critici: S. MULHALL, “Suffering a Sea-Change. Crisis, Catastrophe, and Convention in the Theory of Speech-Acts”, in A. CRARY, S. SHIEH (eds.), *Reading Cavell*, Routledge, London and NY 2006, pp. 26-41).

applicabilità in questo senso: se gli interlocutori non sono d'accordo su di essi, allora non v'è comunicazione possibile. I criteri non possono fallire, non perché siano all'opera in ogni espressione che proferiamo, ma perché, come abbiamo già detto, la nozione di fallimento non si combina con quella di 'criterio'. Con ciò non intendo dire che i criteri debbano essere rispettati *tout court*, ma che *devo* essere d'accordo su quali siano i criteri per applicare un certo concetto *se* voglio parlare con qualcuno. Per questo motivo ha senso parlare dei criteri solo in una situazione di disaccordo: solo allora ci si sonda a vicenda e si vede fino a che punto si è capaci di conversare assieme, quali siano le condizioni che ci permettono di parlare all'unisono. In questo caso i criteri non sono alla base della mutua comprensione, ma articolano la posizione a partire da cui sto cercando l'accordo con il mio interlocutore. Come scrive Steven Affeldt:

[...] it is not that in order to speak intelligibly I must locate myself upon some given ground of the possibilities of sense. The idea is that to speak intelligibly is to define the ground from which you speak, it is to articulate the position that you are assuming and from which you speak [...] If I am to speak intelligibly I must articulate my point or position [...] If there is a ground of intelligibility, then I am (each of us is) that ground. [...] It is not that our shared language is the ground of intelligibility.⁴⁰

La posizione di Affeldt radicalizza il pensiero di Cavell e non mi sentirei di sottoscriverla senza riserve. Affeldt fa sembrare il mutuo accordo sui criteri uno scontro tra proiezioni di individui isolati⁴¹, mentre per Cavell è importante notare che ognuno di noi è sempre immerso in una forma di vita umana. Io mi proietto con questo sfondo quando cerco un accordo sui criteri.⁴² Vi

⁴⁰ AFFELDT, "The Ground of Mutuality ...", cit., p. 22.

⁴¹ Cfr. PUTNAM, "Rules, Attunement, and 'applying words to the world' ...", cit., p. 21.

⁴² La posizione di Affeldt sembra accreditata da questo passo tratto da *La riscoperta dell'ordinario*: "si pensa che la concezione di Wittgenstein renda il linguaggio troppo pubblico, che non sia in grado di rendere conto del controllo che io ho su ciò che dico, del carattere interno del mio significato [*the innerness of my meaning*]. Ma, [...] il mio stupore va piuttosto a come egli possa pervenire all'edificio compiuto e incrollabile del linguaggio condiviso, proprio a partire da quei momenti, apparentemente intimi e fragili – momenti privati – come il nostro separato contare e chiamare i fenomeni in un certo modo [*our separate counts and out-calls of phenomena*], che dopo tutto è poco più della nostra interpretazione di ciò che accade, e senza alcuna assicurazione che vi siano convenzioni a supportarli [*and with no assurance of conventions to back them up*]" (RO, p. 64, traduzione modificata). La prosa di Cavell in questo caso è molto concisa e necessita di esplicitazione onde evitare fraintendimenti. Affeldt sembra sostenere che il linguaggio condiviso sia basato solo sulla possibilità di giungere ad un accordo da parte di individui isolati che proiettano sé stessi nella conversazione reciproca. Il passo di Cavell sembra dare ragione a questa tesi quando afferma che "l'edificio [...] del linguaggio condiviso" dipende da "momenti privati" come "il nostro separato contare e chiamare i fenomeni in un certo modo [...] senza alcuna assicurazione che vi siano convenzioni" (*Ibid.*). Questo modo di interpretare la filosofia di Cavell attribuisce al filosofo l'idea che ognuno di noi sia una monade alla ricerca di armonia con altre monadi. Cavell, a mio modo di vedere, vuole sostenere che non vi siano *convenzioni* che assicurino in modo assoluto l'accordo, *non che non vi sia nulla* che proiettiamo con noi durante lo scambio linguistico. Non ci sono, cioè, *accordi espliciti* attraverso cui regoliamo il modo in cui contiamo e chiamiamo separatamente i fenomeni. Vi è tuttavia una sorta di *natural attunement*. Se si vuole proprio parlare di 'convenzioni' alla base del linguaggio, esse non hanno la forma di accordi contrattuali, ma di qualcosa di naturale: "[...] non consideriamo la convenzione come un insieme di disposizioni che una particolare cultura ha trovato convenienti [...], ma come quelle forme di vita che sono normali per qualunque gruppo di creature che chiamiamo umane [...]. Qui l'apparato delle 'convenzioni' [...] è costituito [...] da quelle esigenze di comportamento e di emozione condivise da tutti gli esseri umani. La scoperta o riscoperta operata da Wittgenstein è quella della profondità della convenzione nella vita umana; una scoperta che insiste non soltanto sulla convenzionalità della

è, però, più di un grano di verità nelle parole di Affeldt. Per scoprire sotto quale aspetto sia adeguata l'interpretazione di Affeldt, ci rivolgeremo finalmente a dei casi particolari di disaccordo sui criteri al fine di mostrare che l'appello a questi ultimi non dà vita ad una confutazione dello scetticismo.

1.2 Criteri e scetticismo

Una 'visione' del linguaggio

Possiamo riassumere quanto abbiamo appreso sulla nozione di 'criterio' per mezzo di due slogan che, combinati, caratterizzano ciò che Cavell chiama la 'concezione wittgensteiana del linguaggio': 1) "Non c'è una differenza così netta tra apprendimento [del linguaggio] e maturazione" *nel* linguaggio (RO, p. 231).

Se si pensa che *acquisire* un linguaggio (il proprio linguaggio, la propria lingua madre) significhi studiare a tavolino i suoni e i significati di una lingua, si sta prendendo un grosso abbaglio. Nell'apprendere un linguaggio non si imparano solo suoni o significati, ma si matura all'interno della forma di vita che permette a quei suoni di diventare significanti. L'acquisizione del linguaggio è una continua educazione e iniziazione a questa forma di vita, in cui ci sono autorità insindacabili solo per i principianti, mentre tutti gli iniziati sono allo stesso tempo maestri e allievi. Agli estremi dell'educazione linguistica abbiamo i genitori che incoraggiano il bambino ad articolare le prime parole e il filosofo del linguaggio ordinario che cerca di appianare un disaccordo proponendo un campione di 'cosa diciamo quando ...' ('*What we say when ...*')⁴³, ossia sollecitando e rammentandoci i criteri. Chi svolge la funzione di educatore si pone come *esempio* da seguire e chi occupa la posizione di allievo deve *voler* seguire l'esempio.⁴⁴ Si tratta

società umana, ma, si potrebbe dire, sulla convenzionalità della stessa natura umana, su ciò che Pascal intendeva affermando che 'L'abitudine è la nostra natura'" (RO, p. 157). Su questo punto si esprime anche Wittgenstein: "chi parla dell'essenza – non fa altro che constatare una convenzione. E qui si vorrebbe obiettare: non c'è nulla di più diverso di una proposizione sulla profondità dell'essenza e una – su una semplice convenzione. E se io rispondessi: 'Alla profondità dell'essenza corrisponde il profondo bisogno della convenzione?'" (BGM, I, § 74). La profondità del con-venire naturale, questa sintonia con gli altri uomini che nelle pagine precedenti abbiamo chiamato 'ordinario' è ciò che proietto con me nello scambio linguistico. E di questo sfondo fa parte anche l'accordo sul "contare e chiamare i fenomeni in un certo modo" (RO, p. 64; cfr. pp. 136-137). Perché Cavell, allora, insiste nel dire che su questo punto procediamo separatamente, dando adito ad interpretazioni radicalmente individualiste come quella di Affeldt? Il problema è che l'accordo, essendo naturale, non ci dà assicurazioni: non ci sono *ragioni vincolanti* per dire che siamo in sintonia. Ognuno di noi procede separatamente perché la base, se così possiamo chiamarla, è barcollante e bisogna metterla alla prova continuamente; soprattutto nelle situazioni in cui emerge il disaccordo. Quando sollecito i criteri e cerco di appianare il disaccordo con qualcun altro, io non proietto solo me nelle mie parole, ma me stesso con tutto il peso dello sfondo naturale e culturale da cui emergo; e lo scopo della proiezione è quello di vedere se il mio interlocutore è capace di condividere le mie reazioni.

⁴³ Cfr. AUSTIN, "Una giustificazione per le scuse", cit., p. 174.

⁴⁴ "Invece di dire, quindi, o che noi *riferiamo* ai principianti che cosa le parole significano o che noi *insegriamo* loro che cosa gli oggetti sono, io dirò: noi li iniziamo alle forme di vita pertinenti contenute nel linguaggio e raccolte attorno agli oggetti e alle persone del nostro mondo. Perché questo sia possibile, è necessario che noi ci rendiamo esemplari e ci assumiamo la responsabilità del ruolo di autorità: ed è necessario che il principiante sia in grado di

di una situazione in cui l'equilibrio è altamente precario: chi offre l'esempio può essere in malafede, scegliere male il campione da esibire o essere confuso, mentre chi ascolta il suo invito può non volerlo accettare (o non riuscirlo ad accettare).

2) “Dopo aver imparato le parole in *certi* contesti, ci si aspetta che noi sappiamo quando le parole vengono usate appropriatamente in altri contesti” (RO, p. 228).

Se lo slogan precedente serviva a mettere a fuoco l'idea che impariamo le parole maturando all'interno di *certi* contesti, il secondo slogan sottolinea con forza la natura duttile, processuale e continua dell'acquisizione di un linguaggio. Questo fatto è stato più volte sfiorato in quanto fin qui detto: ad esempio quando abbiamo visto che i criteri sono aperti a casi *non standard*, quando si è detto che l'educazione linguistica implica una continua improvvisazione tra interlocutori e nel momento in cui abbiamo evidenziato l'importanza del disaccordo sui criteri. Il linguaggio, da questo punto di vista, è un organismo in continua crescita. Scrive al riguardo Cavell:

se vi sono sempre nuovi contesti da incontrare, nuovi bisogni, nuove relazioni, nuovi oggetti, nuove percezioni da registrare e condividere, allora forse è altrettanto vero di un maestro quanto di un apprendista del linguaggio che, sebbene ‘in un certo senso’ noi impariamo il significato delle parole e ciò che gli oggetti sono, non si finisce mai di imparare e di trovare sempre nuove potenzialità nelle parole e sempre nuovi modi in cui scoprire gli oggetti. (RO, p. 242).

Le parole sono ‘strumenti’ plastici che possono essere proiettate, adattandosi, all'interno di contesti inediti, generando in questo modo nuove sfumature di significato, nuovi aspetti dell'oggetto. Prendiamo un esempio.⁴⁵ Noi impariamo l'uso del verbo ‘crescere’ proferendo proposizioni come: ‘com'è cresciuta presto la bimba!’, ‘i gattini sono cresciuti bene’, ‘quelle zucche cresceranno presto’. Poi si scopre di poter usare la medesima parola in espressioni come: ‘l'alunno è cresciuto in intelligenza’, ‘crescono le ragioni della mia disperazione’, ‘le tasse sono cresciute del 20%’. Noi capiamo perfettamente le proposizioni appartenenti al secondo insieme, senza alcun problema. Potremmo usare un verbo diverso e non proiettare ‘crescere’ da contesti come ‘i gattini crescono bene’ a ‘crescono le tasse’ o ‘cresce l'ambizione’. Potremmo usare un verbo più generale come ‘aumentare’: le tasse come l'ambizione potrebbero aumentare, così come l'intelligenza dell'alunno. Tuttavia, optando per questa scelta, ci priveremmo di un modo di parlare in grado di stabilire somiglianze e differenze che *possono* essere importanti. Per esempio, se dicessimo che ‘l'intelligenza dell'alunno è aumentata’ metteremmo l'aumento dell'intelligenza sullo stesso piano dell'aumento di peso, rischiando di non valutare a sufficienza

seguirci, per quanto rudimentalmente, *in modo naturale* [...]; ed è necessario che egli *voglia* seguirci (che gli stia a cuore la nostra approvazione [...])” (RO, p. 239).

⁴⁵ Per l'esempio adottato da Cavell, cfr. *ivi*, pp. 242-244. Dal momento che questo esempio non è completamente traducibile in italiano, in quanto gioca con alcune sfumature di significato della parola inglese ‘*feed*’ (alimentare), mi permetto di avvanzarne un altro.

le difficoltà e il travaglio insiti nel tentativo di essere più brillante e consapevole di fronte al maestro (così come la crescita, il diventare adulti, è un difficile travaglio). Oppure, su un versante in cui la proiezione si avvicina più al metaforico che al naturale⁴⁶, rischieremmo di perdere l'idea animistica che abbiamo di certi enti: le tasse e le ragioni possono 'crescere' perché ce le raffiguriamo come organismi inseriti in una certa storia e dunque con un'origine e uno sviluppo. Dire che le 'ragioni a mio favore sono cresciute', invece di dire che 'sono aumentate' può cambiare tutto e nulla: nel secondo caso, però, la relazione con le mie ragioni è meno appassionata e più probabilistica (e non voglio sostenere che questo sia un bene o un male, ma semplicemente che si perderebbe un certo aspetto delle 'ragioni'). Invece di usare una parola più generale potremmo coniare un verbo più specifico: al posto di 'le tasse sono cresciute', potremmo dire che 'le tasse sono tassciute' e piuttosto di dire che 'l'alunno è cresciuto in intelligenza' potremmo dire che 'l'alunno è intellesciuto'. Adottare questa soluzione significa essere capaci di osservare una differenza fondamentale tra la crescita delle tasse o dell'intelligenza e tutti gli altri fenomeni a cui si applica il medesimo verbo, trascurando in questo modo alcune somiglianze che ci portano a proiettare la stessa parola in contesti diversi. La crescita delle tasse e dell'intelligenza dovrebbe essere diversa dalla crescita dei bambini o delle zucche in una maniera regolarizzata: ogni fase della crescita delle tasse (o dell'intelligenza) avrebbe un determinato rituale che l'accompagna e la contraddistingue da altri tipi di crescita. Potremmo immaginarci una tribù in cui le tasse (o l'intelligenza!) abbiano un'origine mitica e che dunque propriamente non crescano, ma mutino forma col passare dei governi (o dell'età) e che il ministro dell'economia riceva da un oracolo i responsi riguardanti le tasse.

L'esempio del verbo 'crescere' ci aiuta a comprendere che la proiezione delle parole è un'attività complessa, la quale, però, sembra regolata da *standard* di appropriatezza. Questi ultimi dipendono, a loro volta, da quali somiglianze e quali differenze riteniamo degne di nota, ossia da cosa conta (*count*) per noi dell'oggetto su cui proiettiamo la parola o il concetto. Se le differenze sono rilevanti e regolari potremmo decidere di coniare parole nuove, se le somiglianze sono molto generali e irrilevanti, allora impiegheremo parole generali ed astratte. Se, invece, le somiglianze e le differenze non sono così estreme, potremmo decidere di proiettare una certa parola in un contesto nuovo, proprio per sottolineare la somiglianza o la differenza. Ed è

⁴⁶ Cavell distingue tra la proiezione naturale di una parola e il trasferimento metaforico: "Il fenomeno che chiamo 'proiettare una parola' costituisce quel fatto del linguaggio al quale, a mio avviso, talvolta si risponde dicendo che: 'Tutto il linguaggio è metaforico'. Forse si potrebbe dire: la possibilità della metafora è la stessa possibilità del linguaggio in generale, ma ciò che è essenziale alla proiezione di una parola è che essa proceda, o possa essere fatta procedere, *naturalmente*; ciò che è essenziale al funzionamento di una metafora è che la sua traslazione sia *innaturale* – che essa interrompa le direzioni normali e consolidate della proiezione" (*Ivi*, p. 253). Sul sospetto che Cavell nutra nei confronti delle metafore, cfr. *QO*, pp. 144-149.

importante ricordare che su ciò che riteniamo degno di essere notato, su ciò che conta, c'è un fragile accordo naturale.

Le parole hanno dunque proiezioni *naturali* e l'aggettivo sta ad indicare che “per quanto il linguaggio [...] sia tollerante, permetta la proiezione, non ogni proiezione sarà accettata, cioè sarà in grado di comunicare qualcosa. [...] ciò che *vale* [*count*] come una proiezione legittima è sottoposto a severo controllo” (*RO*, p. 245). In particolare, “un oggetto, un'attività o un evento su cui o verso cui viene proiettato un concetto, deve *indurre* o *permettere* quella proiezione” (*Ibid.*). Cosa, però, ci indica che una proiezione è naturale? Cosa ci mostra che l'oggetto invita la proiezione di un determinato concetto? L'intera discussione compiuta nel paragrafo precedente sul concetto di naturalità e normatività dovrebbe avere spianato la strada alla seguente risposta: non c'è nulla (non ci sono ragioni) che garantisca(no) la naturalità della proiezione ad eccezione del nostro essere maturati all'interno della medesima forma di vita, ossia del nostro essere all'unisono.⁴⁷ Possiamo anche dire che la proiezione naturale di un concetto in un contesto adeguato è un'abilità pratica, la padronanza di una tecnica, la capacità di maneggiare le parole che si acquisisce nell'iniziazione a una forma di vita. E il fatto che tutti noi padroneggiamo la tecnica in maniera simile dipende, come abbiamo già detto, dal condividere “*routes of interest and feeling*” (*MWMW*, p. 52). Secondo Cavell,

[...] la capacità stessa di [...] immaginare che cosa [...] faremmo o diremmo in determinate circostanze, dipende dalla padronanza [*mastery*] di una forma di rappresentazione [...] e dalla conoscenza generale della cosa rappresentata (*RO*, p. 248)

Questa abilità ci porta a *vedere* che una certa parola è stata proiettata naturalmente in un contesto differente dal suo impiego usuale, ma non ci sono regole o criteri che stanno alla base dell'appropriatezza della proiezione.⁴⁸ Sentiamo, in un certo qual modo, che la parola è adatta a

⁴⁷ “Non si possono usare le parole per fare ciò che noi facciamo con esse finché non si è iniziati alle forme di vita che danno a quelle parole lo scopo [*the point*] e la forma che esse hanno nella nostra vita” (*RO*, p. 247).

⁴⁸ Non è un caso che discutendo della proiezione delle parole in nuovi contesti, Cavell faccia cenno alla nozione wittgensteiniana di ‘vedere come’ e di ‘significato secondario’ di una parola (cfr. *PU*, II, xi). Se interpreto bene il pensiero di Cavell, egli legge la ricerca dell'ultimo Wittgenstein come un'indagine su quell'area del linguaggio in cui la proiezione delle parole in contesti originali si fa più idiosincratca e fragile. In questi casi più che a partire dal nostro *natural attunement*, proiettiamo le parole sulla base della nostra esperienza personale. Scrive Cavell: “sono tali sfumature di significato, tali implicazioni di senso che permettono un certo tipo di sottigliezza o di finezza nella comunicazione; la connessione è profonda, ma fragile. Le persone che non sanno usare le parole o i gesti in questi modi, pur facendo parte del vostro mondo, probabilmente non saranno fatti della vostra stessa pasta” (*RO*, p. 253). Si confronti l'importanza, spesso poco sottolineata, della nozione di *Erfahrung* in *PU*, II, xi (come per esempio in: “Si può imparare a conoscere gli uomini? Sì, qualcuno può farlo. Non però attraverso un corso di insegnamento, ma attraverso l'‘esperienza’ [*Erfahrung*]” [*PU*, II, xi, 193/297]). Questa nozione non indica né l'esperienza vissuta (*Erlebnis*), né l'esperienza che sta alla base di una affermazione conoscitiva (*Erfahrung* senza virgolette), ma la nostra vita con le persone, i concetti e le parole. Lo ‘stropicciarsi’ delle parole quando sono impiegate con consuetudine nella vita quotidiana ci permette di acquisire ‘*Erfahrung*’ di esse, così come è dal continuo incontro con gli uomini che acquisiamo quell'‘*Erfahrung*’ che ci permette di conoscerli. Come spesso accade nelle *Ricerche filosofiche*, questa esperienza è personale, ma non è privata. È qualcosa che accade *a me* (è la *mia* vita).

quel contesto, che possiamo addurre ragioni per averla proferita in quell'occasione. In sintesi, la parola ha un punto (*a point*) nel contesto in cui viene proiettata.⁴⁹

Una quotidiana improvvisazione

La natura dinamica del linguaggio, il suo dipendere da uno sfondo di reazioni naturali condivise e da una abilità pratica nel riconoscere il punto di una parola in un certo contesto rendono la più volte accennata nozione di 'improvvisazione' particolarmente felice per chiarire il pensiero di Cavell.⁵⁰ L'introduzione di questa nozione all'interno del discorso sulla proiezione delle parole non ha un valore esplicativo, ma euristico. Non si vuole cioè dire che nel proiettare le parole in contesti nuovi si stia effettivamente improvvisando, ma che esaminare la nozione di 'improvvisazione' chiarirà in maniera analogica il fenomeno della proiezione immaginativa. Una volta che si sia fatta questa premessa bisogna comunque sottolineare che tale nozione rappresenta una chiave di lettura interessante per comprendere molti aspetti del lavoro di Cavell. Essa ha già fatto una breve comparsa quando abbiamo analizzato il metodo del filosofo e verrà

⁴⁹ La nozione di 'punto' (*point*) di una asserzione, di una proposizione o dell'impiego di una parola è già comparsa in vari luoghi del testo, ma d'ora in poi godrà di sempre maggiore attenzione. Essa indica il luogo in cui ordinario e scetticismo, necessità e fragilità dei criteri si incrociano. Gli articoli di Avner Baz hanno sottolineato l'importanza di questa nozione per il pensiero di Cavell. Cfr. A. BAZ, "What's the Point of Aspect Seeing?", *Philosophical Investigations*, 23 (2000), pp. 97-121; ID., "On When Words are Called for: Cavell, McDowell, and the Wording of the World", *Inquiry*, 46 (2003), pp. 473-500; ID., "What's the Point of Calling Out Beauty?", *British Journal of Aesthetics*, 44 (2004), pp. 57-72.

⁵⁰ *Alla ricerca della felicità* è il testo di Cavell in cui questa nozione viene approfondita, anche se implicitamente. Questo libro è dedicato allo studio di alcune commedie hollywoodiane prodotte tra il 1930 e la fine degli anni Quaranta. In esso è contenuta un'interpretazione dei generi letterari e cinematografici in cui ogni istanza di un genere è una improvvisazione sulle convenzioni del genere stesso (cfr. *PH*, pp. XLVII-L). Oltre a guidare le osservazioni sulla nozione di 'genere', il concetto di 'improvvisazione' gioca un ruolo importante nell'identificare quel genere che costituisce l'argomento del libro. Cavell denomina 'commedie del rimatrimonio' le sette commedie analizzate (*Lady Eva*, *Accadde una notte*, *Susanna*, *Scandalo a Philadelphia*, *La signora del venerdì*, *La costola d'Adamo*, *L'orribile verità*) e quelle imparentate con esse. I protagonisti di questi film sono accomunati nel ritenere che il matrimonio non sia un atto istituzionale, ma il risultato della vita vissuta all'interno della conversazione reciproca fra partner. È solo la qualità di questa conversazione a sanzionare la validità dell'unione e non il semplice atto pubblico. Non è un caso che la trama delle commedie menzionate inizi con la separazione legale (o accidentale) tra i due coniugi (o partner) e si concluda con il 'rimatrimonio' (cfr. *PH*, p. 105: "solo coloro che sono già sposati si possono autenticamente sposare"), ossia il ritorno alla vita condivisa, la quale ruota attorno ed è convalidata dalla felice conversazione reciproca. La felicità (il matrimonio) che ricercano le coppie protagoniste delle commedie hollywoodiane analizzate da Cavell non è, dunque, qualcosa di stabilito *una tantum*, ma un precario equilibrio che si cerca di mantenere quotidianamente (*diurnally*). Si potrebbe dire che le commedie analizzate da Cavell siano un inno all'improvvisazione interattiva, ossia alla capacità di proseguire assieme (in sintonia) sulla base pericolante di una continua sperimentazione reciproca (una *con*-versazione): "[...] l'idea della vita come improvvisazione. E qui [in *La signora del venerdì*] nuovamente il concetto di improvvisazione, che continuo a ritenere fondamentale per l'esperienza del cinema, è fondamentale per la comprensione del senso di uno dei suoi esemplari più significativi" (*PH*, p. 170); "Dunque il concetto del matrimonio, inteso come rimatrimonio, come la ricerca della riaffermazione, non è semplicemente un'analogia del legame sociale, o un commento ad esso, ma un'ulteriore esempio di sperimentazione sul consenso e sulla reciprocità" (*PH*, 174). Sulla nozione di 'improvvisazione' in Cavell, vedi *MWMW*, pp. 197-202; due articoli di William Day che applicano l'analisi cavelliana al campo dell'improvvisazione jazzistica (cfr. W. DAY, "Knowing as Instancing: Jazz Improvisation and Moral Perfectionism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2000), pp. 100-111 e ID., "The Ends of Improvisation", cit.) e l'importante lavoro di Davide Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*. Questi riferimenti mostrano che accostare la filosofia di Cavell alla nozione di 'improvvisazione' non è un esercizio frivolo, ma ha una solida base testuale.

nuovamente impiegata quando esamineremo le nozioni di ‘espressione’, di ‘modernismo’ e di ‘arte’. Tenendo a mente le future applicazioni, cercheremo di esplicitare la proiezione immaginativa attraverso una breve analisi del fenomeno dell’improvvisazione.

La nostra analisi prende le mosse da un libro importante sul tema, in cui l’autore, Davide Sparti, indica le condizioni dell’improvvisazione (con un particolare riferimento all’improvvisazione jazzistica, ma con uno sguardo più ampio anche sull’improvvisazione nella vita quotidiana). Sparti isola alcune caratteristiche dell’improvvisazione:

- *Originalità*: l’improvvisazione non è originale nel senso di essere un *novum*, un evento mai udito, ma nel non essere *determinata* da ciò che la precede. L’improvvisazione ci sorprende.
- *Estemporaneità*: l’improvvisazione ha luogo qui e ora, sebbene sia un’azione carica di storia (non nasce *ex nihilo*). Il tempo dell’improvvisazione è un “‘adesso’ che è inatteso (e tuttavia opportuno), un momento irripetibile e tuttavia propizio”⁵¹.
- *Responsività*: l’improvvisazione implica una capacità di attenzione diretta a ciò che si sta improvvisando (la musica, la proiezione delle parole, i criteri, le convenzioni artistiche, ...). Quando l’improvvisazione è interattiva (come nel jazz, nelle discussioni quotidiane, nel disaccordo sui criteri e sulla proiezione delle parole) l’attenzione è rivolta anche, e soprattutto, al proprio (ai propri) partner. (Si può affermare che l’improvvisazione sia sempre interattiva se si considera l’improvvisazione solitaria come un’attenzione rivolta a sé stessi, una conversazione tra sé e sé).⁵²
- *Importanza della tradizione*: chi improvvisa agisce su materiali tradizionali che rappresentano uno sfondo di anticipazioni latenti su cui lavorare. Il significato originale dell’improvvisazione emerge dall’elaborazione di temi tradizionali: senza essi non vi sarebbe la base su cui dispiegare i mezzi improvvisatori. L’improvvisazione senza tradizione sarebbe mera *Schwärmerei*, mentre la tradizione senza improvvisazione si tradurrebbe in una sterile fissità.⁵³
- *Conoscenza pratica*: l’improvvisazione non è (solo) un processo intellettuale, ma dipende dallo sviluppo di inclinazioni e abilità fisiche (si pensi alla capacità di suonare lo strumento da parte dei jazzisti). La conoscenza della tradizione e la consapevolezza del proprio campo d’azione e del proprio strumento sono interiorizzati dall’improvvisatore sino a renderli un *habitus*. Quando si è giunti a questo livello, si è padroni del mezzo che

⁵¹ D. SPARTI, *Suoni inauditi. L’improvvisazione nel Jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 118.

⁵² Per le caratteristiche fin qui menzionate, cfr. SPARTI, *Suoni inauditi*, cit., pp. 117-120. Sparti menziona altre due condizioni che, a mio avviso, sono più calzanti se riferite solo all’improvvisazione jazzistica. Si tratta dell’inseparabilità tra composizione ed esecuzione e l’irreversibilità (impossibilità di correggere l’improvvisazione).

⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 123-135.

impieghiamo per improvvisare (che sia il sassofono o le nostre parole) e ci orientiamo alla perfezione nel campo in cui dobbiamo agire (che sia il jazz o il linguaggio). Sparti chiama questa conoscenza pratica *embodied intelligence*.⁵⁴ In questo modo, egli sottolinea che l'abilità a improvvisare non è solo una questione manuale, ma è anche una *intelligence*, ossia qualcosa che necessita attenzione e coinvolgimento (oltre che studio ed esercizio).⁵⁵

Le cinque caratteristiche individuate si adeguano alla proiezione immaginativa più o meno bene a seconda dei casi. Proporrò due esempi in cui è al lavoro tale proiezione. Il primo, fornitoci da Wittgenstein, soddisfa ogni tratto dell'improvvisazione, ma è un caso-limite del proiettare le parole. Tuttavia, esso ci permetterà di capire meglio quale aspetto del linguaggio Cavell voglia rappresentare con il fenomeno della proiezione delle parole (e perché io abbia ritenuto la nozione di 'improvvisazione' appropriata a chiarirlo). Il secondo, di mia invenzione, è più ordinario, ma anche più sorprendente sotto certi aspetti. L'esempio non ricalca alla perfezione lo schema dell'improvvisazione, anche se essa rimane una nozione euristicamente valida per chiarirlo. Con il secondo esempio, vedremo a quale livello si pongono i criteri e cominceremo ad avere un'idea di cosa sia lo scetticismo e di cosa comporti.

a) *'La rosa non ha denti'*

Come anticipato, il primo esempio è tratto da una osservazione di Wittgenstein:

'Un neonato non ha denti'. – 'Un'oca non ha denti'. – 'Una rosa non ha denti'. – L'ultima proposizione – si vorrebbe dire – è certamente vera! Più certa, almeno, di quella che un'oca non ha denti. – E tuttavia non è così chiara. Infatti, dove mai una rosa dovrebbe avere i denti? L'oca non ha denti nel becco. E naturalmente, neanche nelle ali, ma dicendo che non ha denti nessuno intende questo. – Sì, come se si dicesse: La mucca mastica il foraggio, poi con gli escrementi concima la rosa; dunque la rosa ha denti nella bocca di un animale. Questo non sarebbe assurdo, perché a tutta prima non si sa affatto dove cercare i denti in una rosa. (*PU*, II, xi, 188-189/290)⁵⁶

Dovrebbe essere sufficientemente chiaro che ci stiamo occupando di un caso estremo di proiezione immaginativa delle parole ('avere denti') e dovrebbe essere altrettanto chiaro che si tratta di un caso *non standard*, ossia di un caso in cui i criteri per applicare un concetto sono sospesi e devono essere ricercati. Il modo in cui Wittgenstein cerca i criteri per applicare l'espressione 'avere denti' al nuovo contesto non mi soddisfa appieno perché elude due fattori importanti: 1) a chi mi sto rivolgendo (chi è il mio interlocutore?) e 2) in quale occasione proferisco 'Una rosa non ha denti'. L'ellissi di Wittgenstein è probabilmente dovuta all'estemporaneità dell'osservazione citata. Per sistemare questo difetto elaborerò delle

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 153.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, pp. 135-156.

⁵⁶ Cavell analizza il passo in *RO*, p. 261.

situazioni alternative. Ad esempio, potrei dire ‘una rosa non ha denti’ a un indigeno proveniente da qualche foresta equatoriale, il quale ha una conoscenza diretta di piante carnivore, ma scarsa consuetudine con le rose. La mia nuova applicazione avrebbe così un punto: voglio calmare il mio interlocutore, rassicurarlo che la rosa non cercherà di divorarlo. Oppure, se mi si concede che le spine della rosa possono essere i suoi ‘denti’ in quanto possono graffiare e striare la carne, potrei egualmente affermare che ‘la rosa ha denti’, intesa come espressione figurata (contenuta in una poesia?), o ‘la rosa non ha denti!’ come espressione di esasperazione rivolta a chi continuasse a confondere l’impiego figurato con quello letterale (‘la rosa ha *realmente* denti’). Per quanto le proiezioni proposte siano fantasiose e spesso improbabili ognuna concede un punto al proferimento dell’espressione: ‘la rosa non ha denti’. E la ricerca del punto dell’espressione, dell’appropriatezza della proiezione soddisfa ognuna delle caratteristiche individuate da Spati per l’improvvisazione:

- La proiezione è *originale*, ma non è un *novum* completo. Non sto dicendo ‘la ruota falceggia l’altare’. Non sto, quindi, usando un insieme di parole originale nel senso di mai ascoltato, inaudito, ma sto cercando di inserire delle parole quotidiane (‘avere denti’) in un contesto nuovo. E, in un certo senso, sono sorpreso del fatto che tali parole possano essere impiegate in questo contesto: non me l’aspettavo.
- La proiezione è *estemporanea* in quanto avviene qui ed ora, dinnanzi ad un interlocutore specifico in un contesto specifico. La proiezione, come l’improvvisazione, è carica di storia: se, invece dell’aborigeno del mio esempio, avessi di fronte un botanico, non avrebbe senso dire ‘la rosa non ha denti’ per rassicurarlo che non lo divorerà. (Anche se potrei usarla in un altro contesto: il botanico si sveglia improvvisamente da un incubo gridando: ‘Aiuto, la rosa mi mangerà!’ (e chi più di un botanico potrebbe avere questo genere di incubi). Per rassicurarlo, potrei dire: ‘Tranquillo, la rosa non ha denti’. *Qui* si comincia ad intravedere quanto il linguaggio sia situato in contesti specifici, quanto sia duttile e malleabile e quanto del significato di un’espressione dipenda dal punto che vogliamo fare con le nostre parole).
- La proiezione è *responsiva* perché dipende da una attenzione al contesto (esso deve invitare la proiezione) e all’interlocutore (devo avere qualcosa da dire *a lui*).
- La proiezione dipende da uno sfondo di reazioni naturali condivise (chiamiamolo ‘tradizione’). Se non sapessi che chi ha paura va rassicurato, che l’insistenza può essere esasperante e che queste reazioni sono naturali, ossia che accomunano me e il mio

interlocutore per quanto distanti possiamo sembrare, allora le mie proiezioni non avrebbero alcun punto.

- La proiezione dipende da una *abilità pratica*. Devo, cioè, essere padrone sia degli impieghi della locuzione che voglio proiettare ('avere denti'), sia degli oggetti a cui si riferisce (denti, rose, ecc.). Bisogna avere una certa abitudine con essi per essere capaci di cogliere il punto di una proiezione innovativa.

L'obiettivo dell'analogia tra proiezione immaginativa e improvvisazione non consiste nel giungere ad affermare che ogni proiezione è una improvvisazione, ma nel mostrare, a chi ritenesse che il linguaggio è rigidamente incasellato e determinato da una serie di regole e condizioni, quanto poco verosimile sia questa immagine. Così come nell'improvvisazione "la relazione di mutua sintonia" tra gli esecutori di un brano "non obbedisce a proprietà strutturali dell'interazione, ma è *fatta continuamente* in base a quello che emerge nella performance"⁵⁷, allo stesso modo la sintonia degli interlocutori nel linguaggio non dipende da regole strutturali, ma dalla capacità di condividere il punto di una certa espressione e questa abilità si attua *in situ*, nelle situazioni particolari in cui è chiamata in causa. L'improvvisazione e la mutua comprensione nel linguaggio non sono, tuttavia, *irregolari*, ma dei fenomeni in cui la regolarità è da scoprire di volta in volta, diuturnamente (*diurnally*). Ogni improvvisazione è appropriata relativamente al momento specifico in cui è prodotta, all'esecuzione che l'ha preceduta e ad uno sfondo tradizionale all'interno di cui si inserisce: se essa riesce a connettersi a questi tre fattori, allora essa è adeguata, fluisce naturalmente da quanto la precede e fornisce uno spunto a quanto le seguirà. Allo stesso modo ogni proiezione immaginativa è appropriata solo se marca un punto nel momento in cui viene offerta: il contesto in cui la si propone deve, cioè, invitare la proiezione e questo significa che devo avere qualcosa da dire al mio interlocutore con le parole che impiego ed esse si devono adattare ad alcune caratteristiche di tale contesto. Questa appropriatezza di improvvisazione e proiezione dipende da un nucleo molto fragile quale l'aver assorbito certe tecniche, l'aver vissuto e l'essere maturato in certi ambienti e da alcuni "fatti molto generali della natura" (*PU*, II, xii, 195/299). La lezione da trarre da questa analogia è concretizzata in queste parole di Cavell, secondo cui il linguaggio è

[...] un campo di possibilità infinito [...] che non può dettare ciò che si dice ora, né può assicurare il senso di ciò che viene detto, la sua profondità, la sua utilità, la sua esattezza, la sua arguzia più di quanto possa assicurare la sua verità nei confronti del mondo. Il che equivale a dire che il linguaggio non è solo una cognizione che si acquisisce (*an acquirement*), ma anche un'eredità (*a bequest*). (*RO*, p. 253).

⁵⁷ SPARTI, *Suoni inauditi*, cit., p. 183.

Ma se il linguaggio è un'eredità mai acquisita una volta per tutte, allora quale ruolo giocano i criteri, ossia le condizioni di applicabilità di un concetto? Se le possibilità del linguaggio sono infinite, se possiamo proiettare le parole in contesti nuovi senza timore, se la comunicazione reciproca dipende da qualcosa di molto simile all'improvvisazione, allora a cosa ci servono delle condizioni da non infrangere? Per dire l'ultima parola sui criteri bisogna introdurre il secondo esempio.

b) *'Mi sono svegliato volontariamente'*

L'esempio è molto semplice: una mattina scendo dal letto, mi dirigo nella camera comune e annuncio 'Mi sono svegliato volontariamente'. Non c'è nulla di più facile che immaginare un contesto per questa affermazione. Potrei cercare di rispondere implicitamente alle critiche dei miei coinquilini che sanno quanto io sia pigro, potrei sottolineare che ho intenzione di rispettare l'impegno preso per quella mattina oppure potrei voler mostrare l'inutilità della sveglia: sono capace di alzarmi da solo senza ausili. È possibile concepire anche dei contesti meno naturali in cui la mia espressione è proiettata con più fatica. L'asserzione potrebbe essere una confutazione pragmatica della discussione che ho avuto la sera precedente con i miei coinquilini deterministi (cercando di emulare la risposta del Dottor Johnson a Berkeley) oppure, se mi sono convinto, dopo aver letto *La metamorfosi* di Kafka, di essere diventato uno scarafaggio, la mia asserzione potrebbe rappresentare il ritorno alla sanità mentale: dato che mi sono svegliato volontariamente, non posso essere un insetto. In ognuno di questi contesti, più o meno naturali, l'espressione è stata proiettata appropriatamente, essa ha un punto (*a point*) e il mio interlocutore è in grado di comprenderla. La facilità con cui si può capire la mia asserzione dipende in alcuni casi dal nostro semplice condividere certe reazioni naturali (la pigrizia, per esempio), in altri casi dal condividere una gamma di interessi e valutazioni (gli impegni vanno rispettati). Nei casi *non-standard* bisogna avere una certa familiarità con aspetti della nostra cultura (la biografia di Berkeley, il determinismo) o una qualche intimità con chi proferisce le parole (bisogna, ad esempio, sapere che ho letto Kafka, che sono un soggetto impressionabile, ecc.). Vi è, tuttavia, la possibilità che io rifiuti la legittimità di ognuno dei contesti proposti: non ho detto 'Mi sono svegliato volontariamente' per ammonire, giocare, confutare o rassicurare i miei interlocutori. L'ho detto, perché è vero: si tratta di un dato di fatto che mi sono preso la briga di registrare. Questa mattina dalla posizione supina in cui giacevo sul letto, ho fatto in modo di muovere entrambe le gambe fuori dalle coperte e mi sono trascinato fino alla sala comune. Giunto in quel luogo ho voluto condividere questa conoscenza su me stesso (che ho acquisito? Osservato?) con i miei coinquilini. Bisogna ammettere che si tratta di una situazione *sui generis*, la quale ci lascia con un senso di stonatura, con l'impressione che il punto della proposizione è sfocato, difficile

da cogliere. Perché dovrei condividere con qualcuno questa mia conoscenza? Di che cosa sto informando i miei coinquilini? Qual è il punto della mia espressione?

Immaginiamoci un possibile dialogo:

- Mi sono svegliato volontariamente!
- Bene, così potrai accompagnarci in banca come ci hai promesso.
- No, non lo dicevo per questo, ma perché mi sono svegliato volontariamente!
- Cosa dici? Lo sappiamo tutti che lo hai fatto. Ora vestiti e scalda il motore della macchina.
- Voi non capite: sto cercando di dirvi che questa mattina sono sceso dal letto di mia volontà. ...

Non è difficile pensare ad una continuazione del dialogo. Si potrebbe pensare che i miei coinquilini mettano in dubbio la mia sanità mentale molto più seriamente che se mi credessi un novello Gregor Samsa. Nella paranoia kafkiana, infatti, il mio disordine mentale è in superficie ed è possibile accettare le mie proposizioni come il farneticare di un folle ('Lasciatemi stare. Sono un insetto!'). Nell'ultimo caso, invece, la mia *insistenza* nel voler ribadire la proposizione senza che essa abbia alcun punto, lascia gli interlocutori esterrefatti. Perché insisto nel voler registrare questo fatto? Che importanza ha per me? Perché conta così tanto da volerlo descrivere senza alcuna intenzione di rivolgermi agli altri, senza fornire delle ragioni che mi rendano intelligibile? Infatti, sebbene sembri che mi stia rivolgendo a qualcuno (proferisco le parole dinanzi ad altri), in realtà non sto dicendo *nulla*, perché non voglio accomodare la mia espressione con nessun contesto che la renda intelligibile.

Si potrebbe obiettare che un punto c'è ed è anche importante: sto descrivendo un fatto che mi è accaduto. Tuttavia, *il semplice accadimento di un fatto non è una ragione per proferire delle parole che lo descrivano*. Se il semaforo diventa verde, posso dire 'Ora è verde' per indicare a qualcuno di attraversare la strada, per giocare con una bambina a chi vede per primo il colore o per rassicurare me stesso che non sono daltonico. Ma se dico 'Ora è verde' e poi rimango lì, impalato, guardando in aria con la faccia convinta di chi ha rivelato una profonda verità, l'intera storia mi pare 'stonata': d'improvviso mi sento come uno zombie o un automa, qualcuno che non ha un'interiorità da esprimere e condividere con gli altri. Si badi bene che non intendo affermare che il linguaggio non possa essere usato per registrare fatti, ma che anche questa funzione deve avere un suo punto e il punto di una affermazione non può essere il suo semplice essere vera. Se voglio descrivere il colore del semaforo, *devo* avere qualcosa da comunicare con la mia descrizione; se affermo di essermi svegliato volontariamente, *devo* avere delle ragioni per esprimermi in questo modo. Se non ho nulla da comunicare, se non ho ragioni per esprimermi, allora le mie parole saranno vuote, o meglio: le parole saranno lì, ma non hanno nessuna funzione perché io le sto svuotando. Mi ritraggo al loro cospetto come se mi aspettassi che

compiano da sole l'intero lavoro comunicativo, ritenendo di non dover 'entrare' nelle parole che proferisco per accomodarle al contesto adeguato. Se mi sono svegliato volontariamente, ad esempio, penso che sia sufficiente dire 'Mi sono svegliato volontariamente' per registrare il fatto, senza che vi sia bisogno che il contesto inviti tale descrizione; se il semaforo è diventato verde, posso pensare che basti dire 'Ora è verde' indipendentemente dalla situazione concreta in cui articola le parole. È come se volessi che le parole trasmettano da sé il contesto senza il mio intervento, senza che io debba compromettermi nel dirle al posto e all'ora giuste. Da questo punto di vista ci si sente come dei "Recording Angel, outside the world, neither affecting it nor affected by it" (CR, p. 212).

Cavell e Wittgenstein combattono strenuamente questa idea, ritenendola una illusione. Secondo questi filosofi, posso comprendere le parole proiettandole in contesti adeguati, ma se insisto a rifiutare la proiezione allora non sono comprensibile, mi sto rendendo (deliberatamente?) incomprensibile, un enigma. Cavell ricapitola il fenomeno in questi termini:

Ciò che sto suggerendo è che 'Perché è vero' non è una *ragione* o una base per dire qualcosa, non costituisce il punto [*point*] del dire qualcosa; e sto suggerendo che, nella grammatica, vi devono essere ragioni per quello che si dice, vi deve essere un punto [*point*] nel dire qualcosa, se ciò che si dice deve essere comprensibile. Noi possiamo comprendere ciò che le *parole* significano, a prescindere dal fatto che comprendiamo il perché tu lo dica; ma senza comprendere il punto [*point*] del tuo dirle, non possiamo comprendere ciò che *tu* intendi [*We can understand what the words mean apart from understanding why you say them; but apart from understanding the point of your saying them we cannot understand what you mean*]. (RO, p. 273)⁵⁸

Occorre soffermarsi su queste parole di Cavell perché rappresentano il crocevia in cui si intersecano quasi tutte le nozioni che abbiamo presentato in questa parte della tesi. Di primo acchito la posizione di Cavell sembra essere una semantica contestualista di tipo additivo: da una parte abbiamo il significato delle parole ("ciò che le *parole* significano") e dall'altro un contesto più o meno adatto in cui proiettarle. Se le parole sono proiettate nel contesto adatto, allora esse non hanno solo significato, ma anche un punto; altrimenti possiedono solo un significato (convenzionale? Usuale? Definitorio?) ma sono prive di punto e per questo risultano strane, stonate, difficilmente intelleggibili ("non possiamo comprendere ciò che *tu* intendi"). Sebbene questa posizione possa essere sottoscritta dagli studiosi di pragmatica del linguaggio, primo fra tutti Paul Grice⁵⁹, essa non corrisponde all'idea che Cavell ha in mente. In un saggio precedente a *La riscoperta dell'ordinario*, il filosofo si esprime in maniera molto chiara:

⁵⁸ Traduzione modificata; cfr. CR, p. 206.

⁵⁹ Cfr. P. GRICE, "Il significato", in ID., *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, trad. it. G. Moro, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 219-232.

If 'what A (an utterance) means' is to be understood in terms of (or even as directly related to) 'what is (must be) meant in (by) saying A', then the meaning of A will not be given by its analytic or definitional equivalents, nor by its deductive implications. (*MWMMW*, p. 31)

Il significato delle parole che pronunciamo non è contenuto in definizioni o usi convenzionali, ma viene esibito nelle situazioni concrete in cui le proferiamo. Dire qualcosa in un certo contesto piuttosto che in un altro ha delle implicazioni di cui siamo responsabili ed è la parola proferita nel contesto appropriato ad acquisire significato.⁶⁰ Se dico 'Ora è verde' a un incrocio semaforizzato per ammonire, esortare, attirare l'attenzione, descrivere, allora le parole hanno significato *proprio perché* hanno un punto (*a point*), ma se non hanno un punto, allora non hanno nemmeno significato, sono solo dei suoni emessi a casaccio. La relazione tra significato e contesto, tra significato e punto di un'espressione sono, secondo Cavell, molto più strette di quanto ritengano Grice e i suoi seguaci (per non fare menzione dei neopositivisti logici o di Frege e Russell).⁶¹ Tuttavia, nel leggere il passo citato da *La riscoperta dell'ordinario*, sembra innegabile che vi sia una contrapposizione tra il significato delle parole e il significarle; tra il nudo significato dell'espressione e la sua applicazione all'interno di una situazione concreta (il suo punto, le ragioni che abbiamo per proferirla). La spiegazione di questa apparente incongruenza è offerta dallo stesso Cavell: egli non sta affermando che le parole possano avere significato indipendentemente da un uso concreto, ma che per ogni espressione, e, in particolare, per le parole svuotate da ogni ragione per pronunciarle, è sempre possibile immaginare un contesto in cui siano state proiettate intelligibilmente. A chi obiettasse che affermazioni come 'Mi sono svegliato volontariamente' o 'Ora è verde' abbiano senso anche senza che vi sia alcun punto nell'esprimerle, Cavell risponde:

Certainly it makes sense. And that just means that we can easily imagine circumstances in which it would make sense to say it. [...] It does not mean that *apart* from those circumstances it makes (clear) sense. The point is not that you sometimes cannot say (or think) what is the case, but that to say (or think) something is the case *you must say or think it*, and 'saying that' (or 'thinking that') has its conditions. (*CR*, p. 215)⁶²

⁶⁰ "We are, therefore, exactly as responsible for the specific implications of our utterances as we are for their explicit factual claims." (*MWMMW*, p. 12).

⁶¹ "Wittgenstein and Cavell [...] urge us to think of the meaning of words as a function of the *use* that the words are put to, or may be put to – the *work* that the words perform, or are fit to perform – in *particular* circumstances, by *concrete* human beings. [...] It follows that words in isolation, since they say nothing in particular, *say*, in effect, nothing" (BAZ, "On When Words are Called for ...", cit., pp. 482-483). Cfr. anche un'osservazione di Wittgenstein: "Il comunicato [Wittgenstein sta immaginando un esempio basato su dei comunicati militari] è un gioco linguistico. Sarebbe fonte di confusione dire: le parole del comunicato, la frase annunciata hanno un determinato senso, e la comunicazione, l'atto dell'asserire', ne aggiunge uno ulteriore. Come se l'enunciato, emesso da un grammofono, appartenesse alla logica pura, come se in questo caso avesse il suo senso puramente logico, come se qui noi avessimo davanti l'oggetto che i logici maneggiano ed esaminano, - mentre l'enunciato asserito, comunicato, fosse la cosa *in funzione*. [...] Quello che voglio dire è che l'enunciato non ha alcun senso al di fuori del gioco linguistico" (*BPP*, I, § 488).

⁶² Cfr. MULHALL, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*, cit., p. 99; WITHERSPOON, "Houses, Flowers, and Frameworks ...", cit., pp. 200-201.

Il fatto che affermazioni come ‘Mi sono svegliato volontariamente’ e ‘Ora è verde’ sembrano avere, nei contesti ‘stonati’ in cui le ho proiettate, un *certo* senso (non chiaro) le distingue da espressioni come ‘Una rosa non ha denti’.⁶³ La differenza è sottile ed è difficile da descrivere. In entrambi i casi si tratta di immaginare un contesto che inviti la proiezione significativa delle proposizioni ed in entrambi i casi la proiezione deve essere *naturale*, ossia seguire le nostre reazioni naturali e l’abilità linguistica che abbiamo maturato acquisendo il linguaggio.⁶⁴ Tuttavia, mentre nel caso della rosa senza denti l’improvvisazione è la nostra unica risorsa, nel caso di espressioni come ‘Ora è verde’ o ‘Mi sono svegliato volontariamente’ affermare che si cerca di improvvisare un contesto nuovo in cui proiettare le nostre parole appare forzato. È fin troppo facile immaginare un contesto adatto per queste espressioni e ciò depriva di forza la condizione di originalità che è essenziale per l’improvvisazione vera e propria. Sarei tentato di dire che con espressioni *ordinarie* come quelle appena citate l’improvvisazione non è originale (se questo non mostrasse l’irrelevanza stessa del concetto di improvvisazione). Quando noi usiamo le parole ordinariamente esiste sempre uno sfondo di attese e di responsabilità verso ciò che diciamo che deve essere tenuto presente. Se è vero che il loro punto (il loro significato) è estemporaneo (è qui e ora) e dipende da un’abilità pratica che abbiamo acquisito con l’abitudine a impiegarle, d’altro canto, però, la proiezione di queste espressioni è più attesa, è più abitudinaria, quotidiana di ‘Una rosa non ha denti’.⁶⁵ Per questo motivo quando questa gamma di anticipazioni viene disattesa, esse ci sembrano allo stesso tempo ‘stonate’, ma anche ‘avere un *certo* senso’. Se dico ‘Mi sono svegliato volontariamente’ o ‘Ora è verde’ senza marcare alcun punto, deprivando così le mie parole di significato, lascio i miei interlocutori sospesi, perché ciò che voglio sottolineare con le mie parole è a portata di mano, ma mi rifiuto di afferrarlo. E dato che è facile immaginare un contesto in cui le mie parole hanno significato, do anche l’impressione di avere delle ragioni per proferire quelle parole, mentre, in realtà, sto rifiutando qualsiasi ragione plausibile. È come se desiderassi che le mie parole svolgano da sé l’intera funzione comunicativa, senza che io debba ‘sporcarli’ con la responsabilità di proferirle e con le attese che producono in chi mi

⁶³ Cavell intende proporre un confronto tra “un’espressione che ‘ha un certo senso’ e quelle espressioni la cui ‘grammatica’, come dice Wittgenstein, ‘necessita di essere ancora spiegata’ (per esempio: ‘La rosa ha denti nella bocca di un animale’). In merito a queste ultime egli afferma o lascia intendere che diverse spiegazioni potrebbero essere ‘perfettamente valide’ [...]. Ma in merito alle espressioni che ‘hanno un certo senso’ [...] abbiamo l’impressione che esista un contesto *giusto* per il loro uso, e che ‘comprendere’ la loro applicazione sia questione di trovare, di imbattersi in *quel* contesto. In tali casi non disponiamo della stessa libertà. È come se avessimo l’impressione che tutto ciò che è necessario fare sia esercitare quella stessa capacità di proiezione sulla quale si basa il linguaggio tutto intero. Siamo liberi, ma siamo anche soggetti agli stessi dettami di ogni proiezione, al fatto che la sua appropriatezza si costituisce nei termini dell’‘invito alla proiezione’ operato dal contesto; dobbiamo mostrare *in che modo* il nuovo contesto è un esempio del vecchio concetto” (RO, p. 261).

⁶⁴ Su questo punto mi trovo in lieve disaccordo con quanto afferma Cavell nel passo citato nella nota precedente.

⁶⁵ “To be a master of a language is to be able to anticipate the uses its words are fit for, and the points they may serve to make when put to use” (BAZ, “On When Words are Called for ...”, cit., p. 483).

ascolta. Questa analogia, in realtà, non è del tutto calzante. Infatti, gli esempi che ho presentato sinora non sono stati descritti con la dovuta precisione per ragioni espositive. Il mio scopo era quello di portare alla luce alcune possibilità insite nel nostro linguaggio. Tuttavia, se davvero qualcuno rifiutasse qualsiasi ragione per le parole che sta proferendo senza addurre alcun motivo ulteriore, l'unica conclusione possibile è che egli abbia perso il lume della ragione e che sia da spedire in qualche ospedale psichiatrico. *Deve* esservi una ragione per rifiutare il punto (ordinario) delle proprie parole, per rifiutare i criteri con cui sono usualmente espresse, e questa ragione viene chiamata da Cavell 'scetticismo'. Lo scetticismo è, quindi, una sorta di ragione *sui generis* (stra-ordinaria), una ragione implicita, rimossa, che lavora oscuramente e che ci conduce a rifiutare qualsiasi ragione esplicita.

Il metodo di Wittgenstein e Cavell che abbiamo descritto nei paragrafi precedenti ha come scopo quello di portare alla luce questa ragione implicita.⁶⁶ Ricordiamo con quali parole lo abbiamo sintetizzato: "la filosofia di Cavell è un invito non giustificato ai propri lettori affinché mettano alla prova su di sé le descrizioni esemplari ed accurate di alcune confusioni (filosofiche), in modo da poterle evitare o in modo da liberarsene se ne sono prigionieri" (Parte prima, Cap. 2). Possiamo ora delineare nuovamente questo metodo dicendo che esso è un invito non giustificato ai propri lettori affinché mettano alla prova su di sé le descrizioni esemplari ed accurate di alcune confusioni (filosofiche), in modo che essi riconoscano queste descrizioni come *le ragioni (implicite) che sono alla base del proprio rifiuto dei criteri comuni per asserire qualcosa*. Il metodo di Wittgenstein e Cavell non si prospetta quindi come una confutazione dello scetticismo, ma come un tentativo di prendere coscienza delle ragioni che ci spingono a rifiutare quello sfondo condiviso di attese e responsabilità che dobbiamo assumere quando parliamo. La filosofia di questi due pensatori è diretta a far emergere le ragioni che ci portano a evadere l'ordinario e, nel migliore dei casi, ad abbandonarle. Il fulcro di questa filosofia non sta nella nozione di 'confutazione' di una posizione errata, ma in quella di 'riconoscimento' (*acknowledgment*) delle proprie ragioni.⁶⁷ Per ora sia sufficiente dire che lo scopo non è la conoscenza di fatti, ma la conoscenza di sé stessi, dei motivi e delle ragioni che ci portano a volerci esonerare dalla mutua comprensibilità. Lo spostamento che Cavell e Wittgenstein effettuano nella critica filosofica dalla confutazione al riconoscimento li lascia alla mercé dei loro interlocutori: o essi riconoscono le ragioni prodotte da questi filosofi come le *loro* ragioni (e le abbandonano, mettono in discussione, riposizionano al giusto livello) oppure il 'gioco' si conclude con due antagonisti che percorrono strade differenti non riconciliabili. È una concezione in cui la filosofia è indiscutibilmente *pratica*, nel senso di una prassi interattiva tra

⁶⁶ "Ciò che mi propongo di insegnare è: passare da un non-senso occulto a un non-senso palese" (PU, § 464).

⁶⁷ Sulla nozione di 'riconoscimento' ci dilungheremo nel prossimo capitolo.

interlocutori. La filosofia torna ad una delle sue origini, ossia al dialogo, e si trasforma in una attività quotidiana da svolgere ogni giorno.⁶⁸ Voglio prendere a prestito una caratterizzazione di Sanford Shieh che ritengo particolarmente illuminante:

The kind of philosophical criticism I have sketched [i.e.: quello di Cavell e Wittgenstein] makes the idea of a definite refutation of a philosophical position problematic. If there can be a norm that mutually binds the traditional epistemologist and his critic [i.e.: lo scettico e il filosofo dell'ordinario] only to the extent that he acknowledges the criteria articulated by the latter as his, then there is no such thing as identifying, once and for all, the bounds of sense on whose wrong side [lo scettico] is located. There remain only specific philosophical encounters, particular occasions in which a philosophical critic seeks to bring forth a community of intelligibility with her interlocutor(s). There is no conception, antecedent to such an occasion, of what the outcome of any such exchange should be, no guarantee of the objective correctness of any side.⁶⁹

Shieh, però, è troppo frettoloso nell'identificare l'intero metodo di Cavell con l'articolazione dei criteri e con ciò che abbiamo chiamato 'richieste di comunità' (*claim to community*). Rientriamo in uno degli esempi proposti, in particolare in quello in cui il nostro interlocutore svuota di significato l'espressione 'Mi sono svegliato volontariamente'. È vero che in questo caso gli si potrebbe ribattere: 'Fa parte della grammatica della parola 'volontario' che vi siano delle ragioni speciali per applicare questo termine ad una azione'.⁷⁰ Se affermo di essermi svegliato volontariamente devono esserci delle ragioni speciali per questa mia affermazione e alcune di queste ragioni sono state esplorate nel testo. Quello proposto è uno dei criteri per applicare il concetto di 'volontario' e la nostra risposta al proferitore folle è esattamente un esempio di sollecitazione dei criteri, ossia di 'richiesta di comunità'. Sto, infatti, invitando il mio interlocutore a condividere con me i criteri per l'impiego di 'volontario', corredando il mio invito con l'esibizione di svariati campioni di comportamento linguistico normale. Ma, come abbiamo visto, questo invito non è e non può essere decisivo e questo è insito nella natura dei criteri: perché i criteri non poggiano su una base stabile, perché è sempre possibile improvvisare sui criteri e proiettarli in situazioni inedite, perché la necessità propria dei criteri è *sub specie humanitatis* e non è coercitiva. E dal momento che non c'è nulla che obblighi razionalmente qualcuno a condividere le mie reazioni e le mie valutazioni su di un fenomeno, non c'è nessuna

⁶⁸ "Wittgenstein *diurnalizes* [...] he depicts our everyday encounter with philosophy, say with our ideals, as brushes with skepticism, wherein the ancient task of philosophy, to awaken us, or say bring us to our senses, takes the form of returning us to the everyday, the ordinary, every day, diurnally" (NYUA, p. 66).

⁶⁹ SHIEH, "The Truth of Skepticism", cit., p. 155.

⁷⁰ "L'economia naturale del linguaggio stabilisce che per il caso *standard* coperto da qualsiasi verbo normale [...] non è richiesta e neppure permessa alcuna espressione modificatrice. Solo se facciamo l'azione nominata in circostanze o modi speciali, diversi da quelli naturali (e, senza dubbio, tanto la normalità quanto l'anormalità differiscono a seconda di qual è il verbo particolare in questione) si richiede che ci sia un'espressione modificatrice, o è addirittura una regola che ce ne sia una" (AUSTIN, "Una giustificazione per le scuse", cit., p. 182). La posizione di Austin è sottoscritta da Cavell in *MWMM*, pp. 6-12.

ragione che lo obblighi a rispondere alla mia richiesta di comunità indipendentemente da ciò che egli pensa sia corretto dire in quel frangente.⁷¹

La conclusione a cui siamo giunti svela in un solo colpo sia perché l'appello ai criteri non sia una diagnosi sufficiente dello scetticismo, sia la natura dei criteri. Sollecitare i criteri, fare una richiesta di comunità e poi gettarla in faccia allo scettico non è sufficiente per fornire una diagnosi adeguata del problema, perché in questo caso si implica che lo scettico sia un folle, che parli senza avere alcuna ragione. È come dirgli: 'Vedi, noi facciamo così. Il tuo comportamento è anormale e senza senso. Cerca di riconoscerlo e adeguati'. Lo scettico, tuttavia, deve avere delle ragioni molto forti per cercare di usare le nostre parole al di fuori dei nostri criteri, al di "fuori di un determinato giuoco" linguistico (*außerhalb eines bestimmten Spiels*; *PU*, § 47). Egli non è quel folle che appare, talvolta, ai filosofi del linguaggio ordinario ed è una persona consapevole di stare usando certe parole in maniera particolare, arrivando a rifiutare addirittura i criteri che permettono di comprenderci l'uno con l'altro. Per questo motivo non accetta la lezione che gli viene impartita per mezzo della sollecitazione dei criteri e ha dei solidi motivi: il contesto in cui proietta le parole è inedito, solo che il proprio interlocutore non riesce a riconoscerlo; egli sta improvvisando con le parole per fare emergere un qualche tipo di verità, ecc. Una critica più profonda dello scetticismo consiste nello smascherare quali siano le ragioni profonde dello scettico, quali siano i motivi che lo portano a evadere l'ordinario. E questo ci conduce a vestirne i panni, a cercare di entrare nei suoi ragionamenti e di scovare quali motivi lo guidino in modo da portarli alla luce del sole, traducendo così "un non-senso occulto" in "un non-senso palese" (*PU*, § 464). Solo allora, se lo scettico riconoscerà (*acknowledge*) come proprie le ragioni dell'evasione dell'ordinario, la diagnosi potrà dirsi completa.⁷² Giunti a quel punto, forse, si potrà anche scoprire che l'illusione di significato dello scettico svii⁷³ una 'verità' più profonda, una 'morale' propria dello scetticismo.⁷⁴

⁷¹ "The task of philosophical criticism is to restore the traditional philosopher to attunement with the ways of ordinary human beings. But since nothing rationally compels one to share one's judgments and reactions, this task cannot be accomplished by identifying reasons, which apply to the traditional philosopher no matter what he thinks or does, and which weighs against his attempts to make certain claims [...] or his adoption of certain criteria" (SHIEH, "The Truth of Skepticism", cit., p. 159).

⁷² "Uno dei compiti più importanti consiste nell'esprimere tutti i ragionamenti erronei in una maniera così particolare, che il lettore possa dire: 'Ecco, l'ho inteso esattamente così'. In modo da ricalcare la fisionomia di ciascun errore. Possiamo nondimeno convincere un altro che ha commesso un errore, se riconosce che è realmente questa l'espressione del suo modo di sentire [...]" (*BT*, XII, § 87, 10-11).

⁷³ I traduttori italiani di un articolo di Cora Diamond sull'argomento hanno impiegato il termine 'sviamento' per tradurre l'inglese 'deflection'; cfr. DIAMOND, *L'immaginazione e la vita morale*, cit., pp. 183-185. Sulla nozione di 'deflection' cfr. *MWMW*, p. 260.

⁷⁴ Cfr. *RO*, p. 297.

2. Conclusioni: Dobbiamo *significare* ciò che diciamo?

L'appello ai criteri non è dunque né una confutazione dello scetticismo, né una mossa sufficiente a diagnosticarlo. A cosa è servita, allora, questa lunga discussione a proposito della nozione di 'criterio'? Sembra quasi che sin dall'inizio di questo capitolo abbia voluto gettare discredito su questa nozione che viene ritenuta così importante dall'interpretazione standard delle *Ricerche filosofiche*: prima ho sostenuto che i criteri non ci danno alcuna certezza dell'esistenza dei fenomeni di cui sono criteri, poi, dopo una lunga parentesi sulla funzione dei criteri wittgensteiniani, ho affermato che la necessità di cui essi sono portavoce è una necessità fragile, ipotetica, *sub specie humanitatis*. Ho fatto anche notare che l'improvvisazione sui criteri è un aspetto importante del nostro linguaggio e infine ho sottolineato che l'appello ai criteri non è una condizione sufficiente a diagnosticare lo scetticismo, ossia a comprendere il nostro impulso a trascenderli. Nonostante ciò ho insistito a dire che i criteri sono delle 'condizioni di applicabilità' che *devono* essere rispettate se ci si vuole comprendere l'un l'altro e ho rifiutato la posizione di Affeldt, secondo cui l'unica base di intelligibilità siamo noi stessi. Per concludere questo paragrafo è necessario riflettere sulla forza espressa dal modale 'dovere' riferito ai criteri, perché in esso si esprime il grado di normatività trasmesso dai criteri e la verità che si vuole comunicare chiamandoli 'condizioni di applicabilità' di un concetto. L'ausiliare modale è echeggiato nel testo più volte: quando abbiamo chiarito la necessità relativa dei criteri abbiamo detto che essi *devono* essere rispettati se voglio parlare con il mio interlocutore; quando è emersa la nozione di 'punto' di un'espressione, abbiamo detto che ogni enunciato *deve* avere un punto, altrimenti lo si svuota di significato. Abbiamo aggiunto, inoltre, che *devo* avere delle ragioni per quello che dico, se non voglio che il mio comportamento linguistico appaia come il farneticare di un folle. Cavell fa molta fatica a caratterizzare la forza coercitiva dei criteri wittgensteiniani: da un lato perché non li ritiene coercitivi *überhaupt*, dall'altro perché una necessità ipotetica, *sub specie humanitatis*, non ci appare essere una necessità vera e propria. Dapprima egli accenna che i criteri possano avere una necessità pragmatica, ossia che essi articolino le implicazioni di ciò che diciamo, le quali sono a loro volta legate al contesto concreto in cui le parole sono proferite. Cavell, tuttavia, si dichiara immediatamente deluso da questa formula perché "does not help us account for the element of necessity ('must') in statements whose implication we understand" (*MWMW*, p. 9): il nostro ideale di necessità, infatti, è la necessità logica, a cui non interessa la situazione concreta in cui gli enunciati sono proferiti. Egli poi cerca di caratterizzare tale necessità come una necessità non analitica (parodiando Kant): i criteri (wittgensteiniani) non ci dicono qualcosa di interno al concetto di cui sono condizione, ma ci ricordano che le implicazioni di ciò che diciamo "are [...] meant; that they are an essential part of what we mean

when we say something, of what it is to mean something. And what we mean (intend) to say [...] is something we are responsible for” (*Ivi*, p. 32). Infine, egli afferma che la filosofia di Wittgenstein fornisce “una visione antropologica [...] della necessità” (*RO*, p. 167), una visione in cui i criteri devono essere rispettati da esseri come noi, che vogliono comunicare come facciamo noi, maturati in forme di vite come la nostra.

Nessuna delle caratterizzazioni di Cavell è pienamente giustificata e convincente. Non mi rimane che cercare di chiarire per l’ultima volta questo aspetto, nella speranza che variare i punti di vista su questo fenomeno possa fare le veci di una spiegazione finale ed esaustiva. Più volte si è detto in questo paragrafo che il punto di una espressione dipende dalle ragioni che si è in grado di fornire per giustificare le parole proferite. Vorrei descrivere per l’ultima volta i criteri come quelle ragioni che forniamo *a posteriori* per rendere accettabile il nostro comportamento linguistico.⁷⁵ Il lungo *excursus* sull’improvvisazione dovrebbe averci abituato all’idea che una giustificazione *a posteriori* non è una giustificazione *inventata* sul momento, ma l’emergere di una ragione da uno sfondo di abilità pratiche condivise e da una tradizione entro cui si è maturati. La giustificazione non fa parte dello sfondo, ma, *se* ne emerge, è considerata appropriata da tutti coloro che condividono quello sfondo. La visione wittgensteiniana del linguaggio descrive il lavoro giustificatorio come un’opera plastica, sempre *in fieri*, la cui base è naturale; in ciò non v’è alcuna pretesa fondazionalista. Come scrive Cavell, “quando dico che tutto ciò è naturale non intendo dire nulla più di questo” (*RO*, p. 239). Non vi sono ragioni (criteri) coercitive(i) per ritenere che l’uso della parola ‘volontario’, ad esempio, debba essere usata solo per descrivere azioni speciali: è semplicemente quello che *noi* facciamo (“[...] la mia vanga si piega. Allora sono disposto a dire: ‘Ecco, agisco proprio così’” (*PU*, § 217)). E sulla base delle nostre reazioni naturali è sempre possibile improvvisare, operare, accomodare. Pensiamo se qualcuno usasse ‘Mi sono svegliato volontariamente’ come saluto mattutino. Egli apre gli occhi e, invece di stiracchiarsi, maledire la sveglia, salutare il sole, prendere un caffè, cantare sotto la doccia e mille altre operazioni immaginabili, scatta in piedi dal letto e urla: ‘Mi sono svegliato volontariamente’. Potremmo cercare di mostrare a costui che il contesto della sua espressione non è appropriato, oppure cercare di comprendere il punto della sua affermazione. Se il comportamento linguistico non è troppo anormale e il nostro interlocutore è caritatevole possiamo giungere a un accomodamento: egli abbandona l’impiego anormale e accetta i nostri criteri o noi diveniamo capaci di vedere il punto della sua esclamazione. Oppure nessuno dei due interlocutori è capace di riconoscere il punto dell’altro e l’incontro si risolve con un nulla di fatto. Così funziona un disaccordo sui criteri per impiegare un certo concetto o una certa

⁷⁵ SPARTI, *Suoni inauditi*, cit., p. 220.

espressione. In questi casi si sente quale sia il peso della necessità ipotetica dei criteri: le ragioni discordanti *devono* accomodarsi *se* ci si vuole mutualmente comprendere.

Un altro punto da sottolineare è che il rifiuto dello scettico è una esacerbazione del disaccordo sui criteri. Lo scetticismo è l'immagine di una posizione che rifiuta testardamente ogni possibile accomodamento: non solo lo scettico ritiene che le ragioni *e* i criteri del proprio interlocutore (e si legga la congiunzione come se formasse un'endiadi) siano diverse dalle proprie, ma crede che tali ragioni e tali criteri siano da rifiutare *in toto*. ('Non dico: 'Mi sono svegliato volontariamente' per questo o quest'altro motivo, ma perché è vero che mi sono svegliato volontariamente'. Lo scettico formula solo una tautologia che non dice nulla). Questo rifiuto può dipendere da un disappunto diretto alla concretezza troppo umana dei criteri, e abbiamo descritto lo scettico come una persona che si rifiuta di *entrare* nelle proprie parole per significarle. Lo scettico, in breve, rifiuta di esprimersi. L'accento alla nozione di 'espressione', che ci terrà occupati nel prossimo capitolo, ci permette finalmente di comprendere il grano di verità contenuto nelle parole di Steven Affeldt. Affeldt scrive: "If I am to speak intelligibly *I* must articulate my point or position [...] If there is a ground of intelligibly, then *I* am (each of us is) that ground"⁷⁶. Il punto cruciale non è che io, individualmente, sia a fondamento della mutua comprensibilità, ma che *devo voler* significare qualcosa con le mie parole se voglio essere intelligibile, *devo voler* entrare nelle mie parole per significarle, fornirle di un punto. Lo scettico non possiede questa volontà e, di conseguenza, le sue parole sono vuote e rompono ogni legame con qualsiasi criterio immaginabile. Emerge nuovamente la necessità ipotetica, *sub specie humanitatis*, dei criteri, il loro dipendere dalla volontà di farsi comprendere. Nel titolo della prima opera di Cavell questo fatto è, a mio avviso, espresso il più chiaramente possibile. Il filosofo intitola la sua prima raccolta di saggi *Must We Mean What We Say?* Vorrei sottolineare la presenza del punto interrogativo che mitiga l'imperatività dell'ausiliare modale. Cavell non dice 'You Must Mean What You Say!' calando dall'alto la necessità (*must*) di cui vuole discutere, ma lascia aperta l'ipotesi che *non si voglia* significare le proprie parole, mostrando in questo modo che l'inclinazione a trascendere i criteri sia naturale, quanto il rifiutarsi di bere o mangiare se ci si vuole vendicare di chi ha preparato il pranzo. Ci rimane dunque da esplicitare le ragioni profonde di questo rifiuto. E, dato che i problemi dello scettico incominciano a delinearsi come problemi di espressione, andremo ad indagare quel genere di scetticismo che si rivolge più propriamente a quest'ambito della natura umana, ossia lo scetticismo verso le altre menti. Lo stesso Cavell ritiene che questa sia la forma primitiva assunta dallo scetticismo⁷⁷ e

⁷⁶ AFFELDT, "The Ground of Mutuality ...", cit., p. 22.

⁷⁷ Cfr. *RO*, pp. 449-455.

questa considerazione si coniuga perfettamente con la maggiore rilevanza che avrà lo scetticismo verso le altre menti quando ci volgeremo a discutere la nozione di 'arte'.

4. Scetticismo ed espressione

MALCOLM: Dispute it like a man.
MACDUFF: I shall do so.
But I must also feel it as a man.
(*Macbeth*, IV, iii)

Nel precedente paragrafo, in cui ho cercato di introdurre e chiarire le nozioni di scetticismo e di ordinario, la rappresentazione dello scettico è stata solo abbozzata. Gli esempi forniti sono, in un certo senso, sospesi nel vuoto: l'impulso scettico è più l'oggetto di una parodia che di una vera e propria indagine. Nel cercare delle illustrazioni migliori, è possibile, tuttavia, conservare una caratteristica della recita scettica. In essa emerge una fatale insistenza: in entrambi gli esempi (cfr. 'Mi sono svegliato volontariamente', 'Ora è verde') c'è un rifiuto ostinato di ogni ragione per giustificare le parole proferite e, al contempo, si ritiene pienamente intelligibile il proferimento stesso. Questa insistenza, una sorta di callosità dello spirito, sarà il nostro punto di partenza. Essa costituisce il grande tema di quella parte delle *Ricerche filosofiche* che viene spesso denominata 'argomento del linguaggio privato'.¹ Si può dire che in questi paragrafi Wittgenstein schizzi un'anatomia dell'insistenza filosofica, ossia l'irresistibile inclinazione a compiere ripetutamente certe osservazioni. La lettura di questa sezione dell'opera di Wittgenstein, osservata attraverso la lente dei commenti di Cavell, ci aiuterà a comprendere lo scetticismo verso le altre menti e ci permetterà, in conclusione, di valutare l'importanza della nozione di espressione.

1. Anatomia dell'insistenza (PU, §§ 243 sgg.): tradimento e inespressività

Che cos'è l'argomento del linguaggio privato? Qual è lo scopo di questa sezione delle *Ricerche filosofiche*? La risposta più comune ai due quesiti è che Wittgenstein stia proponendo la confutazione di un non-senso metafisico che nega la pubblicità del linguaggio. Questa interpretazione è plausibile anche se vi possono essere dei dubbi sul fatto che Wittgenstein costruisca degli argomenti nelle *Ricerche filosofiche*; anche se, da un'ottica risoluta, non si può confutare un non-senso, ma, al massimo, mostrarne l'insensatezza²; anche se non è possibile indicare nessun filosofo che abbia accettato apertamente la 'teoria' che Wittgenstein starebbe

¹ Cfr. PU, §§ 243-349.

² Con il termine 'risoluta' si intende una particolare interpretazione del *Tractatus logico-philosophicus* e delle *Ricerche filosofiche*. I principali esponenti di questa interpretazione sono Cora Diamond e James Conant (cfr. C. DIAMOND, "Throwing Away the Ladder: How to Read the *Tractatus*", in ID., *The Realistic Spirit. Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, MIT Press, Cambridge (MA) 1991, pp. 179-204; J. CONANT, "The Method of the *Tractatus*", in E. H. RECK (ed.), *From Frege to Wittgenstein. Perspectives on Early Analytic Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 374-462).

confutando (e, quindi, tale confutazione sarebbe un gioco fine a sé stesso, una sorta di solitario intellettuale). Il punto che vorrei sottolineare, invece, è che essa snatura lo scopo principale di Wittgenstein, scambiando quello che si può considerare un effetto secondario per il problema da affrontare. Supponiamo che Wittgenstein voglia confutare una ‘teoria’: allora egli dovrebbe prima descriverne i caratteri fondamentali e poi saggiarne le premesse e le presupposizioni implicite. Tutto questo non accade in *PU*, §§ 243-349. Si potrebbe obiettare che questa mancanza dipenda dallo stile di Wittgenstein; uno stile incapace di presentare una concezione filosofica in maniera ordinata e coerente. Se si accetta quanto affermato a proposito del rapporto tra stile e metodo³, questo genere di critica è molto debole. Tuttavia, anche senza condividere le mie conclusioni, il modo di procedere di Wittgenstein in questa sezione è piuttosto atipico. Normalmente, infatti, un esempio o una narrazione introducono e *rappresentano* la posizione o l’immagine filosofica che Wittgenstein intende screditare.⁴ Al contrario, in questa parte delle *Ricerche filosofiche*, Wittgenstein esordisce con alcune osservazioni che appaiono del tutto naturali e che sono costantemente commentate da una voce *ansiosa* di negarle, perfezionarle, sublimarle. Consideriamo due esempi celebri:

Ma sarebbe anche pensabile un linguaggio in cui uno potesse esprimere per iscritto od oralmente le sue esperienze vissute interiori – i suoi sentimenti, umori, ecc. – per uso proprio? — Perché, queste cose non possiamo già farle nel nostro linguaggio ordinario? – Ma io non la intendevo così. Le parole di questo linguaggio dovrebbero riferirsi a ciò di cui solo chi parla può avere conoscenza; alle sue sensazioni immediate, private. (*PU*, § 243).

Immaginiamo questo caso: mi propongo di tenere un diario in cui registrare il ricorrere di una determinata sensazione. A tal fine associo la sensazione alla lettera ‘S’ e tutti i giorni in cui provo la sensazione scrivo questo segno in un calendario. — Prima di tutto voglio osservare che non è possibile formulare una definizione di un segno siffatto. – Però posso darla a me stesso, come una specie di definizione ostensiva! (*PU*, § 258).

I due paragrafi sono omologhi: entrambi sono introdotti da scene ovvie, che Wittgenstein non ha alcuna intenzione di mettere in discussione (la pausa alla fine delle frasi d’esordio – segnalata da una stanghetta orizzontale eccessivamente lunga – può essere letta come un commento del filosofo: ‘Fin qui tutto bene. Non ci sono problemi’), sono seguiti da una banale osservazione che non dovrebbe allarmare nessuno e si concludono con la voce ansiosa dell’interlocutore di Wittgenstein che si affretta a mettere in discussione quanto affermato, come se fosse *costretto* a fraintendere le precedenti proposizioni. Nulla sembra più ordinario dell’esprimere i propri sentimenti o di tracciarne i movimenti in un diario. E i commenti di Wittgenstein sono, apparentemente, i più innocenti possibili: non esprimo le emozioni nel linguaggio ordinario?

³ Cfr. Parte prima, Cap. 2.

⁴ L’esempio più famoso è all’inizio delle *Ricerche filosofiche* (cfr. *PU*, § 1).

Non posso inventarmi un codice segreto, privato? Quando mai tenendo un diario mi preoccupavo della possibilità di definire i segni che impiego? Quale potrebbe essere lo scopo di una tale definizione?

L'immediata e preoccupata risposta dello scettico, però, rivela che queste osservazioni apparentemente innocue ne stimolano l'immaginazione: egli non si raffigura un codice segreto o una crittografia, ma una *privacy* iperbolica di cui "solo chi parla può avere conoscenza" (*PU*, § 243) e in cui una definizione è necessaria per vincolare questa supposta coscienza monadica ai propri oggetti. L'immaginazione dello scettico deve generare anche una serie di teorie che riparino quanto egli stesso ha collaborato a demolire. Se egli dichiara la propria coscienza unica ed eccezionale rispetto a quella degli altri uomini, deve anche mostrare come siano possibili tutte quelle attività linguistiche ordinarie che, normalmente, operano sullo sfondo di una vita in comunione con gli altri. Ne emerge l'intero apparato teorico sottoposto al vaglio della critica in questa sezione delle *Ricerche filosofiche*: l'idea di una definizione ostensiva privata, il modello designazione-oggetto per il linguaggio della sensazione e dei sentimenti, l'idea di una posizione conoscitiva privilegiata (la mia) e la continua svalutazione del comportamento espressivo. Wittgenstein descrive gli affanni teorici dello scettico in un noto passo: "ci sembra di dover descrivere estreme sottigliezze, che tuttavia non saremmo affatto in grado di descrivere con i nostri mezzi. È come se dovessimo aggiustare con le nostre dita una ragnatela lacerata" (*PU*, § 106). La fragile ragnatela evocata da Wittgenstein è, nell'immaginazione scettica, la capacità di esprimere ed essere compresi. A lacerarla è proprio l'insistente immaginazione dello scettico che, di conseguenza, si sente obbligato a porvi riparo. Una delle morali delle *Ricerche filosofiche* è che questo tentativo è senza speranza. L'impresa dello scettico è destinata al fallimento perché è stato proprio lui a rendere fragile l'oggetto della ricerca.⁵ In breve, il problema non è in ciò che lo scettico cerca di riparare, ma nello scettico stesso.

Se si accetta questa analisi, si dovrebbe cominciare a capire che la 'teoria' scettica a proposito del linguaggio delle sensazioni non è il bersaglio principale di Wittgenstein in *PU*, §§ 243-349. Essa è piuttosto un corollario dell'inclinazione a indulgere in certe idee fisse che si ripropongono con insistenza. Se si assume con leggerezza che vi sia solo una teoria da confutare si rischia di entrare in un circolo senza apparente via d'uscita: lo scettico è spinto a insistere nelle proprie conclusioni, mentre l'anti-scettico cerca di mostrarne l'inconcludenza. In termini meno astratti: il primo vede un problema nell'espressività e cerca di costruire una teoria che ne rinsaldi gli elementi (mente – comportamento), il secondo, invece, tenta di mostrare l'insensatezza della costruzione scettica e di ripristinare l'ovvietà dell'espressione naturale di sensazioni e

⁵ Cfr. *RO*, p. 314.

sentimenti. Tuttavia, il discorso dell'anti-scettico è meno forte di quello del suo antagonista: non sembra esserci alcuna ragione per criticare il dubbio scettico, se si eccettua il desiderio di censurarne la follia.⁶ Per lo scettico, al contrario, “though this be madness, yet there is a method in't” (*Amleto*, II, ii): egli sa di aver messo in dubbio il senso comune, ma è stato forzato a farlo da ragioni che lo conducono al confine della follia⁷. Lo scettico è deluso dalle espressioni ordinarie e ritiene che l'anti-scettico sia incapace di notare quest'aspetto frustrante della vicenda: se quest'ultimo considera il primo folle, lo scettico, a sua volta, lo accuserà di essere cieco e non prenderà troppo seriamente i suoi argomenti. Si delinea così “the argument of the ordinary” da cui Cavell “seek a way out of, as [...] the *Investigations* does in seeking to renounce philosophical theses” (*CHU*, p. 66).

Questo argomento era latente anche nel precedente paragrafo dedicato ai criteri: da una parte c'è la posizione dello scettico, deluso dal loro fallimento conoscitivo e mosso dall'intenzione di ripudiarli per una qualsiasi teoria che ne sublimi la funzione, mentre nella posizione contraria si trovano gli anti-scettici che criticano la follia dello scetticismo e difendono la piena certezza che si può ricavare dai criteri. In mezzo ai due contendenti Cavell cerca un'angusta via d'uscita, riconoscendo da una parte allo scettico la possibilità di ripudiare i criteri, ma concordando con l'anti-scettico che i criteri non possono, a rigor di logica, fallire. Per superare l'antinomia è stato necessario mettere da parte un'immagine condivisa dallo scettico e dall'anti-scettico, ossia l'idea che i criteri garantiscano con certezza l'esistenza della cosa di cui sono criteri. Questa soluzione non è, però, una confutazione dello scetticismo: semmai, rappresenta una dislocazione della sua 'verità'. Lo scettico ha ragione nel credere che i criteri non garantiscano l'esistenza con certezza, ma questa conclusione ha un valore negativo (disappunto e delusione) solo per chi si aspetta che i criteri abbiano una funzione diversa da quella che in realtà assolvono. La mossa decisiva nella diatriba con lo scettico (con l'impulso scettico che risiede in ognuno di noi) consiste nel cercare di esprimere nel modo più esatto possibile le ragioni che lo portano a essere profondamente deluso dei nostri fin troppo umani criteri. E questo significa cercare di articolare il più precisamente possibile la fantasia che, con insistenza, lo domina. Solo allora, forse, lo scettico

⁶ Si potrebbe obiettare che c'è una ragione valida e molto forte per mettere in discussione lo scettico, ossia che le sue tesi sono false. Lasciamo per ora da parte l'intuizione di Wittgenstein secondo cui il suo interlocutore non compie errori (“Il linguaggio (o il pensiero) è qualcosa di unico nel suo genere” – questa credenza si rivela una superstizione (non un errore!) [*ein Aberglaube (nicht Irrtum!)*])” (*PU*, § 110)) e chiediamoci se le premesse dello scettico siano veramente così false. Parlando dei criteri abbiamo visto che lo scettico non li nega, ma li rifiuta. Se una negazione può essere falsificata, un rifiuto non può essere contestato allo stesso modo. Un rifiuto può essere folle, irrazionale, in attesa di diagnosi, ma non falso. L'obiezione ci riconduce così al punto iniziale: lo scettico ha una forte ragione per affermare la propria posizione (per quanto una tale ragione possa apparire folle), mentre le contromosse dell'anti-scettico non sono animate dalla medesima passione.

⁷ “Vi potrebbe essere qualcuno in uno stato di serio, disperato dubbio rispetto agli altri. Ma come si comporterebbe costui? (Come un alienato). Egli direbbe, mettiamo: a volte ho la sensazione che gli altri ed io siamo la stessa cosa, e talvolta no” (*LS*, I, § 248).

non si sentirà trattato come un folle, ma saprà riconoscere che la propria insistenza incarna iperbolicamente e deflette una verità più ordinaria.

Queste ultime considerazioni ci permettono di trarre una conclusione provvisoria su *PU*, §§ 243-349. In questa sezione delle *Ricerche filosofiche*, Wittgenstein non assume una posizione semplicisticamente anti-scettica e non cerca, quindi, di confutare direttamente l'ideatore del linguaggio privato. Egli, invece, cerca di "liberare la fantasia espressa nella negazione del fatto che il linguaggio sia qualcosa di essenzialmente condiviso" (*RO*, p. 322). Questa opera di diagnosi ha sempre inizio cercando di suscitare l'insistenza della voce scettica. L'insistere, infatti, è il campanello d'allarme che ci segnala la presenza dello scetticismo. Nelle parole di Cavell:

L'idea che ci si deve fare dell'interlocutore [...] è proprio quella di qualcuno che *comunque* voglia dire qualcosa su qualcosa. L'idea è: nulla sembra più chiaro della scena che Wittgenstein ha preparato per lui [...] tutto è franco e aperto, non c'è nessun asso segreto nella manica, non c'è neppure la manica; e *tuttavia*, malgrado tutto ciò, questo qualcuno dubita – o forse non dubita soltanto, ma si tormenta – di avere qualcosa in mente, ha alcune riserve, non è franco e chiaro. Egli può anche non *dire* nulla, può non avere il coraggio o possono mancargli le parole. (Ma se avesse il coraggio e le parole, le manifesterebbe con insistenza). È questa la battuta d'entrata del filosofo, egli fa il suo ingresso in scena fornendo le parole all'interlocutore. [...] Wittgenstein conduce tipicamente l'interlocutore a fornire egli stesso tali parole, e il modo in cui egli lo dipinge è tipicamente quello dell'insistenza. È un modo in cui Wittgenstein dipinge il suo lettore (cioè una versione di sé stesso) dinanzi ad alcuni punti cruciali. Il primo passo per liberare le parole è dare espressione ad esse [...]. (*RO*, p. 309)

In questo passo di Cavell, a mio parere, riecheggia uno dei tanti inserti metodologici contenuti nelle *Ricerche filosofiche* che, significativamente, occorre a metà della sezione che stiamo analizzando. Wittgenstein critica l'inclinazione che ci forza a intervenire, indicando in essa uno dei potenziali 'peccati' della filosofia:

Non poter fare a meno – mentre siamo immersi in meditazioni filosofiche – di dire una determinata cosa; di sentire un'irresistibile inclinazione a dirla, non significa essere costretti a fare una certa *supposizione*, o percepire immediatamente un fatto, o averne conoscenza. (*PU*, § 299)

Questa osservazione, che individua l'origine dei problemi filosofici nel non riuscire a tacere,⁸ ci rammenta la chiusa dell'opera giovanile di Wittgenstein ("Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere" [*T*, 7]) a cui, però, è stato limato il tono assolutistico. Il filosofo, infatti, non ci invita semplicemente al mutismo, ma a non scambiare l'inclinazione a dire certe cose insistentemente, con la percezione o la conoscenza di un fatto che bisogna assolutamente registrare. Questa confusione è costantemente messa in scena nei dialoghi tra Wittgenstein e il

⁸ Pascal, analogamente, direbbe che i problemi filosofici nascono perché non si riesce a stare tranquilli nella propria stanza: "[...] ho scoperto che tutta l'infelicità degli uomini deriva da una sola causa, dal non saper stare in pace, in una camera" (B. PASCAL, *Pensieri*, a cura di A. Bausola, Bompiani, Milano 2009⁴, p. 121).

suo interlocutore in *PU*, §§ 243-349. Lo scettico è pungolato dalle osservazioni contenute in questa sezione ed è quindi forzato a dare voce alle sue preoccupazioni più insistenti, le quali, ed è questo l'errore 'logico' che rileva Wittgenstein, si cristallizzano nella presunta percezione di un fatto innegabile (o, come vedremo meglio, nell'innegabile assenza di un fatto). Colpito da questa situazione lo scettico è condotto a costruire un impianto teorico che giustifichi la presenza di questo fatto sottaciuto. Lo scopo di filosofi come Wittgenstein e Cavell è quello di dare libera espressione all'immaginazione dello scettico e di condurlo a riconoscere che "quando [...] proviamo ad immaginar[e]" il fatto da lui notato "immaginiamo qualcos'altro da quello che pensiamo" (*RO*, p. 321). Il riconoscimento dovrebbe, al contempo, farci risalire all'origine della fissazione scettica che, rimossa, agiva alle spalle della sua immaginazione allucinata. In questo modo è possibile svelare una 'verità' dello scetticismo, che non assomiglia minimamente al presunto fatto scoperto dallo scettico, ma ci conduce alle radici di una possibilità fondamentale dell'essere umano. Una volta fissata la struttura basilare di *PU*, §§ 243-349, possiamo finalmente rivolgerci all'esame concreto di uno dei tanti scambi tra Wittgenstein e lo scettico.

Come paradigma del dialogo tra Wittgenstein e lo scettico prendiamo l'*incipit* del già citato § 258:

Immaginiamo questo caso: mi propongo di tenere un diario in cui registrare il ricorrere di una determinata sensazione. A tal fine associo la sensazione alla lettera 'S' e tutti i giorni in cui provo la sensazione scrivo questo segno in un calendario. (*PU*, § 258)

Niente può esserci di più naturale e ordinario che il tenere traccia di una sensazione o di una emozione all'interno di un diario (o su un calendario). Possono esserci svariate ragioni per farlo: ragioni mediche (se provo dolore all'anca per due settimane di seguito, è meglio che mi faccia curare da un osteopata), ragioni sentimentali (voglio mettere alla prova il mio dolore per la perdita di una persona cara: fino a quando può durare?), ragioni esistenziali (qual è il significato del mio dolore? Perché sono quotidianamente disturbato da questa spina nelle carni?).⁹ Se si

⁹ Un romanzo di Philip Roth tratta la dimensione esistenziale del dolore. Lo scrittore Nathan Zuckerman, *alter ego* dello stesso Roth, cade vittima di un misterioso disturbo, un puro dolore che inizia dal collo e dalle spalle, invade il torace e prende possesso del suo spirito creativo. Zuckerman, che vive solo per scrivere, non riesce più a comporre nemmeno una riga. Nessun medico riesce a individuare l'origine del dolore, né a mitigarlo. Il libro di Roth può essere considerato il diario immaginato da Wittgenstein, in cui Zuckerman, al posto della lettera schematica 'S', riempie pagine ricche di occorrenze e descrizioni di questo ambiguo dolore, cercando di sviscerarne le origini fisiche e psicologiche. Riporto un passo significativo dal libro: "Sotto la doccia si tastò il torace. Nulla d'incoraggiante, da quelle parti. La novità era che per il secondo giorno consecutivo sarebbe stato lui a prendere il coltello per il manico, non il dolore. Il modo migliore di adattarsi al dolore è non adattarsi. Ci aveva messo un anno e mezzo, ma ora lo sapeva. [...] il dolore, così persistente da estraniarlo anche dallo scrivere. Sul materassino [del massaggiatore, *nota mia*] erano inconcepibili altri drammi, grandi o piccoli che fossero: e non erano immaginabili altri personaggi all'infuori di quello che soffriva. Cosa impedisce la mia guarigione, quello che faccio o quello che non faccio? Cosa vuole da me questa malattia? O sono io che voglio qualcosa da lei? L'interrogativo non aveva nessuno scopo pratico, eppure l'unico motivo della sua esistenza era questa continua ricerca del significato

pensa che una semplice lettera ('S') non sia sufficiente a concretizzare queste ragioni, si legga questo passo di Cavell:

Si può immaginare uno scrittore per il quale diventi interessante annotare una dozzina di differenti stati d'animo in cui egli o ella si trova a scrivere; potremmo immaginare che i margini dei suoi manoscritti siano costellati di asterischi, segni tipografici come '&', quadretti, diesis, occhielli di varia fattura, ognuno denotante l'occorrenza di uno o più di questi stati d'animo. Alcuni scrittori potrebbero pensare che sia essenziale al significato di quello che scrivono che queste esperienze vengano incluse (non necessariamente esplicitate) nel corpo del loro testo, come parte dello svolgimento della loro prosa. Wittgenstein è uno di questi scrittori. (*RO*, p. 326).

Cavell ci consiglia di considerare ovvio l'*incipit* di *PU*, § 258. Denominando 'S' la sensazione annotata dal diarista di *PU*, § 258, Wittgenstein ci suggerisce che si tratta di una sensazione in generale, una qualsiasi, come il dolore o il prurito. Potrebbe essere proprio un dolore, registrato con la lettera 'D'. Lo scettico, però, è incline a considerare 'S' una sensazione arbitrariamente legata alla sua controparte grafica: sin dal primo momento egli valuta S come una deviazione dal normale decorso sentimentale ed è pronto ad affermare che 'S' sia un segno slegato dal gioco linguistico quotidiano. Lo scettico è ancora muto, eppure è già impaziente di intervenire. Wittgenstein deve solo stuzzicarlo ancora un poco perché dia voce ai suoi dubbi:

Prima di tutto voglio osservare che non è possibile formulare una definizione di un segno siffatto. (*PU*, § 258)

Perché questa negazione di Wittgenstein pungola lo scettico? Perché lo può condurre a esternare la fantasia del linguaggio privato? Il punto è che l'osservazione wittgensteiniana ne conferma i peggiori timori. Se il legame della sensazione S con il segno 'S' è valutato arbitrario, allora la mancanza di una definizione rende la connessione tra sensazione e linguaggio ancora più fragile. L'immaginazione scettica ha già fatto il vuoto attorno agli elementi della scenetta imbastita da Wittgenstein e l'ulteriore, apparente, negazione da parte del filosofo li dipinge come completamente immersi in un *vacuum*: da una parte la sensazione e dall'altra il grafema, senza che vi sia alcun ponte saldo che li colleghi. Giunti a questo punto, lo scettico è soggetto ad una duplice delusione. Da una parte egli si sente incapace di esprimere verbalmente la propria sensazione: se 'S' è un segno arbitrario, allora qualsiasi segno può avere la medesima funzione di 'S', con il risultato paradossale che nessun segno riuscirà mai a soddisfare esattamente lo scopo per cui 'S' è stata coniata. Lo scettico vorrebbe dare voce proprio a S, quella sensazione che prova *ora, lì*, ma il linguaggio sembra venirgli meno ("E non servirebbe a nulla neppure il dire: non deve essere una *sensazione*; quando scrive 'S' sul calendario quel tale ha *qualcosa* – e

mancante. Se avesse tenuto un diario del dolore, l'unica voce sarebbe stata una parola: io" (P. ROTH, *La lezione di anatomia*, trad. it. V. Mantovani, Einaudi, Torino 2007, p. 189).

di più non potremmo dire. [...] Così, filosofando, si arriva a un punto in cui l'unica espressione che ci si vorrebbe ancora concedere è un suono inarticolato" [PU, § 261]).¹⁰ D'altra parte, e per gli stessi motivi, lo scettico si sente tradito dal linguaggio: se un qualsiasi segno arbitrario può esprimere S, allora, forse, *ogni* segno *de facto* la esprime. L'interlocutore di Wittgenstein perde ogni controllo sull'espressività: ogni azione, ogni gesto, ogni parola potrebbero tradire i movimenti dell'animo al di là della sua supervisione. L'autorità dello scettico sul proprio mondo interiore diminuisce vertiginosamente, rendendo lo scettico meno indispensabile (e meno eccezionale) di quanto credeva di essere. Se l'evoluzione della fantasia scettica sin qui narrata è plausibile, allora la sua conclusione è scontata: lo scettico deve trovare un modo per convincersi che il legame tra S ed 'S' sia solido, infrangibile, "di cristallo purissimo" (PU, § 97). E se la soluzione è una connessione definitoria che avviene all'interno della coscienza e non è disponibile al controllo degli altri, tanto meglio per lo scettico (che riacquista la propria interiorità) e tanto peggio per il mondo esterno. Wittgenstein ha stuzzicato lo scettico a sufficienza: il terreno è pronto perché intervenga e liberi la sua immaginazione. Il fatto che le parole dell'interlocutore di Wittgenstein erompano con veemenza nel testo è una prova che lo scettico cova da tempo le proprie perplessità:

Però posso darla [la definizione] a me stesso, come una specie di definizione ostensiva! – Come? Posso indicare la sensazione? – Non nel senso ordinario. Ma io parlo, o scrivo il segno, e così facendo concentro la mia attenzione sulla sensazione – come se la additassi interiormente. [...] in questo modo m'imprimo [*prägen* [...] *ein*] nella mente la connessione tra il segno e la sensazione. (PU, § 258)

In queste affermazioni è già contenuta *in nuce* gran parte della teoria che lo scettico ha intenzione di formulare per quietare i propri dubbi. Dato che il timore consiste nell'arbitrarietà della connessione tra sensazione e segno, lo scettico si immagina di poter coniare¹¹ un legame indissolubile, indipendente dalla propria volontà o dal mutare accidentale delle forme linguistiche. S non è più semplicemente la *sua* sensazione, ma un *qualcosa*, un oggetto nel teatro della coscienza che deve essere additato e siglato con un nome ('S'). È come se lo scettico cercasse di distanziare da sé la propria vita interiore per poter assumere il ruolo di semplice osservatore. Egli non esprime più verbalmente S, ma supervisiona il crearsi di un legame oggettivo. In questo modo evita di sporcarsi le mani con l'effettiva articolazione della propria

¹⁰ Si scopre così che la fantasia del linguaggio privato è inconsapevolmente apparentata con la figura della 'certezza sensibile' (cfr. G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano 2001², pp. 169-185). Anche per Hegel la "natura divina" del linguaggio rende il "Questo sensibile [...] *inaccessibile* al linguaggio" (*ivi*, p. 185). Si noti, tuttavia, che mentre lo scettico giudica terribile questa situazione e ne trae delle conseguenze negative per la nostra espressività, Hegel quasi gioisce pensando all'intrinseca pubblicità del linguaggio.

¹¹ "The core verb here – *prägen* – conjures up stamping an image on a coin, as the Queen's head is stamped on British coin to declare that they are at once legal tender and the property of the Crown" (MULHALL, *Wittgenstein's Private Language*, cit., p. 102).

esperienza, dal momento che l'espressione appare troppo arbitraria, caduca, umana. La responsabilità dell'esprimersi, del rendersi conosciuto, è sollevata dalle spalle dello scettico: l'espressione si tramuta in un processo oggettivo, osservabile. La fantasia esemplificata da *PU*, § 258 è una soluzione anche all'altro lato dell'ansia scettica, secondo cui il linguaggio ci può tradire, esternando l'intera vita interiore al di là di ogni controllo. Come scrive Mulhall, se

we regard our natural capacity to give expression to how things are with us as threatening betrayal and exposure – as threatening our privacy [allora] we insist on the need to enforce connections between signs and our sensations, and create the impression that no procedure can fulfill it, in order to distract ourselves (and others) from their real existence.¹²

Lo scettico non pensa che la propria costruzione sia insensata, ma se la immagina così pura da non essere applicabile alla semplice espressività umana, la quale può sfuggire di mano ed essere deludente.¹³

Sono stati presentati tutti gli elementi per valutare l'immaginazione scettica e sondarne le ragioni. Wittgenstein ha costretto il proprio interlocutore a esternare i propri dubbi sull'espressività umana. Cavell delinea globalmente l'immagine che angustia lo scettico in questo modo:

La fantasia di un linguaggio privato, che è alla base del desiderio di negare la pubblicità del linguaggio, risulta essere una fantasia o un timore di inespressività, una fantasia in cui io non sono semplicemente sconosciuto, ma in cui non ho alcun potere di farmi conoscere; o una fantasia in cui ciò che esprimo va al di là del mio controllo. [...] Una fantasia può apparire come la paura di non avere alcunché da dire – o ancora peggio come l'angoscia che non vi sia nulla da dire. [...] La questione, all'interno della disposizione d'animo di questa fantasia, è: perché attribuiamo un senso a *qualsiasi* parola o azione, degli altri o nostra? (*RO*, p. 330)

La questione isolata da Cavell si pone insistentemente a causa della sfiducia nutrita dallo scettico verso le forme ordinarie di espressione, ossia verso le modalità attraverso cui attribuiamo senso al mondo e all'esperienza interiore. Lo scettico le trova arbitrarie e sente il bisogno di un significato più solido, di una connessione più sicura tra sensazione e segno. Ecco, allora, che emerge il desiderio di negare il proprio contributo e di non comprometersi. Come scrive Cavell:

In ognuno dei tentativi di Wittgenstein di comprendere la fantasia di un linguaggio privato arriva un momento in cui per portare avanti questa fantasia, si deve superare l'idea o il fatto dell'*espressività* del dar voce a o del trascrivere le mie esperienze. (*RO*, p. 326)

Lo scettico vorrebbe togliersi di bocca le proprie espressioni e far sì che funzionino da sole. Egli teme che, intaccandole, non riesca a rendersi veramente conosciuto (*timore di inespressività*) o

¹² MULHALL, *Wittgenstein's Private Language*, cit., p. 103.

¹³ “Il modo di esprimersi sembra tagliato per un dio, il quale sa ciò che noi non possiamo sapere [...]. Naturalmente queste forme di espressione sono, per noi, quasi un paramento che indossiamo, ma del quale non sappiamo che fare, perché ci manca il potere reale, che darebbe a questa veste significato e scopo” [*PU*, § 426].

che sia tradito da ogni azione (*timore di un'espressività fuori controllo*). Il vero dramma dell'immaginazione scettica è che l'espressione di S, messa in scena da Wittgenstein in *PU*, § 258, sarebbe perfetta, se l'interlocutore del filosofo non fosse incline a intrattenere certe fantasie. Lo abbiamo detto esaminando l'*incipit* del paragrafo analizzato, ma Wittgenstein lo ribadisce altrove:

E quale ragione abbiamo, qui, di dire che la lettera 'S' è la designazione di una sensazione? Forse il modo e la maniera in cui questo segno viene impiegato in questo gioco linguistico. – E perché una 'determinata sensazione' quindi sempre la stessa? Ebbene, supponiamo di scrivere sempre 'S'. (*PU*, § 270)

Lo scettico si chiederebbe: Questa supposizione è sufficiente? La risposta è pienamente e, in un certo senso, ovviamente positiva: nello scrivere 'S' sul calendario c'è già tutta l'espressione della sensazione. – Oserei aggiungere che, in questo caso, «scrivere 'S'» è la soddisfacente espressione della sensazione.¹⁴ Cavell commenta il passo in maniera analoga:

Questo fatto di «scrivere 'S'» [...] è tutto quello che esiste perché possiamo avere fiducia nelle nostre esperienze. Ed è abbastanza, in teoria è perfetto. Ma noi continuiamo ad ignorare questa supposizione fatta nel nostro esempio, come se il fatto accidentale di scrivere continuasse ad essere menzionato soltanto per soddisfare l'immagine di un diario. Ma la scrittura di 'S' è precisamente l'*espressione* di S, della sensazione. E in effetti può trattarsi dell'unico comportamento-S di cui disponiamo. (*RO*, p. 329)

In realtà, parlare di 'supposizioni' significa già concedere molto allo scettico. Ho forse bisogno di supporre di provare dolore quando urlo, dilaniato da uno spasimo? Se stessi effettivamente *supponendo* di provare dolore, se stessi soppesando i pro e i contro della mia successiva espressione, perché mi trovo a urlare prima di essere sicuro di ciò che sta accadendo dentro di me? Lo scettico incarna esattamente questa insicurezza verso la vita interiore che sembra dissolversi o necessitare di un collante più forte della capacità espressiva umana. Questo tratto emerge da *PU*, § 260: “Ebbene, io *credo* che questa sia ancora la sensazione S” dice lo scettico, scosso dall'attacco di Wittgenstein alla costruzione metafisica appena eretta. A queste parole il filosofo risponde: “Tu *credi* di crederlo!”. La battuta arrogante di Wittgenstein dipende dall'atteggiamento esitante dello scettico. Se si prende sul serio l'annotazione di S, perché si è così pusillanimi quando la si deve difendere? Perché si arriva a dire che si *crede* di annotare S?¹⁵ Ammettere che si *crede solamente* che si tratti sempre della medesima sensazione, significa ammettere allo stesso tempo che potrebbe anche non esserlo e che, forse, dietro alla futile annotazione sul calendario, non c'è nulla, non c'è nessuna sensazione. Forse scriverla non ha

¹⁴ “Si collegano certe parole con l'espressione originaria, naturale, della sensazione, e si sostituiscono ad essa” (*PU*, § 243).

¹⁵ Cfr. *RO*, p. 329.

alcuno scopo: dentro sono vuoto. Lo scettico teme di essere vuoto, ha paura che le proprie sensazioni non siano esprimibili, che forse non esistano nemmeno se non è possibile dare loro salde fondamenta teoriche. E, di conseguenza, lo scettico *vuole* interporre una costruzione metafisica tra la sensazione e l'espressione in modo da convincersi che i propri peggiori timori siano vani. Wittgenstein si chiede a questo proposito "Come posso volermi interporre, con il linguaggio, fra l'espressione del dolore e il dolore? [*Wie kann ich denn mit der Sprache noch zwischen die Schmerzäußerung und den Schmerz treten wollen?*] (PU, § 245). Lo scettico *desidera* (*wollen*) ardentemente interporsi tra il dolore e la sua espressione. Solo mettendo qualcosa tra questi due elementi si sentirà deresponsabilizzato verso le proprie sensazioni: non è più una sua responsabilità rendersi conosciuto esprimendosi. E, se nonostante tutti gli accorgimenti, dovesse comunque risultare che l'espressione è vuota, che le azioni sono senza senso, che l'annotazione di S sul calendario è, in realtà, solo uno scarabocchio, la 'colpa' non ricadrebbe più sullo scettico. Il problema si trasferirebbe sul meccanismo che sostituisce l'espressione naturale: forse questo meccanismo si è inceppato, forse è rotto, forse è impossibile farlo funzionare. Lo scettico, in breve, desidera esprimere senza esprimersi (senza entrare nella fattualità della sua espressione, senza dover portare il peso di significare la propria vita interiore *qui e ora*), oppure desidera essere inevitabilmente inespressivo ('diventare di pietra' e non essere più angosciato dalla necessità di esprimersi per farsi conoscere¹⁶). Cavell riassume così le conclusioni a cui siamo giunti:

La fantasia di un'inespressività inevitabile risolverebbe simultaneamente un insieme di problemi metafisici: mi assolverebbe dalla responsabilità di farmi conoscere agli altri – quasi come se il fatto di essere espressivo volesse dire tradire continuamente le mie esperienze, tradire sempre me stesso; suggerirebbe che la responsabilità che ho nei confronti della conoscenza di me stesso è in grado di badare a se stessa – come se il fatto che gli altri non possano conoscere la mia vita (interiore) significasse che è impossibile invece che io non la conosca. [...] – Il desiderio che è alla base di questa fantasia maschera un desiderio alla base dello scetticismo, il desiderio che la connessione tra le mie affermazioni di conoscenza e gli oggetti che esse riguardano si presenti senza alcun intervento da parte mia, indipendentemente dal mio assenso. In questa forma, tale desiderio è inappagabile. Nel caso della conoscenza di me stesso, una tale sconfitta sarebbe doppiamente piacevole: affinché la ricerca di me stesso possa avere successo, io devo sparire. (RO, pp. 330-331)

L'esame attento della fantasia del linguaggio privato ci ha portato a queste conclusioni: lo scettico è tormentato dalla propria espressività, dal momento che la ritiene troppo fragile e umana. Le fondamenta del linguaggio delle sensazioni sembrano radicate su un terreno cedevole in costante rischio di franare. L'interlocutore di Wittgenstein si sente, quindi, forzato a rifiutarle

¹⁶ Wittgenstein ha provveduto a dare espressione anche a questo lato dello scetticismo: "Non potrei immaginare di provare dolori terribili e di trasformarmi in pietra finché durano? Come faccio a sapere se, chiudendo gli occhi, non sono diventato di pietra?" (PU, § 283). Cfr. anche PU, §§ 284-288.

in toto. Lo scettico è talmente ossessionato da questa immagine da trasformarla nella conoscenza di un fatto, o meglio, nell'assenza di un fatto importante: non c'è nulla alla base del linguaggio delle sensazioni, non c'è nulla che lo sostenga. Scosso da una tale 'situazione' lo scettico si sente in dovere di riparare quanto ha concorso a erodere e, di conseguenza, costruisce l'ambigua fantasia di un linguaggio privato il quale, parafrasando le parole di Cavell, raffigura l'espressività come priva di espressione, e dipinge la conoscenza di sé come priva di un sé che si espone linguisticamente. Questa diagnosi ha dato concretezza allo scetticismo e ne ha approfondito le ragioni, permettendoci di abbandonare il livello astratto del precedente paragrafo. Come i protagonisti degli esempi antecedenti rigettavano ogni ragione particolare per le proprie affermazioni, rifiutando allo stesso tempo i criteri ordinari, così il linguista privato rifiuta il proprio modo di esprimere le sensazioni (lo scrivere 'S' sul calendario, ad esempio) alla ricerca di una più pura espressività. Tuttavia, nel paragrafo precedente questo ripudio dei criteri non sembrava avere alcuna ragione e lo scettico era raffigurato come un folle. Commentare i §§ 243 sgg. delle *Ricerche filosofiche* ci ha permesso di rappresentare uno scettico meno lunatico; provvisto di ragioni per il suo ripudio. Condensare queste ragioni in un'unica proposizione non è facile, perché lo scetticismo più che una dottrina è una *Weltanschauung* attraverso cui l'uomo osserva ciò che è umano. Se si somma, però, il disgusto che lo scettico prova per l'espressività naturale, l'inaffidabilità che crede sia insita nel linguaggio ordinario e la sua ricerca di un ideale irraggiungibile di espressione, potremmo concludere che la ragione alla base del rifiuto scettico è una inclinazione naturale a negare l'umano. E come dice Cavell, "nulla è più umano del desiderio di negare la propria umanità" (*RO*, p. 155). Abbiamo così scavato nelle ragioni dello scettico, ma non abbiamo ancora concluso il confronto con le sue posizioni. Allo stato delle cose, infatti, l'interlocutore di Wittgenstein e Cavell può sempre difendersi in questo modo:

– 'Effettivamente alla base della mia costruzione teorica c'è un'inclinazione a rigettare l'espressività umana a favore di una struttura più rigida. Non posso farlo? Non è parte del vostro insegnamento che i criteri possono essere rifiutati, che essi siano addirittura intrinsecamente respingibili? Rubandovi le parole, voglio legittimare il mio rifiuto dicendo che si tratta di una genuina possibilità umana. Forse sono un reietto o un apolide, ma la sensazione terribile di non riuscire a farmi conoscere dagli altri, mi ha costretto ad assumere questa posizione. L'inferno non sono gli altri, ma questa prigione di carne e parole che mi impedisce di esprimere autenticamente la mia interiorità. E questa non è una ragione sufficiente per anelare una situazione migliore?' –

L'obiezione dello scettico ci mostra che la diagnosi fornita finora non è del tutto completa: non abbiamo ancora indicato perché le ragioni dello scetticismo siano fuorvianti. Se si riuscirà a mostrare che lo scettico svia una 'verità' primitiva quando cerca di rifiutare l'ordinario, allora

potremo dirci soddisfatti. A quel punto o lo scettico accetterà la nostra analisi e riconoscerà di essersi frainteso oppure cercherà di proseguire testardamente per la propria strada e non potremo più fare nulla per lui. Questo è il massimo che si può chiedere a una filosofia che cerca *in primis* la conoscenza di sé e l'auto-esame (non si può obbligare nessuno a guardare dentro di sé).¹⁷ Per preparare questo ultimo incontro con lo scetticismo cerchiamo di focalizzare l'attenzione sulla nozione, più volte accennata, di responsabilità verso la propria espressione. Abbiamo detto che lo scettico cerca di deresponsabilizzare la conoscenza di sé, rifiutando la propria espressività. Cosa significa, però, essere responsabili della manifestazione della propria interiorità? La chiave per risolvere il problema è nascosta nella formulazione più classica dello scetticismo verso le altre menti.

2. Tra riconoscimento ed elusione

In conclusione il sapere si fonda sopra il riconoscimento.
L. WITTGENSTEIN, *UG*, § 378

- Se c'è una cosa di cui sono certo è che in questo momento provo un dolore lancinante. Ho la certezza di conoscere questo dolore. Anche tu (*indicando qualcuno*) – lo spero ardentemente – lo sai, perché mi vedi contorcere il volto. Ma *come* fai a saperlo?

- Dal tuo comportamento, lo hai detto anche tu. Dal fatto che ti contorci, urli e chiedi aiuto. Da che cos'altro dovrei venirne informato?

- Ma allora mi conosci solo superficialmente. Non riesci a grattare via l'apparenza esterna per toccare il mio dolore. Non puoi essere sicuro che io non stia fingendo o recitando. Dunque, la tua conoscenza è derivata e mai di prima mano. Vedi il comportamento e ne inferisci il dolore (forse sulla base di un'analogia con il modo in cui ti comporti quando *tu* provi dolore). La mia conoscenza del dolore è, invece, intima, immediata. Io *so* di provare dolore, tu lo puoi solo inferire e forse, in realtà ti sbagli in continuazione. Per quanto strano possa sembrare, solo io posso conoscermi con certezza, per gli altri sarò sempre un enigma. Sono inconoscibile.

Su questa falsariga si può costruire l'argomento scettico classico che si conclude con la proclamazione della propria enigmaticità. Esso costituisce una razionalizzazione della fantasia di un linguaggio privato. La risposta anti-scettica (altrettanto classica) è condensata da Wittgenstein in poche righe:

Se si usa la parola 'sapere' come la si usa normalmente (e come dovremmo usarla altrimenti?!) gli altri riescono molto spesso a sapere se provo dolore. – Già, ma certamente non con la sicurezza con cui lo so io stesso! – Di me non si può dire in generale (se non per scherzo) che *so* [*wisse*] di provare dolore. [...] Non si può dire che gli altri apprendono la mia sensazione *soltanto* [*nur*]

¹⁷ Cfr. Parte prima, Cap. 2.

attraverso il mio comportamento, – perché di me non si può dire che l'apprendo. Io *ce l'ho*. (PU, § 246)

Dopo aver sviscerato la fantasia del linguaggio privato, le affermazioni di Wittgenstein non dovrebbero risultare troppo strane. Lo scettico cerca di distanziare da sé la propria esperienza interiore. Invece di provare sensazioni ed esprimerle vorrebbe esserne l'osservatore distaccato. Se fosse veramente solo uno spettatore del proprio teatro interiore, allora lo scettico potrebbe pensare di essere un'autorità *conoscitiva* rispetto alle proprie sensazioni e di avere una posizione privilegiata relativamente a esse. (Da questo punto di vista la conoscenza di sé sarebbe la ricerca dell'esistenza della propria interiorità. Per conoscermi devo dimostrare che esiste qualcosa al mio interno. Conoscere me stesso significa dimostrare che esisto. Non siamo poi troppo lontani da Cartesio). L'ipotesi dello scettico, però, è radicata nel rifiuto dell'uso normale delle parole (“e come dovremmo usarl[e] altrimenti?!” si chiede Wittgenstein) e nel tentativo di fuggire l'arbitraria espressività umana in nome di una norma più salda (“Già, ma certamente non con la sicurezza [*Sicherheit*] con cui lo so io stesso!”). Se riconoscesse le proprie fantasticherie, lo scettico accetterebbe che “non si può dire che gli altri apprendono la mia sensazione *soltanto* [*nur*] attraverso il mio comportamento, – perché di me non si può dire che l'apprendo. Io *ce l'ho*” (*ibid.*). Fine della recita scettica. L'anti-scettico avrebbe sconfitto il proprio avversario. Eppure, per quanto lo scettico fraintenda il proprio rapporto con la vita interiore, per quanto il suo resoconto possa apparire sconvolgente,

he doesn't begin with a shock. He begins with a full appreciation of the decisively significant facts that I may be suffering when no one else is, and that no one (else) may know (or care?) (*MWMW*, p. 247)

Non serve a nulla cercare di negare questo fatto, ribadendo, come fanno i wittgensteiniani ortodossi, che, in relazione alla conoscenza di sé, i verbi ‘sapere’ e ‘conoscere’ non hanno una sfumatura epistemica e non indicano la certezza dell'esistenza di oggetti interiori. L'argomentazione scettica ha origine da un fenomeno innegabile. Ciononostante, essa s'arena improvvisamente: invece di proseguire sulla strada di una giusta intuizione, “the issue [...] become[s] deflected” (*ibid.*). Inseguendo la propria fantasia, lo scettico si impantana in una costruzione teorica tesa a nascondere l'imbarazzante scoperta iniziale. Nel concludere il precedente paragrafo, ho affermato che questo sviamento (*deflection*)¹⁸ registra una volontà da parte dello scettico di deresponsabilizzare la conoscenza di sé. Per far emergere il problema, cerchiamo di immaginare cosa può nascondere lo scettico dando un tono epistemico all'affermazione ‘Io so di provare dolore’.

¹⁸ Cfr. Parte prima, Cap. 1, § 1.2.

Nel paragrafo sui criteri ho sostenuto, con Wittgenstein e Cavell, che ogni affermazione, per essere tale, debba essere significata, ossia debba avere delle ragioni per essere proferita in una determinata occasione. Metterò alla prova l'asserzione attorno a cui ruota l'intero argomento scettico, ossia 'Io so di provare dolore' per vedere se è possibile significarla così come la intende il nostro interlocutore (ossia come l'espressione di una certezza conoscitiva), oppure se questa pretesa è vuota. Non voglio negare che la proposizione sotto accusa *possa* essere impiegata con un accento epistemico, ma intendo verificare se *questa sfumatura* significhi ciò che lo scettico desidera intendere (ciò che lo scettico ha 'scoperto'), ossia che io posso provare dolore senza che nessuno se ne accorga o se ne interessi. Se la risposta fosse negativa, allora, come in uno dei casi descritti in precedenza, le parole avrebbero significato, ma non potremmo significar*le* (dare loro un significato in quel preciso momento e in quel preciso contesto). Il significato delle nostre parole sarebbe svuotato da una inclinazione a evadere l'ordinario (l'umanamente ordinario). In questo caso pronunciando certe parole ('io so (sono certo) di provare dolore'), non staremmo facendo propriamente *nulla* (se non emettere suoni). ("Ma che scopo ha questa cerimonia? Perché sembra trattarsi solo di una cerimonia!" (PU, § 258)) A meno che questa vacuità non nasconda una verità che lo scettico ha scoperto, ma non riesce ad accettare.¹⁹ L'argomento scettico e la correlata fantasia di un linguaggio privato si rivelerebbero uno sviamento (*deflection*); ossia una recita per deflettere una realtà in qualche modo scomoda che lo scettico preferisce non riconoscere.

È molto difficile immaginare un contesto in cui la proposizione 'Io so di provare dolore' possa essere affermata con un accento epistemico. Su questo punto Wittgenstein sembra avere ragione ("se si usa la parola 'sapere' come la si usa normalmente (e come dovremmo usarla altrimenti?!) [...] di me non si può dire in generale (se non per scherzo) che *so* di provare dolore" (PU, § 246)). Potrei immaginare una situazione in cui un fastidio si tramuta lentamente in una situazione di malessere e da lì in un dolore lancinante. Forse allora posso esclamare: 'Ora *so* di provare dolore!'. In questo caso la proposizione sembra esprimere una scoperta che posso fare su me stesso. Sono necessarie, però, due considerazioni:

a) in essa l'io narrante occupa effettivamente una posizione di distacco verso sé stesso. Egli studia le proprie sensazioni come un entomologo potrebbe studiare il comportamento di un insetto (o un dottore i sintomi del dolore). In questo caso, dunque, io sono veramente l'altro da

¹⁹ Wittgenstein afferma che in questi casi si "crede di comprendere una parola" e si "collega ad essa un significato, ma non quello giusto" (PU, § 269). È molto curioso che, secondo Wittgenstein, chi parla in questo modo si esprima in un linguaggio privato: "E si potrebbero chiamare 'linguaggio privato' quei suoni che nessun altro comprende, ma che io 'sembro capire'" (*ibid.*). L'intero scetticismo sembra condensato nel suo fenomeno più evidente, ossia la fantasia del linguaggio privato. Come lo scetticismo è una inclinazione a proferire parole senza significar*le*, dando loro solo una parvenza di significato, così la fantasia di un linguaggio privato può essere descritta come un tentativo di dare alle parole un significato solo apparente (o meglio: un significato che appare solo a me).

me stesso. Questa conclusione piuttosto che corroborare l'analisi scettica, la sconfessa pienamente: per *sapere* di provare dolore, io devo occupare un'altra posizione rispetto a quella in cui esprimo immediatamente il dolore. E l'altro (in me) può sapere del dolore esattamente come può saperne qualsiasi altro. La modalità in cui si giunge alla conoscenza è addirittura la stessa, ossia lo studio attento del comportamento e dei sintomi. Usata in senso epistemologico l'affermazione 'Io so di provare dolore' non dice ciò che lo scettico vorrebbe dire. Egli desidera essere sconosciuto; crede che gli altri non possano conoscere il dolore che prova. E il modale 'non potere' dovrebbe indicare una supposta impossibilità logica, non un difetto empirico.

b) l'esclamazione indica una scoperta improvvisa ('Ora so di provare dolore!'). Se si aggiunge l'indicazione di un punto temporale ('Ora so di provare dolore!'), il proferimento dello scettico assomiglia più alla registrazione di un cambiamento d'aspetto che a una affermazione in cui il verbo 'sapere' ha un impiego *eminamente* epistemico. Per quanto sia incompleta la sezione delle *Ricerche filosofiche* che tratta del 'vedere come' e per quanto sia difficile districarsi nelle nozioni ivi contenute, è abbastanza evidente che l'espressione del cambiamento di un aspetto non stia esattamente sullo stesso piano di una comunicazione conoscitiva.²⁰

Se si accettano entrambe le restrizioni proposte, è difficile credere che lo scettico riesca a esprimere la propria sconvolgente 'scoperta' (posso provare dolore nell'indifferenza generale) attraverso l'impiego epistemico del verbo 'sapere'. Quest'uso non ci conduce in nessun modo al tragico isolamento che lo scettico desidera ardentemente esibire. Tuttavia, 'Io so di provare dolore' può essere proferita con scopi differenti da quello puramente conoscitivo.

Wittgenstein concede che 'Io so di provare dolore' possa essere affermata in tono scherzoso. Questa annotazione parentetica è una sfida molto difficile per l'immaginazione proiettiva. Potrebbe essere la battuta di spirito scambiata tra due spartani apparentemente disinteressati alle ferite del corpo ('Io so di provare dolore (ma non mi interessa!)') oppure l'esclamazione ironica di un paziente dolorante, ma incline allo *humour* ('Io so di provare dolore (più evidente di così...)'). Cavell aggiunge tre altre varianti in cui si può usare 'sapere' in modo non strettamente epistemico:

(1) There is 'I know New York (Sanskrit, the signs of the Zodiac, Garbo, myself)'. To know in such cases is to have become acquainted with, or to have learned, or got the hang of. (2) There is again, 'I know I am a nuisance', 'I know I am being childish', 'I know I am late'. To (say you) know in these cases is to admit, confess, *acknowledge*. (3) There is, again, the use of 'I know' to agree or confirm what has been said, or to say I *already* knew. (*MWMW*, p. 255)

²⁰ "Guardo un animale. Un amico mi chiede: 'Che cosa vedi?'. Rispondo: 'Una lepre'. – Vedo un paesaggio. Improvvisamente salta fuori una lepre. Esclamo: 'Una lepre!'. Entrambe queste cose – la comunicazione e l'esclamazione – sono l'espressione della percezione e dell'esperienza vissuta del vedere. Ma l'esclamazione lo è in un senso diverso da quello in cui lo è la comunicazione. Essa erompe da noi. – Sta all'esperienza vissuta come il grido al dolore" (*PU*, II, xi, 168/260).

Non presteremo troppa attenzione alla prima e la terza possibilità, per quanto possano essere interessanti. Con un po' di immaginazione, non è difficile costruire delle storie in cui l'affermazione 'Io so di provare dolore' possa essere proferita intelligibilmente nella sfumatura di significato individuata da (1) e (3). ((1) una persona soggetta a una malattia cronica sente il ripresentarsi dei sintomi usuali e, rivolta a un conoscente, dice: 'Conosco questo dolore' (l'ho riconosciuto, è il dolore che mi tormenta da sempre e a cui mi sono ormai abituato); (3) in risposta alle assillanti richieste di una persona cara, che vorrebbe prendersi cura di noi, ma lo fa con troppa foga o con poco tatto ('Provi dolore?', 'Ti fa male ora?', 'Ti porto dal medico?'), potrei rispondere: 'so di provare dolore' (smettiti di assillarmi con le tue domande)). La seconda possibilità individuata da Cavell ci riguarda più da vicino:

It is obvious enough [...] that 'I know I'm in pain' [...] is an *expression of pain* (accepting Wittgenstein's view that 'I am in pain' is such an expression). It may also be an expression of exasperation. And it has the form ('I know I ...') of an *acknowledgment* [...]. As an acknowledgment (admission, confession) it is perfectly intelligible. It won't be one which is used very often, perhaps; it requires a context in which, for some reason, I wish to conceal my pain – say because to admit it would be shameful, or would look like an excuse – and the person to whom I say 'I know I ...' here is trying to get me to admit it. (*MWMW*, p. 256)

Cavell si affretta ad affermare che il riconoscimento (*acknowledgment*) non si pone su un livello inferiore rispetto alla conoscenza epistemica:

It isn't as if being in a position to acknowledge something is *weaker* than being in a position to know it. On the contrary: from my acknowledging that I am late it follows that I know I'm late (which is what my words say); but from my knowing I'm late, it does not follow that I acknowledge I'm late – otherwise, human relationship would be altogether other than they are. One could say: Acknowledgment goes beyond knowledge. (Goes beyond not, so to speak, in the order of knowledge, but in its requirement that I *do* something or reveal something on the basis of that knowledge) (*MWMW*, pp. 256-257)

Quando *riconosco* di provare dolore (e posso usare le stesse identiche parole impiegate dallo scettico e dal suo interlocutore, ossia 'Io so di provare dolore'), non mi limito a conoscere il dolore (averne consapevolezza, esserne abituato, esserne esasperato, ...), ma lo espongo. Non soffoco il dolore, ma lo metto a nudo. Sopprimere il dolore, non lasciarlo emergere (non esprimerlo), significa non riconoscerlo e, come ci insegna Cavell, un fallimento nel riconoscimento è un'azione della stessa forza, ma di segno contrario, rispetto all'esposizione del dolore. Non si pensi, però, che Cavell stia moraleggiando sulle nostre espressioni di dolore quando impiega il termine 'fallimento'. Egli non ha alcuna intenzione di affermare che alcuni casi siano positivi e da perseguire *überhaupt*, mentre altri siano negativi e da rifiutare altrettanto *überhaupt*. Al contrario, vi sono ottime ragioni in molte occasioni per cercare di soffocare il proprio dolore, fors'anche per non causarne di ulteriore. Il punto è che se decido di sopprimere

l'espressione di dolore, sto *facendo* attivamente qualcosa, sto scegliendo un'opzione di cui devo assumermi tutte le responsabilità. Cavell chiama questa opzione 'elusione (*avoidance*)' ed essa può avere delle conseguenze tremende, addirittura tragiche.²¹ Le nozioni correlate di 'riconoscimento' ed 'elusione' non servono tanto a descrivere una reazione (al dolore), ma a valutarla in termini di successo (il dolore è 'visibile', è stato esposto) o di fallimento (il dolore è soffocato, soppresso, respinto).

The point, however, is that the concept of acknowledgment is evidenced equally by its failure as by its success. It is not a description of a given response but a category in terms of which a given response is evaluated. [...] A 'failure to know' might just mean a piece of ignorance, an absence of something, a blank. A 'failure to acknowledge' is the presence of something, a confusion, an indifference, a callousness, an exhaustion, a coldness. [...] Just as, to say that behavior is expressive is not to say that the man impaled upon his sensation must express it in his behavior, it is to say that in order not to express it he must *suppress* the behavior, or twist it. (*MW*, pp. 263-264)

Se è abbastanza facile prevedere le conseguenze negative di una soppressione della vita interiore, ci sembra difficile credere che la sua espressione possa essere connotata altrettanto negativamente. Se, ad esempio, espongo il mio dolore non verrò forse soccorso, compatito, curato? Purtroppo, però, (e lo scettico conosce bene questa possibilità) non sempre le grida di dolore sono ascoltate, non sempre si riesce a strappare il velo di indifferenza che avvolge gli altri, non sempre si è compresi. Questa eventualità è la più terribile tra tutte quelle che si possono prendere in considerazione: se si riesce ad accettare che, soffocando il dolore, non si manifesti nessuna risposta (e si può addirittura fantasticare che qualcuno con cui sono in intimità riesca a 'leggere' attraverso l' 'autocensura'), ci sembra incomprensibile che nessuno rivolga un po' di attenzione a un cuore messo a nudo. Eppure questo caso è molto più comune di quanto si possa pensare. Si tratta, infatti, di un'elusione (*avoidance*)²² delle nostre espressioni che, se ha successo, ci cancella dalla vista degli altri, facendoci cadere nella regione dell'indifferenza. Desidero ardentemente che gli altri comprendano e compatiscano il dolore che sto provando, che espongo come una ferita²³, ma è possibile che la mia richiesta sia inascoltata o negata. Se questo accade, *io* vengo negato ed escluso, dal momento che considero il dolore della massima importanza e attenzione (è un'espressione di me stesso: c'è tutto me stesso e il mio bisogno degli altri compresso in quel dolore)²⁴.

²¹ Cfr. *MW*, pp. 267-353.

²² In questo caso non sono io a eludere l'espressione della mia vita interiore, ma sono gli altri a non riconoscerla e a sopprimere la conoscenza dello stato in cui mi trovo.

²³ Cfr. DIAMOND, *L'immaginazione e la vita morale*, cit., pp. 175-196.

²⁴ "Durante una discussione su questo soggetto ho visto una persona battersi il petto dicendo: 'Ma un altro non può avere QUESTO dolore!'" (*PU*, § 253). L'interlocutore di Wittgenstein sta gesticolando scompostamente verso sé stesso. Non è tanto il dolore ad essere unico; unico è il fatto che il dolore sia *suo*. Quel dolore è il *suo* dolore: è eccezionale, perché *egli* si sente eccezionale, perché sta cercando di dare importanza a sé stesso. Sta cercando di

Ora abbiamo a disposizione un caso in cui le parole dello scettico ('Io so di provare dolore') hanno un punto (*point*) e sono intelligibili in relazione alla sua scoperta iniziale. Le nozioni di 'riconoscimento' ed 'elusione' sono le tessere che mancavano al mosaico. 'Io so di provare dolore', può essere un'ammissione di dolore, un riconoscimento, una confessione. Solo io lo posso riconoscere. Solo io posso non sopprimerlo o soffocarlo. Viceversa, gli altri possono decidere di eludere il mio dolore, lasciandomi isolato, non compreso. Questa terribile situazione è il punto di partenza dello scettico, il fatto che lo ha sorpreso fin dall'inizio. Egli è animato dal dubbio che l'espressione della vita interiore sia instabile, fragile e che difficilmente riuscirà a raggiungere la mente degli altri. Prevenuto verso l'espressione naturale e sconvolto dalla possibilità dell'elusione, vorrebbe avere a disposizione un canale che trasmetta immediatamente e necessariamente il proprio sentimento agli altri. Potremmo chiamarlo il sogno di una perfetta empatia automatica, in cui l'interno sia trasmesso senza il mio intervento. Nasce così l'intero sistema di difesa (dalla delusione) che Wittgenstein denomina 'linguaggio privato'. In questo modo la possibilità di essere elusi viene trasformata (*deflected*) nell'impossibilità di essere conosciuti.

Lo scettico si sente impotente. Il *punto* è che non si sa che cosa non possa fare. Il suo dolore è espresso, esposto (*acknowledged*). Non ha soppresso il dolore, lo ha mostrato, confessato. Ha fatto tutto quello che era in suo potere. Il dolore è lì per chi ha sufficiente passione e umanità per rispondere. Il problema, se proprio vogliamo parlare di un problema, è l'altro. È quest'essere opaco che, separato dallo scettico, si rifiuta di rispondergli automaticamente. Secondo Cavell, quando lo scettico cerca di analizzare la propria impotenza come una mancanza conoscitiva, egli "tries but fails to capture my experience of separation from others" (*MW*, p. 260). La cosa che realmente lo scettico non può fare è essere nella posizione dell'altro (anche solo per

attirare l'attenzione degli astanti in modo che accolgano una richiesta (*claim*) che rischia di essere inascoltata, se non viene formulata iperbolicamente. Lo scettico sta volontariamente parodiando il corso naturale degli eventi. La reazione ordinaria a un'espressione di dolore è quella di confortare chi soffre, senza che vi sia bisogno di alcuna sottolineatura iperbolica ("Quando uno sente dolore alla mano, non è la mano che lo dice, a meno che non lo scriva; e non si rivolgono parole di conforto alla mano, ma al sofferente; a lui si guarda negli occhi" (*PU*, § 286)). Lo scettico, però, reputa questa possibilità insufficiente: non c'è nulla che garantisca una simile risposta. Per evitare una delusione, egli cade nella tentazione di sottolineare ulteriormente il *proprio* dolore, mettendosi in mostra. Si culla nella fantasia di essere eccezionale (e il dolore è il simbolo che rappresenta la sua unicità): se egli fosse effettivamente un *hapax* della specie umana, allora l'espressione della propria vita interiore non sarebbe semplicemente inascoltata, ma inascoltabile. In preda a questa fantasia si crede in conoscibile, un eroe anonimo nella massa. Cavell, nel commentare *PU*, § 253, descrive in questo modo lo stato d'animo dello scettico: "Forse egli ritiene di esistere per gli altri come uno sconosciuto; per così dire di condurre un'esistenza anonima. Forse egli o ella ha la sensazione, in qualche modo, di essere diverso, di essere eccezionale. [...] Si seleziona sé stessi per l'inconoscibilità. Si interpreta la propria separazione come isolamento e poi si trova una causa per esso: si è straordinari, troppo bravi o troppo carenti per la conoscenza ordinaria, troppo belli o troppo brutti, dei mostri di santità o di malvagità, un abisso di felicità o di dolore" (*RO*, p. 461).

regolarne le reazioni).²⁵ E il motivo è che siamo due esseri separati, due entità distinte. La condizione dell'uomo è quella di essere metafisicamente finito. Queste conclusioni ci permettono di estrapolare la morale dello scetticismo, la sua 'verità'. Discutendo dei criteri abbiamo visto che ci garantiscono la certezza umanamente più stabile. Allo stesso modo, l'espressione umana ci permette di esporre nel miglior modo possibile la vita interiore e di farla conoscere con certezza agli altri. Ma tutto questo non è sufficiente. I criteri possono essere rifiutati, l'espressione può essere soffocata o elusa. "Non è rimasto più nulla ormai di cui essere certi. Ho percorso fino in fondo la strada della certezza. La certezza stessa non mi ha portato abbastanza lontano" (*RO*, p. 107). Lo scettico interpreta queste parole come un fallimento, una limitazione delle possibilità conoscitive. Ed è quindi indirizzato verso la ricerca di una conoscenza migliore, ideale. L'intero percorso che abbiamo compiuto in questo paragrafo e nei precedenti dovrebbe avvertirci che l'interpretazione scettica è fuorviante: la conoscenza ci fornisce tutto ciò di cui abbiamo bisogno, ma, una volta identificato con sicurezza il fenomeno da isolare (che sia il dolore o un oggetto), dobbiamo ancora fare il passo più importante. Accettarlo e riconoscerlo o rifiutarlo ed eluderlo. E di questo passo siamo totalmente responsabili. La 'verità' dello scetticismo non consiste, dunque, in una carenza conoscitiva, ma nell'insufficienza di una posizione che ipostatizza la conoscenza epistemica. Cavell formula più volte questa 'verità':

La nostra relazione al mondo come un tutto, o con gli altri in generale, non è una relazione di conoscenza, dove il conoscere interpreta sé stesso nei termini di essere certo. (*RO*, p. 75)

La verità dello scetticismo, o quella che potrei chiamare la morale dello scetticismo, vale a dire, che il fondamento dell'essere umano nel mondo [...] non è la conoscenza, o comunque non ciò che noi riteniamo sia la conoscenza. (*ivi*, pp. 297-298)

What skepticism suggests is that since we cannot know the world exists, its presentness to us cannot be a function of knowing. The world is to be *accepted*; as the presentness of other minds is not to be known, but acknowledged. (*MWMW*, p. 324)

Lo scettico constata sin dall'inizio questa verità, ma la fugge terrorizzato perché risulta al di là del suo controllo (non può, infatti, costringere l'altro a riconoscere la propria espressione, né può *essere* l'altro). Preferisce quindi intellettualizzare la propria scoperta, mascherandone il significato. Essa diventa, alternativamente, una impotenza nell'esprimersi, il sogno di una

²⁵ Alcuni interpreti ritengono che l'altro sia un limite alla mia conoscenza (cfr. J. CONANT, "On Bruns, on Cavell", *Critical Inquiry*, 17 (3/1991), pp. 616-634). Questa lettura, oltre a essere un fraintendimento del pensiero di Cavell, rappresenta una ulteriore figura dello scetticismo. Ciò che lo scetticismo si rappresenta come un limite conoscitivo è, semplicemente, una condizione dell'uomo. ("Dinanzi all'immagine scettica della limitatezza intellettuale, Wittgenstein propone un'immagine della finitezza umana" (*RO*, p. 425)). Si potrebbe addirittura dire che la necessità di tracciare un limite conoscitivo è uno dei sintomi che dovrebbero avvertirci della presenza dello scetticismo: "The beginning of skepticism is the insinuation of absence, of a line, or limitation, hence the creation of want, or desire; the creation, as I have put it, of the interpretation of metaphysical finitude as intellectual lack" (*QO*, p. 51). Come abbiamo cominciato a vedere, non c'è alcun limite conoscitivo, c'è solo una riluttanza a riconoscere il valore dell'espressività naturale.

comunicazione ideale, la delusione verso l'espressione ordinaria e il richiudersi in una privacy epistemologicamente connotata e impermeabile all'esterno. Il valore dello scetticismo, agli occhi di Cavell, sta nel dare voce alla verità che si nasconde dietro ai suoi argomenti, la quale può essere, per ragioni valide, difficile da accettare. Il suo limite consiste nel sviare la scoperta proprio nel darle voce, trasformandola infine in una mancanza intellettuale.²⁶

Siamo giunti così all'ultimo incontro possibile con lo scettico. Il fatto che lo scetticismo cerca di registrare è genuino: "noi siamo infinitamente separati, senza che ve ne sia alcuna ragione" (*RO*, p. 352). Non c'è modo in cui io possa occupare la posizione dell'altro e garantire che l'espressione della mia vita interiore sia riconosciuta. (Viceversa, l'altro non ha alcuno modo di occupare la mia posizione in modo da assicurarsi che l'espressione a cui risponde sia genuina). L'interlocutore a cui sono indirizzate le osservazioni di Wittgenstein e Cavell, però, deflette e fraintende la 'scoperta' iniziale. Se siamo infinitamente separati l'uno dall'altro, infatti, "noi siamo responsabili di tutto ciò che si interpone tra noi; se non per averlo provocato, allora perché lo si è continuato; se non per averlo negato, allora per averlo affermato" (*ibid.*). Se io eludo il mio dolore soffocandolo, sono responsabile di aver gettato un velo su me stesso. Se l'altro non mi compatisce e non comprende il dolore che esprimo, allora è duro di cuore ed è parimenti responsabile dell'elusione che sta mettendo in atto. Se riconosco il mio dolore esponendolo agli altri, allora sono responsabile dell'esposizione e devo accettare la possibilità che a nessuno interessi: devo accettare la possibilità dell'indifferenza. Se eludo l'espressione dell'altro, allora sono io ad essere un cuore di pietra. Lo scettico non ha nessuna intenzione di accettare queste responsabilità e preferisce intellettualizzare la situazione.

Il punto di forza della filosofia di Wittgenstein e di Cavell, quando ha successo, consiste nell'essere riuscita a liberare completamente, in tutte le deviazioni dal tema principale, la fantasia dello scettico. Il filosofo deve essere capace di descriverla nella maniera più esatta, in modo che tale descrizione sia accettata dall'interlocutore come la propria. Se lo scettico li segue fino a questo punto, se riconosce le loro diagnosi come fedeli, allora non può sollevare l'obiezione con cui avevamo concluso il precedente paragrafo. Al contrario, come afferma Cavell, "If the skeptic does not recognize this failure of (his) words, then *this* is the correct criticism of him here" (*MWMW*, p. 260). Abbiamo portato lo scettico il più vicino possibile ad una soluzione, ma non possiamo obbligarlo ad accettarla forzatamente. Se rifiuta ancora le

²⁶ Cavell scrive quanto segue a proposito del percorso dello scettico: "I [...] need [...] to provide a characterization of this sense of incapacity *and* provide the reason for our insistence upon putting it into words. I find that, at the start of this experience, I do not want to give voice to it (or do not see what voice to give it) but only to point [...] and to gesture toward myself. Only what is there to point to or gesture towards, since everything I know you know? It shows; everything in our words shows it. But I am filled with this feeling – of our separateness, let us say – and I want to have it too. So I give voice to it. And then my powerlessness presents itself as ignorance – a metaphysical finitude as an intellectual lack" (*MWMW*, pp. 262-263).

ragioni esposte, lo abbiamo perduto; è una persona irrimediabilmente imprigionata nelle proprie fantasie. (I termini per criticare correttamente lo scettico sono dunque i seguenti: testardaggine, ostinazione, insistenza. Non ‘follia’ o ‘frettolosità’ come crede l’anti-scettico. Si ricordi che l’insistenza è la prima caratteristica fenomenologica dello scetticismo). Siamo nella stessa condizione del critico d’arte con il proprio pubblico: una volta esauriti i motivi per dire che un certo oggetto possiede determinate caratteristiche estetiche, egli non ha a disposizione ulteriori passi argomentativi per convincere il proprio interlocutore. Può solo gesticolare verso l’oggetto preso in esame ed esclamare: ‘Guarda meglio! Non vedi ...?’. Il suo appello, però, non è (e non può essere) coercitivo. Colui al quale è rivolto può continuare a non vedere (o a rifiutarsi di vedere). Allo stesso modo, se lo scettico rigetta la nostra diagnosi, potremmo esclamare: ‘Ma non vedi che non manca nulla alla tua espressione di dolore? Il dolore è là esposto e in piena vista. L’unico problema è che ci si può rifiutare di riconoscerlo (o, diversamente, lo puoi soffocare, eludere)’. Parallelamente al caso estetico quest’ultimo appello può risultare inascoltato, obbligandoci a scrivere la parola ‘fine’ in calce al nostro confronto con lo scetticismo.

Coda: un nuovo inizio

Finora abbiamo cercato di dissotterrare le ragioni dello scetticismo e lo abbiamo dipinto come una possibilità naturale dell’uomo. Non abbiamo, però, mai avanzato obiezioni *dirette* alla sua argomentazione. C’è qualcosa di stonato nell’argomento che lo scettico propone. Ripercorriamolo brevemente:

- Se c’è una cosa di cui sono certo è che in questo momento provo un dolore lancinante. Ho la certezza di conoscere questo dolore. Anche tu (*indicando qualcuno*) lo sai, perché mi vedi contorcere il volto. Ma come fai a saperlo?

- Dal tuo comportamento.

- Ma allora mi conosci solo superficialmente, la tua conoscenza è derivata e mai di prima mano. Vedi il comportamento e ne inferisci il dolore. Io conosco il mio dolore, tu lo puoi solo inferire e forse, in realtà ti sbagli in continuazione. Per quanto strano può sembrare solo io posso conoscermi con certezza, per gli altri sarò sempre un enigma. Sono inconoscibile.

Lo scettico sembra compiere un errore logico abbastanza grave. Dal fatto che qualcuno (il *tu* a cui si riferisce) non conosce il dolore, conclude che il suo dolore sia inconoscibile in generale, che *lui* sia inconoscibile. Si sarebbe tentati di accusare lo scetticismo di generalizzazione indebita.

– Ma è assolutamente indifferente che io abbia scelto una persona piuttosto che un'altra. Lo si vede dal fatto che non si conosce nulla di lui a parte che sia un uomo. Non ha pregiudizi idiosincratici verso di me. Egli rappresenta l'umanità in generale, ne è un esemplare paradigmatico. Se questo sconosciuto non può conoscermi, allora nessuno può farlo. Sono inconoscibile –

L'obiezione dello scettico sarebbe corretta se fosse semplice designare qualcuno a rappresentare l'umano in generale. Assumiamo che si riesca a trovare una persona che ne faccia effettivamente le veci: uno straniero per esempio. In tal caso, l'argomento non si limiterebbe a rendere il dolore inconoscibile, ma si concluderebbe con l'esclusione dello scettico dalla cerchia degli esseri umani. Se, infatti, lo straniero, quest'uomo in generale, non riesce a conoscerne la vita interiore, allora forse nessun uomo può accedervi. Forse lo scettico è radicalmente differente da ogni altro uomo, forse non fa parte della specie umana. Questa conclusione coincide con quella che vorrebbe tirare lo scettico: io, in quanto inconoscibile, sono unico (rappresento un'eccezione al genere umano). Ma è veramente possibile che lo scettico si comprenda come altro dall'umanità? La forza dell'argomento non consiste forse nel ribadire la posizione privilegiata dello scettico, il suo essere sicuro di conoscere il proprio (umano) dolore? Questa lettura dell'argomento ci pone di fronte a un dilemma: o lo scettico fa parte del genere umano o ne rappresenta un'eccezione. Se è effettivamente membro della specie *homo*, allora non c'è alcuna differenza tra il suo apparato conoscitivo e quello del suo interlocutore, il quale dovrebbe addirittura simbolizzare l'umano in generale. L'unica differenza consiste nel fatto che lo scettico prova dolore e colui al quale si rivolge no. Possono esserci delle conseguenze difficili da accettare: il dolore può non essere riconosciuto e con esso lo scettico. Nessuna di queste conseguenze, però, conduce ad una ipotetica mancanza epistemica generalizzata; al massimo si può riconoscere che lo scettico e l'interlocutore sono due persone distinte, di cui solo una prova dolore.²⁷ Se, invece, lo scettico si sente unico, isolato dal resto del genere umano, allora è naturale chiedersi in cosa consista questa eccezione, che tipo di dolore sia un dolore non umano. È molto difficile scegliere quale corno del dilemma meglio rappresenti l'argomento scettico, perché entrambi vi sono inclusi: da una parte lo scettico si sente eccezionale, dall'altra desidera esibire il proprio dolore come il *non plus ultra* della sofferenza umana. Comincia ad emergere il problema dell'argomento, ossia l'inerte difficoltà a generalizzare i propri risultati. Se lo si considera un argomento *ad hominem* non ci sono problemi – tu, singola persona, non puoi conoscere *questo* dolore. Tale interpretazione,

²⁷ “Questo sembra essere vero: l'importante riguardo alle mie sensazioni è *il fatto che* io le provo. L'unicità in questione non indica qualche differenza necessaria tra le mie sensazioni e le vostre (perché può non esserci nessuna differenza di rilievo tra di esse), ma la differenza necessaria tra l'essere voi e l'essere me, il fatto che siamo due persone distinte” (RO, p. 336).

però, rivela un fatto ordinario e non una mancanza intellettuale universale: molte persone, effettivamente, non conoscono il mio dolore o ne sono indifferenti. Se si cerca, però, di fare valere in generale l'argomento (cioè l'impossibilità che qualcuno conosca il mio dolore), lo si destabilizza. La sua instabilità è proporzionale all'importanza data alla nozione di 'umanità' e alla possibilità di negarla o rifiutarla. Su questo fatto si concentreranno le nostre considerazioni finali.

L'argomento scettico è così instabile che tende addirittura a ribaltarsi dialetticamente nel ragionamento opposto: dato che non è possibile che io non sia umano, forse sono gli altri a non esserlo (sono automi, zombie?). Si passa quindi dalla recita scettica 'passiva' ('sono inconoscibile') a quella 'attiva' ('è impossibile conoscere gli altri'). L'esperienza fatta con il lato 'passivo' dello scetticismo ci permetterà di essere più sbrigativi nel descrivere i dettagli di questo forma argomentativa. Potremo così focalizzare immediatamente l'attenzione sull'inerte instabilità dello scetticismo verso le altre menti e sulla sua difficoltà a generalizzare i risultati. In particolare, emergerà che questa versione dello scetticismo non alberga solo in una possibilità naturale dell'uomo, ma ha anche una storia specifica che lo radica nella realtà quotidiana. L'analisi di questa caratteristica sarà importante quando cercheremo di applicare le nozioni qui sviluppate al campo della filosofia dell'arte.

3. 'Vivere' lo scetticismo

- Se c'è una cosa di cui sono sicuro è che tu stia provando un dolore lancinante. Lo vedo dal modo in cui ti contorci e ti dimeni. Ma come faccio a saperlo? Lo inferisco dal tuo comportamento. Allora, però, non posso mai essere veramente sicuro: potresti fingere o recitare. Mentre tu hai un accesso diretto alle tue sensazioni, io ne ho una conoscenza di seconda mano. Per quanto ne so potresti *sempre* mentire o fingere. In pratica, sei inconoscibile. Dato che quanto vale per te vale per qualsiasi altro, l'intera umanità è inconoscibile. Potrebbero non esserci altre menti, potrei essere circondato da automi.

Diamo per scontato che quanto aveva valore per la recita scettica 'passiva', valga anche per la recita scettica 'attiva'. Lo scettico sta cercando di intellettualizzare la condizione umana, sta tentando di trasformare un problema di riconoscimento (accettare o eludere l'espressione altrui) in una mancanza conoscitiva generalizzata (non posso sapere se esistono altre menti).²⁸ In

²⁸ "I said that the reason 'I know I am in pain' is not an expression of certainty is that it is an expression of pain – it is an exhibiting of the object about which someone (else) may be certain. I might say here that the reason 'I know you are in pain' is not an expression of certainty is that it is a response to this exhibiting; it is an expression of *sympathy*. [...] But why is sympathy expressed in this way? Because your suffering makes a *claim* upon me. It is not enough that I *know* (am certain) that you suffer – I must do or reveal something (whatever can be done). In a word, I must *acknowledge* it, otherwise I do not know what '(your or his) being in pain' means. Is. [...] But obviously

nessuna delle vesti che può assumere, lo scetticismo si presenta così palesemente come la negazione dell'umano. Lo si vede dalla conclusione dell'argomento: potrebbero non esserci altre menti, potrei essere l'unico membro della specie *homo*. La delusione e il disappunto dello scettico verso l'ordinario, verso i criteri condivisi; il suo timore della responsabilità verso gli altri, raggiungono in questa versione l'apice nichilistico. L'umano, in tutta la sua fragilità, rischia di sparire. Eppure anche questo argomento sembra avere delle lacune che sono messe chiaramente in evidenza da Edward Minar:

Where particular doubts involve pretence or mistakes about what an expression is an expression of [...] I continue, with apparent impunity, to operate with a presumption of the other's mindedness. [...] Unless I can make sense of the dubious idea that all behavior could be pretence or that every reading of an expression might involve a misapprehension of what is expressed, I have no reason to question all my beliefs here.²⁹

Se dubito che qualcuno stia fingendo o recitando, sto comunque dubitando di qualcuno che sia capace di fingere o recitare e quindi di qualcuno che possiede una mente (Wittgenstein direbbe 'un'anima').³⁰ Posso dubitare dell'autenticità del comportamento di un altro *uomo*, posso non essere capace di rispondere alle espressioni di certi *uomini*. (Sono strani, forse stranieri. Ricordiamo cosa dice Wittgenstein a proposito: "Non possiamo trovarci con loro" [*Wir können uns nicht in sie finden*] (PU, II, xi, 190/292)). Sembra difficile, tuttavia, che io possa genuinamente dubitare che non vi siano altri uomini, che non vi siano altri esseri dotati di mentalità. Infatti, se dubito dell'autenticità di un'espressione, sto implicitamente ammettendo che il mio interlocutore abbia intenzione di fingere (o recitare) e che, di conseguenza, possieda una vita interiore la quale, per qualche motivo che mi è sconosciuto, viene tenuta nascosta, soppressa, elusa. Wittgenstein dà voce a questa difficoltà dell'argomento scettico in un passo molto famoso delle *Ricerche filosofiche*:

'Io credo [*glaube*] che egli non sia una macchina' non ha proprio nessun senso, così su due piedi. Il mio atteggiamento nei suoi confronti è un atteggiamento nei confronti dell'anima. [*Meine Einstellung zu ihn ist eine Einstellung zur Seele*] Io non sono dell'*opinione* [*Meinung*] che egli abbia un'anima. (PU, II, iv, 152/235)

sympathy may not be forthcoming. So when I say that 'We must acknowledge another's suffering, and we do that by responding to a claim upon our sympathy', I do not mean that we always in fact *have* sympathy, nor that we always ought to have it. The claim of suffering may go unanswered. We may feel lots of things – sympathy, *Schadenfreude*, nothing" (MWMW, p. 263).

²⁹ E. MINAR, "Living with the Problem of the Other. Wittgenstein, Cavell and Other Minds Scepticism", in D. McMANUS (ed.), *Wittgenstein and Scepticism*, Routledge, London and NY 2004, pp. 218-239, qui p. 229.

³⁰ "Soltanto all'interno di un modello di vita relativamente complesso noi diciamo di una certa cosa che è una possibile simulazione" (LS, II, 40/195). Cfr. anche: "Un animale posso immaginarlo arrabbiato, terrorizzato, triste, allegro, spaventato. Ma possiamo immaginare un animale che spera? E perché no? Il cane crede che il padrone sia alla porta. Ma può anche credere che il padrone arriverà dopodomani? – E *che cosa* non può fare? – Come lo faccio io? – Che cosa devo rispondere a questa domanda? Può sperare solo colui che può parlare? Solo colui che è padrone dell'impiego di un linguaggio. Cioè, i fenomeni dello sperare sono modificazioni di questa complicata forma di vita" (PU, II, i, 148/229).

Se lo scettico credesse [*glauben*] o fosse dell'opinione [*meinen*] che il proprio interlocutore sia un essere umano senziente, allora egli potrebbe anche dubitarne o credere di trovarsi di fronte a un automa. 'Credere' e 'opinare' ammettono una relazione di segno opposto con ciò che si crede o che si opina. Per esempio, posso credere di essere sazio o posso dubitarne; posso essere dell'opinione di trovarmi a New York o esserne certo. È difficile immaginare una relazione bipolare di questo tipo (credere – dubitare; opinare – essere certi) nei confronti del proprio interlocutore e degli altri membri della specie umana. Al contrario, ci troviamo già naturalmente orientati (*stellen ein*) verso gli altri³¹, si è naturalmente inclini (altro significato di *einstellen*) a 'proiettare' l'umanità sull'espressione degli altri. Se una certa espressione (umana) di dolore non è genuina, allora sarà una (umana) finzione; se non è autentica, sarà una (umana) recita. Il dualismo tra credenza e atteggiamento rischia, in realtà, di creare più grattacapi che benefici. In particolare, se si contrastano credenza e atteggiamento in maniera troppo assoluta si rischia di entrare nell'antica diatriba tra realtà oggettiva e realtà soggettiva.³² Si crede in fatti e si assumono atteggiamenti; una credenza può essere verificata o falsificata, un atteggiamento mutato a piacere. Tuttavia, Wittgenstein non cerca di opporre due facoltà conoscitive con caratteristiche differenti e lo dimostra in un passo delle *Ricerche filosofiche*:

Dico a qualcuno che ho dolori. Il suo atteggiamento nei miei riguardi [*Seine Einstellung zu mir*] sarà quello di chi crede [*des Glaubens*], di chi non crede [*des Unglaubens*], di chi diffida; e così via. (*PU*, § 310)

Una credenza può dunque esemplificare un certo atteggiamento e, viceversa, l'atteggiamento nei confronti di qualcuno che soffre può essere espressa da una credenza. Allora perché non sembra sensato credere che qualcuno sia una macchina? Perché Wittgenstein contrasta la nozione di 'credenza' con quella di 'atteggiamento'? Innanzitutto notiamo che Wittgenstein non nega che l'espressione 'Io credo che non sia una macchina' possa avere senso. Egli afferma più accuratamente che "non ha proprio nessun senso, così su due piedi [*ohne weiteres*]" (*PU*, II, iv, 152/235, corsivo mio). Se non ci sono ragioni ulteriori, se le circostanze non sono molto particolari (molti racconti di fantascienza (compreso quello contenuto in *RO*, pp. 392-398 e intitolato 'Perfezionare un automa') ci forniscono dei dettagli molto accurati sul contesto in cui si può dubitare se un altro sia umano), se non ci sono motivazioni forti per asserirla, allora la proposizione non ha senso. Siamo tornati nuovamente sulla questione del punto (*point*) di un'affermazione. Perché qualsiasi proposizione sia proferita intellegibilmente, è necessario che

³¹ "'*Einstellung*' conveys the idea of an orientation toward others, an attunement to the possibilities present in the physiognomy of a given human situation" (MINAR, "Living with the Problem of the Other", cit., p. 233).

³² Cfr. P. WINCH, "Eine Einstellung zer Seele", in ID., *Trying to Make Sense*, Blackwell, Oxford 1987, pp. 140-153, qui pp. 141-143.

abbia un punto e nella situazione immaginata da Wittgenstein non c'è alcuna ragione che ci possa condurre ad affermare 'credo che non sia una macchina':

Immagina che, parlando di un amico, io dica: 'Non è una macchina' – Che informazione viene data, qui, e per chi, sarebbe un'informazione? Per un *uomo* che incontra l'altro in circostanze normali? Che informazione *potrebbe* dargli, quello che dico? (*Ibid.*)

Il fatto che in circostanze ovvie e normali non si dica 'credo che quell'uomo sia una macchina' ci dice molte cose sulla nozione di 'atteggiamento' e sulla sua supposta contrapposizione con la credenza. Wittgenstein non sta affatto paragonando due facoltà conoscitive delle quali una coglie una realtà oggettiva e ammette una relazione opposta (credere – dubitare) e l'altra proietta sul mondo le nostre inclinazioni personali senza ammettere falsificazioni (atteggiamento). Ci sta dicendo, invece, che ci vogliono ragioni speciali per affermare che si crede o si dubita dell'umanità di un altro e che la relazione ordinaria, alla quale non si deve necessariamente dare voce in maniera esplicita, può essere descritta come un atteggiamento. L'ovvietà e la naturalezza connesse alla nozione di 'atteggiamento'³³, la caratteristica che essa non sia un fatto che si possa rilevare linguisticamente, se non quando viene scossa,³⁴ la accostano alla nozione cavelliana di 'ordinario'. Potremmo dire che il termine 'atteggiamento' serve a etichettare quegli elementi che, come abbiamo visto, danno vita a quella nozione. Ovvietà e naturalezza, tuttavia, non esauriscono la nozione di 'atteggiamento'. Se si prende in considerazione la radice della parola tedesca '*Einstellung*', si ha *stellen*, ossia porre, posizionare saldamente. Una *Einstellung* non è dunque semplicemente qualcosa che si possa assumere o abbandonare a piacere, ma un orientamento saldo; un *habitus*. Peter Winch scrive delle parole illuminanti a riguardo:

There is no question here of an attitude which I can adopt or abandon at will. My *Einstellung* may no doubt be strengthened, weakened or modified by circumstances and to some extent by thought too, but usually, in given circumstances, it is a condition I am in *vis-à-vis* other human beings without choosing to be so. [...] [Wittgenstein] is obviously emphasizing the instinctive character of the phenomena he is interested in and the analogy between a description of them and the sort of description of the habits of a species one might find in a biological study.³⁵

³³ "[...] typically, when we ascribe a state of consciousness to someone on one occasion, we take it for granted (it goes without saying) that he has had other states of consciousness on other occasions. And this 'taking for granted' is part of what Wittgenstein would have included in '*eine Einstellung zur Seele*'" (WINCH, "Eine Einstellung zur Seele", cit., p. 146).

³⁴ "What Wittgenstein is saying is that we find no application for 'He isn't an automaton' to a human being concerning whom no question has arisen whether he *behaves* normally" (*ivi*, p. 145).

³⁵ *Ivi*, pp. 149-150. Si confrontino anche le parole di Cavell sull'argomento: "La parola 'atteggiamento' [*attitude*] può essere fuorviante qui. Non si tratta, in questa materia, di una disposizione che io posso adottare a mio piacimento. È utile considerare la parola nel suo senso fisico, come un mio inflettermi verso gli altri [*as an inflection of myself toward others*], come un orientamento che concerne ogni cosa e che io posso essere o non essere interessato a scoprire in relazione a me stesso" (*RO*, p. 341).

Le considerazioni wittgensteiniane sull'*Einstellung* “sono, propriamente, osservazioni sulla storia naturale degli uomini” (*PU*, § 415). Non stiamo trattando ipotesi o teorie, non stiamo maneggiando stati d'animo soggettivi, ma stiamo compiendo “constatazioni di cui mai nessuno ha dubitato e che sfuggono all'attenzione solo perché ci stanno continuamente sott'occhio” (*ibid.*).

Se Wittgenstein avesse ragione, allora alla radice dei nostri rapporti con gli altri ci sarebbe un orientamento ordinario, non ipotetico. Per quanto sia possibile, e certe volte necessario, dubitare dell'espressione altrui³⁶, non si riesce a smettere di vederla come umana, ossia come l'espressione di un'anima. Lo scettico, nella ‘recita attiva’, cerca di scuotere questa inclinazione naturale, ma rimane intrappolato un'altra volta in un dilemma insidioso. O la ragione del dubbio scettico è che il proprio interlocutore stia fingendo (recitando), oppure lo scettico dubita in generale che alle spalle dell'espressione umana vi sia una vita interiore. Il primo corno del dilemma non conduce a nessuna generalizzazione: se dubito che qualcuno stia fingendo, agisco ancora sotto l'egida del mio atteggiamento verso l'umano, verso l'anima. E, di conseguenza, non posso concludere l'argomento dicendo che il mio dubbio riguarda l'esistenza di altre menti. Il secondo corno del dilemma è più promettente per lo scettico, ma è difficile da concretizzare. Dopo tutto ciò che è stato detto a proposito dell'ordinario e delle nostre *Einstellungen*, si può concepire un dubbio così radicale? Cosa significa comportarsi verso gli altri come se fossero privi di carattere mentale? Significa forse che l'inclinazione ordinaria può incrinarsi, rompersi, svanire? Oppure è effettivamente possibile spingere così in là il rifiuto scettico dell'umano fino a cancellarne completamente la nozione? L'ultima sezione di *La riscoperta dell'ordinario* è quasi totalmente dedicata all'esplorazione di questa possibilità e dell'orientamento naturale verso gli altri.³⁷ Cavell mette alla prova varie descrizioni di questi fenomeni, senza che nessuna lo convinca appieno.³⁸ Vale la pena passare in rassegna i suoi tentativi, in quanto da ognuno di essi si può trarre una morale istruttiva.

³⁶ “[...] ‘I doubt whether he is in pain’ *makes sense* [...]. Obviously [it makes] sense [...] as an expression of certainty. But in *this* sense [it] raise[s] no special problems about our knowledge: sometimes we are certain, sometimes we know we are not; and on various ground – we heard over the radio, or someone told us, or we went upstairs and saw for ourselves, or we heard him cry out, or saw opened medicine bottles on his night table, etc.” (*MW*, p. 258).

³⁷ Cfr. *RO*, pp. 352-439.

³⁸ Ricordiamo che, secondo quanto scrive Cavell nella prefazione alla edizione originale, questa sezione è stata pensata come un “philosophical journal”: “Writing it was like the keeping of a journal in two main respects. First, the autonomy of each span of writing is a more important goal than smooth, or any, transitions between spans (where one span may join a number of actual days, or occupy less than one full day). This ordering of goals tends to push prose to the aphoristic. [...] Second, there would be no point, or no hope, in showing the work to others until the life, or place, of which it was the journal, was successfully, if temporarily, left behind, used up” (*CR*, p. xxiii). La frammentarietà di questa sezione di *La riscoperta dell'ordinario* e l'incompletezza dei frammenti presi singolarmente riflettono le difficoltà di Cavell nell'articolare convincentemente l'argomento.

3.1 Einstellung e aspetti

Se l'atteggiamento naturale verso gli altri è considerare costantemente le loro espressioni come espressioni umane, allora per Cavell è facile associare questo fenomeno a quello che Wittgenstein denomina 'vedere un aspetto' (cfr. *PU*, II, xi). Lungo questo parallelo, "Immaginare un'espressione [...] è immaginare che essa dia espressione ad un'anima" (*RO*, p. 335). La fisionomia e il comportamento sono qualcosa che deve essere letto, visto sotto un certo aspetto (quello dell'umanità). Se costruiamo una relazione biunivoca tra il fenomeno studiato da Wittgenstein nella seconda parte delle *Ricerche filosofiche* e l'atteggiamento verso l'espressione umana, allora l'umanità degli altri è un aspetto che può balenare [*Aufleuchten*]³⁹ improvvisamente, essere considerato ovvio [*'stetigen Sehen' eines Aspekts*]⁴⁰ o impossibile da osservare [*Aspektblindheit*]⁴¹. I momenti in cui si è colpiti [*Auffallen*]⁴² dall'umanità di un altro ci rendono consapevoli che, ordinariamente e senza rifletterci, consideriamo gli altri come uomini. Il lasciarsi sorprendere dall'umanità di un altro sarebbe un'esperienza estrema che ci permette di mettere in prospettiva la nostra *routine*.⁴³ Il corrispettivo in Cavell del 'cieco all'aspetto' sarebbe lo scettico, ossia colui che rifiuta l'atteggiamento ordinario e non riesce (o non vuole) vedere l'umanità negli altri. Cavell conia un termine *ad hoc*: lo scettico sarebbe "cieco all'anima [*soul-blind*]" (*RO*, p. 363). Il filosofo americano dà una interpretazione originale al fenomeno della cecità all'aspetto (e all'anima). Invece di considerarla una incapacità (fisiologica o pratica)⁴⁴, la ritiene una sorta di oscuramento volontario:

L'impedimento alla mia visione dell'altro non è il suo corpo, ma la mia incapacità o la mia riluttanza a interpretare o giudicarlo adeguatamente, a stabilire le giuste connessioni. Il suggerimento è: io soffro di una sorta di cecità, ma evito il problema proiettando sull'altro quest'oscurità. [...] La cecità all'aspetto consiste nel fatto che qualcosa non riesce a spuntare dentro di me. Si tratta di una fissazione. [...] Possiamo dire che l'aspetto-lepre ci è nascosto quando non riusciamo a vederlo. Ma ciò che lo nasconde, ovviamente, non è l'immagine (che piuttosto lo rivela), ma il nostro modo (precedente) di considerarla, vale a dire nel suo aspetto anatra. Ciò che nasconde un aspetto, talvolta allo stesso livello, è l'altro aspetto. Così potremmo dire: ciò che

³⁹ Cfr. *PU*, II, xi, 166/256.

⁴⁰ Cfr. *ibid.*

⁴¹ Cfr. *ivi*, 182/280.

⁴² Cfr. *ivi*, 179-ff./276 sgg.

⁴³ Una interpretazione del 'vedere un aspetto' che ripercorre, forse sotto l'influenza di Cavell, questo schema è contenuta in S. MULHALL, *On Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*, Routledge, London and NY 1990. Secondo Mulhall, Wittgenstein studia il balenare improvviso di un aspetto perché lo ritiene una cartina tornasole dell'atteggiamento pratico e ordinario con gli oggetti del mondo. Con un termine heideggeriano, Mulhall chiama questa *Einstellung* l' 'essere-nel-mondo'.

⁴⁴ Wittgenstein oscilla tra il ritenere la cecità all'aspetto simile al "daltonismo o alla mancanza dell'orecchio assoluto" (*PU*, II, xi, 182/280), e quindi a una mancanza fisiologica, e il considerarla come il risultato di un'esperienza insufficiente, e, di conseguenza, più vicina a una mancanza di pratica e di esercizio. Nel secondo caso, "colui che è 'cieco all'aspetto' avrà, con le immagini in generale, una relazione diversa da quella che abbiamo noi" che siamo stati abituati sin da bambini a trattarle in un certo modo (*ibid.*). Da questa prospettiva, il cieco all'aspetto non è paragonato a chi non possiede un orecchio assoluto, ma a chi manca di "orecchio musicale" (*ibid.*), cioè chi non ha sufficiente esperienza della musica per poterne apprezzare le sfumature.

nasconde la mente non è il corpo, ma la mente stessa – la sua mente nasconde la mente, o la mia mente la sua mente, e viceversa. (RO, p. 351)

Lo scettico, in quanto cieco all'umanità degli altri, non manca di nulla, né di una buona vista, né di sufficiente esperienza. È solamente fissato con la propria visione negativa dell'espressività umana, che gli impedisce di apprezzarne i risultati tangibili. Si spinge così a filtrare le espressioni dell'altro attraverso l'utopica visione di una perfetta comunicazione umana. In questo modo, il comportamento visibile dell'altro si svaluta fino a essere considerato troppo rozzo per essere effettivamente l'espressione di un uomo (l'espressione di un'anima).⁴⁵ Lo scettico, dunque, nega e rifiuta volontariamente l'umano. Tuttavia, l'analogia tra *Einstellung* e scetticismo da una parte e visione e cecità all'aspetto dall'altra, per quanto possa essere affascinante, soffre di problemi apparentemente insuperabili. In primo luogo, la nozione cavelliana di 'cecità all'aspetto' implica che non si riesca o non si voglia osservare un aspetto che si ha dinanzi agli occhi:

Che cos'è che non vedo quando tutto è sotto i miei occhi? Mi verrebbe da dire che non riesco a vedere una possibilità [*I find that I want to speak of failing to see a possibility*]: non mi rendo conto di un modo in cui la figura potrebbe essere – non solo di un modo in cui potrebbe apparire, ma di un modo in cui potrebbe essere. [*I do not appreciate some way it might be – not just some way it might appear, but might be*] (RO, p. 352, traduzione modificata)

È possibile, tuttavia, non vedere un uomo come un uomo, un'espressione umana come l'espressione di un uomo? Si può trattare l'aspetto 'uomo' come una possibilità che notiamo o meno negli altri? Se si prende alla lettera quanto afferma Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* questa strada ci è preclusa: non si può vedere X come X, una cosa come sé stessa, una forchetta, ad esempio, come una forchetta.⁴⁶ D'altro canto, mentre gli esempi di Wittgenstein sono lapalissiani (forchetta e coltello), non è per nulla chiaro cosa significhi vedere l'umanità dell'altro.⁴⁷ Ed è proprio questa una delle morali che si possono trarre dall'analogia di Cavell (e dalla recita scettica 'attiva'): siamo estremamente confusi su cosa significhi e implichi accettare o rifiutare l'umano. Lo si evince dall'instabilità e dalla difficoltà a generalizzare che abbiamo riscontrato nell'argomento scettico e dalle eguali difficoltà di Cavell nell'incasellare l'atteggiamento verso gli altri negli schemi del 'vedere un aspetto'.

Il secondo problema dell'analogia cavelliana dovrebbe apparire evidente a chiunque abbia una minima conoscenza della sezione delle *Ricerche filosofiche* dedicata al 'vedere un aspetto'.

⁴⁵ "L'ideale, nel nostro pensiero, sta saldo e inamovibile. Non puoi uscirne. Devi sempre tornare indietro. Non c'è alcun fuori; fuori manca l'aria per respirare. – Da dove proviene ciò? L'idea è come un paio di occhiali posati sul naso, e ciò che vediamo lo vediamo attraverso di essi. Non ci viene mai in mente di toglierli" (PU, § 103).

⁴⁶ "Il dire 'Ora vedo questo come ...' avrebbe per me tanto poco senso quanto il dire, dando un'occhiata a un coltello e a una forchetta: 'Ora vedo queste cose come un coltello e una forchetta'. Nessuno comprenderebbe questa espressione" (PU, II, xi, 166/257).

⁴⁷ "Nutro qualche dubbio sul fatto di sapere che cosa significa sapere che cos'è un essere umano" (RO, p. 353).

Wittgenstein, infatti, non si stanca di ripetere che, nello studio di questo fenomeno, i criteri che abitualmente indicheremmo per dire che sappiamo, vediamo o interpretiamo ('leggiamo') qualcosa sono modificati.⁴⁸ Dunque non si vede propriamente l'aspetto 'uomo', ma lo si *vede*; non si legge realmente la fisionomia e il comportamento altrui, ma la si *legge*. Si tratta, dunque, di un parlare metaforico? Oppure ci stiamo occupando di un 'significato secondario', il tanto famoso quanto oscuro fenomeno individuato da Wittgenstein alla fine della sezione xi?⁴⁹ Cavell ritiene poco importante in quale categoria si classifichi l'impiego modificato delle parole. È essenziale, tuttavia, che, se lo si considera un uso metaforico, allora la metafora

[...] *possa* essere parafrasata, ed è altrettanto essenziale che la parafrasi non sia trattata come una riduzione, ma piuttosto come una qualche sorta di indicazione.

Quando Cavell afferma che l'espressione umana è qualcosa da leggere, da decifrare,

Allora ciò che mi occorre non è una parafrasi o una traduzione della parola 'leggere', bensì una descrizione del perché sia proprio *quella* la parola che io voglio. (*RO*, p. 344)

Cavell espone quali ragioni lo hanno condotto a usare la parola 'leggere' nella locuzione 'leggere il comportamento e l'espressione umana':

Parte della ragione per cui io voglio la parola 'leggere' [...] ha a che fare con l'indicazione che io sto per leggere qualcosa di particolare, in un modo particolare; il testo, per così dire, ha un tono e una forma particolari. La forma è una vicenda, una storia. Si può dire chi è una certa persona descrivendola e dicendo che vita conduce ecc. Se si conosce la persona, se la si capisce, la vostra conoscenza consisterà nell'essere capaci di raccontare la sua storia. [...] Alcuni oggetti materiali hanno una storia – il Falcone Maltese, per esempio, o l'Anello dei Nibelunghi. Tale storia ci fornirà la provenienza dell'oggetto così come una descrizione della sua origine, offrendo un elenco delle sue proprietà uniche. Le osservazioni che interpretano un corpo come qualcosa che dà espressione a un'anima, possono essere ritenute miti o frammenti di un mito. (*Ivi*, p. 345)

Le ragioni addotte da Cavell per modificare il significato di 'leggere' ci portano naturalmente al secondo modo in cui egli interpreta il nostro atteggiamento verso gli altri, ossia come la ricezione e l'adozione di un mito.

⁴⁸ Sul *mero* sapere: "Dal tizio che vede il disegno come [*als ... sieht*] una fiera mi aspetterò qualcosa di diverso da quello che mi aspetto da colui che soltanto sa [*nur weiß*] che cosa deve rappresentare" (*PU*, II, xi, 175/270). Sulla modificazione del concetto di 'vedere': "Soltanto di uno che *può* fare, che ha imparato, che è padrone di questo e quest'altro, ha senso dire che ha *questa* esperienza vissuta. E se ciò suona folle, devi ricordare che qui il *concetto* del vedere viene modificato" (*PU*, II, xi, 178/274). Sulla differenza tra mero interpretare e vedere come: "È proprio vero che ogni volta vedo qualcosa di diverso [nel cambiamento d'aspetto], o invece non faccio altro che interpretare [*deute ... nur*] in maniera differente quello che vedo? Sono propenso a dire la prima cosa. Ma perché? – Interpretare è pensare, far qualcosa; vedere è uno stato" (*PU*, II, xi, 181/279).

⁴⁹ Cfr. *PU*, II, xi, 184/284.

3.2 Einstellung e mito

In una delle osservazioni più famose delle *Ricerche filosofiche* è contenuta *in nuce* l'idea che il nostro orientamento verso gli altri uomini sia l'elaborazione di un mito: un'immagine mitologica che, come afferma Wittgenstein in un altro passo, si è depositata nel nostro linguaggio.⁵⁰ Il testo a cui faccio riferimento è, naturalmente, il seguente:

Il corpo umano è la migliore immagine [*das beste Bild*] dell'anima umana (*PU*, II, iv, 152/236)⁵¹

La locuzione 'migliore immagine' afferma implicitamente che ve ne sono altre in competizione. Perché ci sono più immagini dell'anima umana? Perché alcune di esse hanno la forma di narrazioni, di miti? Cosa rende un'immagine narrativa un mito? Perché una descrizione mitologica può essere valutata migliore di un'altra? Per rispondere a queste domande cominciamo con l'elencare le caratteristiche che, secondo Cavell, rendono una certa immagine una descrizione mitologica dei fatti.⁵² *In primis*, "i miti tratteranno di origini di cui nessuno può essere stato testimone" (RO, p. 346). Non si descrivono fatti ed eventi, ma si esprime piuttosto il modo in cui ne siamo colpiti. Il mito non ha testimoni perché la nuda descrizione del fatto non interessa al mitologo. Si traspongono gli eventi su un piano temporale o spaziale differente (un'origine antica; un mondo soprannaturale o parallelo) affinché la narrazione non debba essere fedele a fatti, ma al modo in cui essi ci hanno colpito. Il mito del dio del tuono non spiega, né descrive il suono del fulmine, ma rappresenta il modo in cui l'evento ci sorprende, il modo in cui notiamo una somiglianza tra il tuono e altri fenomeni che fanno parte della nostra esperienza (l'autorità nella voce del capo, per esempio). Non ci sono prove che Cavell abbia letto le *Note sul 'Ramo d'oro' di Frazer* al momento di scrivere queste brevi osservazioni sul mito. Si noti, tuttavia, quanto siano fedeli alle parole di Wittgenstein:

E una spiegazione storica che per esempio affermasse che in tempi passati io o i miei antenati abbiamo creduto che colpire la terra serva a qualcosa sarebbe un imbroglio, perché queste sono ipotesi superflue, che non spiegano *niente*. Ciò che importa è la somiglianza dell'atto con una punizione, ma più di questa somiglianza non si può constatare. [...] Non dev'essere stata una ragione da poco, anzi non può essere stata neppure una *ragione*, quella per cui certe razze umane hanno adorato la quercia, ma semplicemente il fatto che quelle razze e la quercia erano unite da una

⁵⁰ "Nel nostro linguaggio si è depositata un'intera mitologia" (*BGB*, 242/31). Vale la pena notare che la mitologia a cui Wittgenstein fa riferimento in questo passo tratto dalle *Note sul 'Ramo d'oro' di Frazer* è proprio quella legata all'uso della parola 'anima': "Vorrei dire: il fatto che Frazer ricorra a termini a lui e a noi così familiari come 'spirito' (*ghost*) e 'ombra' (*shade*) per descrivere le concezioni di questa gente mostra meglio di qualunque altra cosa la nostra affinità con i selvaggi. [...] Anzi, questa peculiarità non riguarda solo espressioni come '*ghost*' e '*shade*', e si dà troppo poco rilievo al fatto che le parole 'anima' e 'spirito' appartengono al nostro proprio vocabolario colto. In confronto a ciò è un'inezia se non crediamo che la nostra anima mangi e beva" (*ibid.*).

⁵¹ Esiste una variante interessante di questo aforisma: "L'uomo è la migliore immagine dell'anima umana" (*CV*, 56/98).

⁵² Cfr. Parte prima, Cap. 2.

comunità di vita, e perciò si trovavano vicine non per scelta, ma per essere cresciute insieme, come il cane e la pulce. (Se le pulci sviluppassero un rito, riguarderebbe il cane). (*BGB*, 244/34-35)⁵³

Se la contrapposizione tra la registrazione di un dato di fatto e la sua rappresentazione mitica dovesse aver sollevato il dubbio che il mito sia una semplice fantasticheria, le note di Wittgenstein dovrebbero aiutare a quietare questo dubbio. Un fatto ci colpisce in un certo modo perché siamo capaci di notare somiglianze e di rappresentarle narrativamente. La somiglianza, inoltre, non è scelta deliberatamente, ma dipende dal concretere di azioni, eventi, oggetti nella medesima forma di vita.⁵⁴ (Emerge l'importanza del *ci*. Il fatto *ci* colpisce: non sorprende me o te presi separatamente, ma l'intera "comunità di vita" (*ibid.*)). Queste osservazioni ci hanno preparato a recepire la seconda caratteristica che Cavell associa al mito:

Non ogni modo in cui il linguaggio non riesce a incontrare i fatti è una bugia. Meglio sarebbe chiamare [il] mito un nonsenso, eccetto per il fatto che non si tratta di un tipo ovvio di nonsenso e che soltanto qualcuno che già non fosse riuscito a crederci accetterebbe di chiamarlo un nonsenso. Che lo stato sia una nave non è semplicemente falso, ma miticamente falso. Non semplicemente non corrispondente al vero, ma distruttivo nei confronti della verità. (*RO*, p. 347)

Il mito e i fatti che il mito rappresenta possono andare d'accordo senza che l'uno sbugiardi l'altro. Tuttavia, come mette in evidenza Cavell, possono esserci dei miti che non sono falsi, ma raccontati per nascondere, obliterare la verità. Queste mitologie vengono applicate in modo fuorviante. Non si può affermare che la storia da loro raccontata sia vera o falsa, ma l'uso che se ne può fare rischia di essere distruttivo del vero. Per evitare che questo accada è necessario che qualcuno si prenda l'onere di smascherare il mito⁵⁵ o di reinterpretarne la storia. Si possono ridescrivere le *Ricerche filosofiche* come il tentativo di smascherare o sostituire vari miti che

⁵³ Sulla differenza tra origine remota (nel senso storico) e origine mitica: "Soprattutto: donde proviene la sicurezza che un'usanza siffatta debba essere antichissima? (Quali sono i nostri dati, quale la verifica?) E se anche possediamo una qualche certezza, non potremmo sbagliarci e venir confutati dalla storia? Sicuro, ma rimane pur sempre qualcosa di cui siamo certi. Diremmo allora: 'Va bene, ammettiamo che in questo caso l'origine sia diversa, però in generale è sicuramente remota'. Ciò che facciamo valere come *evidenza* deve contenere la profondità dell'ipotesi. [...] Voglio dire: l'aspetto sinistro, profondo non consiste nel fatto che la storia di quest'usanza si è svolta così – perché forse non si è affatto svolta così – e neppure nella possibilità o probabilità che si sia svolta così, ma in ciò che mi dà motivo di supporlo. [...] No, questo carattere profondo e sinistro non si comprende da sé, se conosciamo soltanto la storia dell'azione esterna; siamo *noi* che riproiettiamo questa luce sinistra da un'esperienza nell'intimo di noi stessi" (*BGB*, 248-249/44-45).

⁵⁴ Queste osservazioni sulle origini del mito sono evidentemente imparentate col discorso sul 'vedere un aspetto'. Ricordiamo che la sezione xi delle *Ricerche filosofiche* comincia con una serie di considerazioni sulla capacità di osservare una somiglianza, cfr. *PU*, II, xi, 160/255. Raccontare un mito significherebbe, quindi, esporre narrativamente una somiglianza che ci ha colpiti. Tuttavia, i manoscritti che Wittgenstein dedica alla visione d'aspetti sono di una decina di anni posteriori rispetto alle *Note sul 'Ramo d'oro' di Frazer*. È possibile considerare gli appunti su Frazer un'anticipazione del tema della seconda parte alle *Ricerche filosofiche*.

⁵⁵ Secondo Cavell, il mito può essere smascherato in vari modi: "Smascherare il campo del mito può essere ambizione di una filosofia ambiziosa. Il che può significare cose diverse. Può significare: mostrare semplicemente che in realtà non si crede (più) ad esso [...]. Può significare quello che fece Hegel quando cercò di raccontare il mito intero dell'anima, dalle origini alla sua fine [...]. Può significare quello che cercava di fare Nietzsche nel suo tentativo di infrangere il mito dell'anima [...] infrangerlo sostituendolo o sopprimendo la sua sfera di influenza" (*RO*, p. 348). In breve e senza ambizioni di completezza, il mito, secondo Cavell, può essere smascherato: a) razionalizzandolo; b) esauendolo; c) sostituendolo un altro.

Wittgenstein riteneva fuorvianti. Questa interpretazione risulta convincente se si osserva che Wittgenstein dichiara esplicitamente di voler combattere certe immagini⁵⁶; se si nota che egli non le contesta direttamente, ma ne ritiene fuorviante (superstiziosa) l'applicazione⁵⁷; se si coglie che nel testo immagine e mito, descrizione simbolica e descrizione mitologica sono apparentate⁵⁸; se si ricorda, infine, che 'il' metodo di Wittgenstein consiste nel mostrare connessioni, nel ricercare somiglianze e differenze che sorprendano il lettore e che scuotano le immagini con cui si è fissato.⁵⁹ Queste linee guida ci permetterebbero di leggere le *Ricerche filosofiche* come un'opera dotata di un intento unitario (e non, come accade spesso, come un agglomerato di argomenti e osservazioni). Non è questo il luogo, però, in cui approfondire queste tematiche. Ci interessa, invece, attirare l'attenzione su quei punti delle *Ricerche filosofiche* in cui una mitologia viene proposta per smascherarne o sostituirla con un'altra. È questo ciò che accade nel passo con cui abbiamo aperto la nostra discussione sul mito. Se una mitologia portante del pensiero occidentale consiste nella concezione del corpo come velo all'espressione di un'anima, allora

L'espressione di Wittgenstein 'Il corpo umano è l'immagine migliore dell'anima umana' costituisce un tentativo di sostituire o di reinterpretare questi frammenti di mito. Essa continua ad esprimere l'idea che l'anima esiste per essere vista, che la mia relazione nei confronti dell'anima dell'altro è altrettanto diretta quanto nei confronti di un oggetto della vista, o sarebbe altrettanto diretta se, per così dire, la relazione potesse essere messa in atto. Ma la mitologia di Wittgenstein opera una dislocazione della cosa che impedisce tale visione. L'impedimento alla mia visione dell'altro non è il suo corpo, ma la mia incapacità o la mia riluttanza a interpretare o giudicarlo adeguatamente, a stabilire le giuste connessioni. (*RO*, pp. 350-351)

Cavell, ne *La riscoperta dell'ordinario*, esplora alcuni miti concorrenti a quello caldeggiato da Wittgenstein, rivelandone le possibili inadeguatezze e mostrando quanto possano essere fuorvianti.⁶⁰ Tuttavia, nemmeno l'immagine mitologica presentata da Wittgenstein riesce a sfuggire alla terza e ultima caratteristica che Cavell impiega per descrivere cosa intenda per 'mito':

Quando il mito e la realtà non possono convivere felicemente – quando cominciamo a porci troppe domande [...] allora avremo cessato di vivere il mito. (*Ivi*, p. 348)

Se una certa immagine (dell'uomo o dell'anima, per esempio) non è più ovvia o naturale; oppure è contestata o sfidata da altre che cercano di scalzarla, allora questo mito non rispecchia più il

⁵⁶ Cfr. *PU*, § 1; §§ 112-115.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, § 140; § 349; § 374 ("E il meglio che posso proporre è di cedere pure alla tentazione di usare quest'immagine: ma poi di indagare che aspetto abbia l'applicazione di quest'immagine"); §§ 422-426 ("L'immagine c'è, e non contesto la sua correttezza. Ma che cos'è la sua applicazione?"). Sul fatto che le immagini applicate in modo fuorviante siano delle superstizioni, cfr. *ivi*, p. 16/30; § 49; § 110.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, §§ 219-221; p. 124/194.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, § 122.

⁶⁰ Cfr. *RO*, pp. 383-398.

nostro atteggiamento ordinario verso il fenomeno.⁶¹ Il ‘mito’, quando è vivo e rappresenta il sentire della comunità, si incarna nello spirito in cui certe parole sono pronunciate⁶² o nel modo in cui il comportamento umano è preso in considerazione. L’ultima caratteristica enunciata da Cavell ci ricorda che questo spirito “può anche venir meno” (*ivi*, p. 354).⁶³ Se si accetta questa eventualità, allora anche il mito dell’anima proposto da Wittgenstein corre questo rischio:

Wittgenstein considera il rischio dello a-psichismo, il rischio che la sua comprensione del corpo umano (in quanto per esempio immagine) sia inutile, insincera o morta. (*Ivi*, p. 389)

Siamo così giunti alla morale che si voleva trarre dal secondo tentativo da parte di Cavell di articolare il nostro atteggiamento verso gli altri. Se si considera la *Einstellung zur Seele* come la continua ri-narrazione di un mito ancora vivo, allora si deve anche tenere presente la possibilità che questa immagine mitologica abbia perduto la sua forza, che non sia più convincente o che sia stata scalzata da una narrazione alternativa. Lo scetticismo, allora, non si configura più solamente come una inclinazione naturale dell’uomo, ma anche come una figura storicamente determinata, un contro-mito che Cavell chiama “la fantasia della scomparsa dell’umano” (*RO*, p. 470).⁶⁴ Sebbene il mito sia, per sua natura, storico, tuttavia vive e muore nella storia, la quale ci fornisce delle ragioni e delle occasioni ben precise per narrarne il tramonto. Lo scetticismo verso le altre menti ha dunque una storia, un’origine, ed è ora, a sua volta, un’immagine mitologica in competizione con le altre. Cavell comprime questa vicenda complessa in una frase: verso gli altri “il mio scetticismo io lo vivo” (*RO*, p. 433).

Ci si proponeva di comprendere l’instabilità e le difficoltà dell’argomentazione scettica e come essa potesse mettere in dubbio l’umanità degli altri (o di sé). Alla luce degli ultimi risvolti, il problema dello scetticismo è forse proprio la forma argomentativa, che cerca di generalizzare un mutamento già in atto, oramai particolarizzatosi negli scambi quotidiani. Lo scetticismo verso le

⁶¹ Il modo in cui Cavell descrive il mito ricorda le osservazioni di Thomas Kuhn sui ‘paradigmi’ della scienza normale. D’altronde, ne *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Cavell è citato come “l’unica persona con la quale sia riuscito ad esplorare le mie idee” e che sia giunta “a conclusioni così congruenti con le mie” (T. S. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, trad. it. A. Carugo, Einaudi, Torino 1999, p. 14).

⁶² Parlare di ‘spirito’ in cui le parole sono pronunciate o in cui il comportamento viene osservato rischia di essere una *façon de parler*. La si consideri allora una abbreviazione che riassume in sé le innumerevoli sfumature e implicazioni pratiche a cui dà vita un certo mito. Quando dico per esempio ‘Sei un bugiardo, te lo leggo in faccia’ sto in qualche modo esemplificando il mito secondo cui l’anima (la mente) è qualcosa che posso leggere sul corpo (sul volto in questo caso). Non potrei pronunciare le medesime parole con il medesimo ‘spirito’ se questo mito non fosse ancora ‘vivo’. Si confronti anche quanto Wittgenstein afferma a proposito dello ‘spirito della festa’ (*Geist des Festes*), il quale “si potrebbe descrivere se per esempio si descrivesse il tipo di persone che vi partecipa, il loro comportamento abituale, vale a dire il loro carattere, il tipo di giochi a cui si dedicano” (*BGB*, 247/41).

⁶³ Vale la pena di citare il passo di Cavell nella sua interezza: “Si potrebbe parlare qui di uno spirito [*spirit*] nel quale si possono vedere le cose, come di uno spirito in cui si possono intendere e credere le parole. E naturalmente questo spirito può anche venire meno” (*RO*, p. 354).

⁶⁴ “La fantasia della scomparsa dell’umano [...] è riasserire l’idea che il problema delle altre menti è il problema della storia umana (il problema della storia umana moderna; il problema moderno della storia umana); l’idea che questo problema è vissuto e che questa vita ha un’origine e uno sviluppo” (*ivi*, p. 470).

altre menti non è solo un'impresa intellettuale, ma anche, e soprattutto, un *habitus* quotidiano che opera costantemente nella vita di tutti i giorni: nella “temptation to refuse interest in the details of the world and of others' lives in it” e nelle “little deaths – the distractions, the ill will, the excuses, the insinuations, the ingratitude, the hedging – we deal ourselves and others in everyday existence”⁶⁵. Non ci interessa seguire Cavell nella genealogia storica del mito scettico e della sua incarnazione quotidiana. Questo racconto è abbozzato dal filosofo ne *La riscoperta dell'ordinario*⁶⁶ e completato nelle opere successive sul romanticismo e su Emerson e Thoreau.⁶⁷ Ci interessano, invece, le implicazioni e le conseguenze dello scetticismo come mito vissuto. Per comprenderle ci rivolgeremo all'ultima figura che Cavell propone per rappresentare il nostro orientamento verso gli altri, ossia la proiezione empatica (*empathic projection*).

3.3 Einstellung e proiezione empatica

Il ‘vedere un aspetto’ non è un fenomeno adeguato per descrivere l'atteggiamento verso gli altri. Il riferimento alla visione rende pleonastico l'atteggiamento: non sembra, infatti, concepibile che non si riesca a vedere un uomo come uomo. Questo esperimento teorico ci ha, tuttavia, permesso di spostare l'attenzione sulla nozione di ‘mito’, attraverso la metafora del ‘leggere’ il corpo. Equiparare l'atteggiamento verso gli altri all'assimilazione di un mito, invece, ci ha rivelato la possibile fragilità e instabilità della *Einstellung zur Seele*. La presa che rischia di stritolare l'orientamento verso gli altri è lo scetticismo, che si può descrivere come la fantasia della scomparsa dell'umano. Tale fantasia ha una origine storica e ora fa parte degli scambi quotidiani con gli altri. Tuttavia, Cavell non è soddisfatto nemmeno dall'approccio mitologico al nostro atteggiamento. Parlare di miti che hanno un'origine e un tramonto esemplifica egregiamente l'idea che lo scetticismo abbia una storia, lentamente radicatasi nel quotidiano, ma non spiega completamente il fallimento dell'argomento scettico. Concluderemo, allora, con l'ultima figura attraverso cui Cavell rappresenta l'*Einstellung zur Seele*: la proiezione empatica.

Una delle caratteristiche più instabili dell'argomento scettico verso le altre menti consiste nel dubitare dell'esistenza di altri enti in possesso di vita interiore e, allo stesso tempo, continuare, senza alcuna impudenza, ad attribuire agli enti di cui dubito dei predicati schiettamente mentali (fingere, recitare, avere dolore). Abbiamo detto che la ragione di questa apparente contraddizione è la naturale inclinazione a considerare gli altri come esseri umani, dotati, quindi, di mentalità. Cavell ridecrive questa inclinazione affermando che ogni identificazione di un essere umano è

⁶⁵ S. CAVELL, “Reply to Four Chapters”, in D. MCMANUS (ed.), *Wittgenstein and Scepticism*, Routledge, London and NY 2004, pp. 278-291, qui 286.

⁶⁶ Cfr. *RO*, pp. 470-480.

⁶⁷ Si confronti principalmente *In Quest of the Ordinary*.

anche un identificarsi come simile all'altro, proiettando cioè tutto quanto vale per sé (compresa la capacità di sentire, la mentalità e l'umanità) sull'interlocutore:

[...] la tua identificazione da parte mia come un essere umano non è semplicemente una identificazione *di* te, ma fatta *con* te. Questo è qualcosa di più del semplice *vederti*. Chiamiamola proiezione empatica [*empathic projection*]. (RO, p. 414)

L'argomento dello scettico suggerisce implicitamente che la proiezione empatica possa fallire, oppure che sia sin dal principio fuorviante (se ci conduce, per esempio a scambiare continuamente degli automi per degli uomini). Proprio a questo punto, però, l'argomento si inceppa e non riesce a raggiungere la conclusione ardentemente desiderata. Perché?

Se non vi sono altri esseri umani, allora [soffro di] un *trompe l'âme* generalizzato e intenso; la mia anima [...] mi inganna [...] nel farmi ritenere che essa sia in compagnia. Si tratta di un'esigenza spirituale. Ma questa esigenza potrebbe risultare insoddisfatta? Se sì, il racconto scettico non ha dimostrato, almeno fin qui, che possa essere così, o il modo in cui questo avvenga, né quale sia la natura di questa esigenza. [...] La ragione è in parte che, anche ammettendo l'esistenza di qualche cosa a cui spetti la qualifica di proiezione empatica, il racconto non ha offerto alcuna *alternativa* a questa capacità della cognizione umana. [...] Fin qui non v'è alcuna ragione di dubitare che io, nella maggior parte dei casi, *stia* (correttamente) proiettando empaticamente [...]. Tutto ciò che è stato suggerito è che io talvolta posso sbagliarmi nell'oggetto da essa selezionato [...]. Soltanto una piccola quantità delle cose che io vedo o percepisco, la considero come umana (o animata o incarnata). La proiezione introduce già una demarcazione [*seam*] nell'esperienza umana: alcune cose sono su un lato di questa demarcazione, altre sull'altro. Secondo questa immagine, la presenza di mutanti, automi, zombie, androidi, ecc., significherebbe che io, talvolta, sto quasi certamente proiettando il carattere umano laddove non è adeguato: certamente significherebbe che io non posso essere certo di non farlo mai. Ma questo potrebbe fare sì che io mi chieda se proietto sempre correttamente? Il *fatto* [...] è che io non ne dubito, in ogni caso che non mi trovo in preda al dubbio scettico. Gli altri non scompaiono quando in un determinato caso la proiezione mi delude. La mia esperienza continua ad apporre la sua demarcazione [*seam*]. (Ivi, pp. 417-419)

L'argomento scettico è dunque costitutivamente instabile perché non fornisce al proprio dubbio un'alternativa alla proiezione empatica (alla *Einstellung zur Seele*, al mito del corpo come espressione dell'anima). Fingere e recitare non sono alternative plausibili, proprio perché sono delle possibilità inscritte all'interno della proiezione stessa. Le ragioni per cui l'argomento è instabile sono evidenti nel modo in cui si oscilla tra recita 'passiva' e recita 'attiva': 'Io sono inconoscibile' – allora non sono umano. Ma non posso essere disumano proprio io che possiedo questi dolori così umani: chi meglio di me può saperlo? – 'Sono gli altri ad essere disumani, automi' – questo dubbio, però, non riesce ad ingranare. Posso sbagliarmi in una occasione singola (come Nataniele con Olimpia)⁶⁸, ma non continuamente e, in ogni caso, la singola occasione non scuote la proiezione empatica verso gli altri. Lo scetticismo, in entrambe le sue apparizioni argomentative, fallisce nel presentare una reale alternativa all' 'ipotesi' dell'umanità

⁶⁸ Cfr. E. T. A. HOFFMANN, "L'Orco Insabbia", in ID., *Racconti notturni*, trad. it. A. Spaini, Einaudi, Torino 1994, pp. 5-36.

mia o degli altri. Secondo Cavell, “non posso essere scettico abbastanza: l’altro rimane intatto, in ogni caso esistente” (*ivi*, p. 426). Sorprendentemente, l’apparente disfatta dello scetticismo, risulta, in realtà, la sua vittoria più eclatante. Lo scettico, infatti, è riuscito a incuneare il dubbio che la proiezione empatica sia un limite: qualcosa che dipende *solo* dai miei atteggiamenti e dalle mie inclinazioni; uno schermo che mi *impedisce* di cogliere una possibile alternativa ottimale, ossia la visione limpida della differenza tra umano e non umano. L’incapacità di articolare un’immagine contrapposta alla proiezione empatica ne restringe la validità piuttosto che confermarla definitivamente: la sentiamo come qualcosa di limitante, un paletto posto alla nostra conoscenza. Non possiamo adattarci a queste restrizioni, ma non possiamo nemmeno fuoriuscire dalla proiezione empatica. La conclusione dello scettico è che non sapremo mai se ci troviamo in un caso ottimale per conoscere gli altri: è la nostra stessa inclinazione naturale a impedircelo. *Potrebbe* essere che sia proprio la vita ordinaria a offrirci la situazione ottimale per riconoscere gli altri come uomini, ma il cuneo dello scettico si è già infilato: noi non lo sappiamo *con certezza*, non possiamo essere sicuri che i nostri incontri quotidiani con gli altri rappresentino un caso ottimale per la loro conoscenza. Non possiamo fidarci ciecamente degli altri. A dispetto di Wittgenstein, lo scetticismo ribadisce con forza che i nostri occhi non sono chiusi al dubbio.⁶⁹

Da queste osservazioni Cavell deduce che lo scetticismo verso le altre menti piuttosto che essere incarnato in una argomentazione valida o scorretta è qualcosa che viviamo quotidianamente: “il mio scetticismo” (verso le altre menti) “io lo vivo” (*ivi*, p. 433). Il filosofo commenta così questa conclusione:

La nostra posizione, per quel che ne sappiamo, non è la posizione ottimale. – Ma non potrebbe esserlo? Non potrebbe essere che proprio questo stato rischioso e precario del mondo [...] fornisca l’ambiente in cui la mia conoscenza degli altri si esprime al meglio? Precisamente *questo* – per esempio questo aspettare qualcuno per l’ora del tè [...] [è] forse tutto ciò a cui equivale conoscere gli altri, o tutto ciò che equivale per me. – Può equivalere a qualcosa di più; esiste qualcosa di più a cui questa conoscenza *deve* equivalere? [...] Affermando che noi viviamo il nostro scetticismo, intendo documentare questa ignoranza in merito alla nostra posizione quotidiana verso gli altri – non il fatto che noi sappiamo con sicurezza di non trovarci mai, o non normalmente, nel caso ottimale per conoscere l’esistenza degli altri, ma che noi siamo piuttosto delusi dalle nostre occasioni di conoscerla, come se noi avessimo, o avessimo perduto una qualche immagine a cui corrisponderebbe in realtà conoscere l’altro, o essere conosciuto da un altro – un’armonia, una concordia, un’unione, una trasparenza, un’autorità, un potere – al confronto della quale le nostre effettive conoscenze degli altri sono ben poca cosa. Dire che c’è uno scetticismo prodotto non dal dubitare se possiamo sapere, ma da una delusione relativa alla conoscenza stessa, e dire che questo scetticismo lo viviamo nella nostra conoscenza degli altri, è dire che questo scetticismo ha una storia. (*ivi*, p. 435-436)

Abbiamo deciso di abbandonare Cavell sulla soglia della storia dello scetticismo, ossia prima che il filosofo incominci “uno studio sempre più concreto delle disposizioni d’animo in cui lo

⁶⁹ “Ma non sei forse *sicuro* solo perché chiudi gli occhi davanti al dubbio?” – Sono chiusi” (*PU*, II, xi, 191/293).

scetticismo compare e svanisce” (*ivi*, p. 445). Per lo studio del fenomeno scettico in filosofia dell’arte non abbiamo bisogno di sapere le origini storiche dello scetticismo verso le altre menti. Lo scopo della presente discussione era quello di mostrare la possibilità che lo scetticismo non sia solo un’argomentazione instabile, ma una disposizione con cui rischiamo di convivere tutti i giorni, un mito che si è radicato nella quotidianità. Arrivare a questo punto era molto importante, perché lo scettico in arte assumerà proprio queste sembianze.

Per quanto lo scetticismo verso le altre menti sembri trionfare, si tratta comunque di una posizione depotenziata. Oltre a insinuare il dubbio che gli incontri quotidiani con gli altri non siano la prospettiva ottimale per decidere dell’umanità dei nostri simili, non sembrano esserci delle conseguenze così debilitanti per la nostra esistenza. La mia vita è scossa dal brivido del dubbio scettico, ma non ne viene travolta. Conduciamo, tutto sommato, delle esistenze mediocri in cui non ci lasciamo sopraffare da queste difficoltà: “la mia felicità dipende dal vivere in contatto con” certi “problemi senza però esserne colpito, o comunque colpito sì, ma non direttamente ferito; i problemi della fiducia e del tradimento, del falso isolamento e dei falsi amici, del desiderio e della paura ad un tempo della privatezza e dell’unione” (*RO*, p. 452). Il luogo in cui, secondo Cavell, emerge l’intero potenziale distruttivo dello scetticismo verso le altre menti è la tragedia, in particolare la tragedia shakespeariana.⁷⁰ In questa cornice particolare, in cui i personaggi sono costretti ad assumersi la *piena* responsabilità delle proprie azioni e dei rapporti che intercorrono con gli altri, non esiste la possibilità di anestetizzare il dubbio scettico e fornirne una versione ridotta. Nella tragedia (shakespeariana) “non ci è permesso di sottrarci alle conseguenze o al prezzo” di aver trasformato l’inclinazione naturale verso gli altri, la possibilità di riconoscerli ed eluderli, la finitezza metafisica – in una parola: la condizione umana – “in una difficoltà intellettuale, in un enigma” (*ivi*, pp. 499-500). Se, infatti, lo scetticismo viene preso sul serio e le sue conseguenze sono assunte con piena responsabilità, allora il dubbio dello scettico – e lo si vede nel suo argomento – implica una negazione dell’umanità dell’altro; una cancellazione dell’altro che nella tragedia è variamente simbolizzata dall’esilio, dalla morte, dalla cecità, ecc. Se si accetta l’interpretazione che Cavell dà della tragedia, allora si comprende che lo scetticismo verso le altre menti è tutt’altro che un impulso privo di forza. E la morale conclusiva di *La riscoperta dell’ordinario* consiste nel mostrare che l’esistenza quotidiana è separata dalla possibilità della tragedia solo da un sottile velo di (ir)responsabilità.

⁷⁰ Il riferimento d’obbligo è a S. CAVELL, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, trad. it. D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004.

Appendici

Abbiamo parlato a lungo dello scetticismo verso le altre menti. Tuttavia, se in un primo momento lo si è dipinto come un impulso votato a negare l'umano, il quale è, a sua volta, frutto di un fraintendimento della nostra condizione naturale (la 'verità' dello scetticismo), in seconda battuta (analizzando nei dettagli la sua argomentazione) lo si è descritto come un'immagine mitologica dell'atteggiamento verso gli altri e si è aggiunto che non possiamo evitare (storicamente) di vivere questo mito in un modo o in un altro (mediocrementemente o tragicamente). A quest'ultima descrizione abbiamo dato il nome di 'vivere lo scetticismo'. Dato che molti commentatori tendono a confondere le due caratterizzazioni o a dare loro un peso errato, è conveniente aggiungere un'appendice che disambigui ciò che Cavell chiama la 'verità' dello scetticismo dall'idea che lo scetticismo verso le altre menti lo si 'vive'. Questa appendice contesterà due critiche abbastanza comuni al pensiero di Cavell. Inoltre, sebbene io abbia parlato a lungo di 'espressione', 'espressività' e di altre nozioni simili, si può avere l'impressione che le abbia sottovalutate o non le voglia approfondire nel dettaglio. È necessaria, quindi, una seconda appendice che chiarisca una volta e per tutte il ruolo della nozione di espressione e della teoria legata ad essa. Infine, una terza e breve appendice ci permetterà di riportare il discorso sul piano della filosofia dell'arte e ci consentirà di abbandonare la prima parte della dissertazione.

Appendice A: due critiche a Cavell

In questa appendice affronteremo due letture fuorvianti del pensiero di Cavell. La prima fraintende la nozione di 'verità' dello scetticismo. La seconda confonde questo fenomeno con quello del 'vivere' lo scetticismo.

1. Malcolm Turvey: lo scetticismo come *Urphänomen*

In un articolo polemico, Malcolm Turvey attacca l'interpretazione delle *Ricerche filosofiche* offerta da Cavell.⁷¹ Secondo Turvey, il filosofo americano addebita erroneamente a Wittgenstein il riconoscimento di una 'verità' nello scetticismo. Wittgenstein, però, non avrebbe potuto concedere allo scetticismo alcuna 'verità'. L'impulso scettico, infatti, ha "all the hallmark of what Wittgenstein, borrowing from Goethe, called an *Urphänomen*, exemplified for Wittgenstein

⁷¹ M. TURVEY, "Is Scepticism a 'Natural Possibility' of Language? Reasons to be skeptical of Cavell's Wittgenstein", in R. ALLEN, M. TURVEY (eds.), *Wittgenstein, Theory and the Art*, Routledge, London and NY 2001, pp. 117-136.

by Freud's theory of dreams as fulfilling wishes"⁷². Un *Urphänomen* sarebbe "un'idea preconcepita che s'impadronisce di noi" (RC, III, § 230); un metodo di rappresentare la realtà applicabile a tutti i casi in generale senza curarsi dei particolari o senza preoccuparsi se i fenomeni si adattino o meno all'idea presupposta. Se, ad esempio, consideriamo la teoria onirica di Freud un *Urphänomen*, allora il suo modo di operare è cieco: una volta stabilito il metro con cui misurare i sogni – sono il compimento di desideri repressi – ogni sogno deve rientrare in questa categorizzazione senza eccezioni. Non si può evitare di impiegare questo metro perché è stato costruito a partire da un'idea prestabilita di cosa sia oniricamente rilevante: senza, cioè, che si sia compiuto alcun esame particolareggiato del fenomeno da studiare. Se seguiamo l'analisi di Turvey, lo scetticismo sarebbe un *Urphänomen* dal momento che, "rather than [...] being one philosophical topic among many others that Wittgenstein addresses"⁷³, Cavell lo considera il tema delle *Ricerche filosofiche*.⁷⁴ A queste considerazioni Turvey collega un'ineluttabile conclusione:

If Cavell is right, then Wittgenstein – despite his oft-stated intention to attend only to what lies 'open to view' and to the 'particular case' in human practices, and his repeated criticisms of attempts to reduce such practices to general, underlying principles as nonsensical – is in fact acknowledging 'the truth of' just such principle in his later philosophy: the *Urphänomen* of skepticism.⁷⁵

L'obiezione mossa a Cavell mi sembra scorretta per due motivi: a) confonde gli scopi della filosofia di Wittgenstein con i suoi metodi; b) fornisce un'interpretazione troppo letterale della locuzione cavelliana 'verità dello scetticismo'. La prima ragione è facile da enunciare: se è vero che Wittgenstein predilige l'esame di casi particolari e condanna i principi esplicativi generali, è anche vero che la sua filosofia è innegabilmente dominata da una critica ai principi 'generalizzanti'. Non c'è dunque alcuna contraddizione tra un metodo diretto ai casi particolari e uno scopo che si prefissa di smascherare principi generali o, nell'immagine di Goethe, *Urphänomen*. Secondo Cavell, lo scetticismo è un *Urphänomen* e precisamente quello di cui si occupano le *Ricerche filosofiche* o, se si vuole essere meno apodittici di Cavell, uno dei temi di discussi da quel testo. Il secondo motivo per rifiutare la critica di Turvey merita una discussione più ampia. Turvey crede che accettare la 'verità' dello scetticismo significhi affermare che lo scetticismo sia (in qualche modo più o meno oscuro) *vero*. Se così fosse, allora sarebbe valido uno dei principi generali che Wittgenstein rigettava con così tanta forza. Tuttavia, Turvey non tiene conto, per esempio, che ogniqualvolta Cavell cita la 'verità' dello scetticismo, la parola

⁷² TURVEY, "Is Scepticism a 'Natural Possibility' of Language?", cit., p. 118.

⁷³ *Ivi*, p. 119.

⁷⁴ Cfr. *RO*, p. 29.

⁷⁵ TURVEY, "Is Scepticism a 'Natural Possibility' of Language?", cit., p. 120.

‘verità’ è tra virgolette. Innanzitutto, il filosofo americano non pensa nemmeno lontanamente che lo scetticismo sia *vero*. Al contrario, afferma continuamente che lo scetticismo è un impulso fuorviante nei riguardi dell’ordinario e che, dunque, deflette e nasconde una ‘verità’. In secondo luogo, questa ‘verità’ non è una tesi enunciabile allo stesso modo di quella proposta dallo scettico (‘Sono inconoscibile’, ‘Non posso conoscere altre menti’). Se lo scetticismo incarna un tentativo di trasformare in un’ipotesi il rapporto ordinario con il mondo e con gli altri, allora la sua ‘verità’ non può essere una ulteriore tesi generalizzante. Usando una terminologia adottata da Wittgenstein nel *Tractatus*, il fallimento dello scetticismo *non dice*, ma *mostra* che “my relation to my life in the world as a whole” e nei miei rapporti con gli altri uomini “is not one of knowing”⁷⁶. Con questo non si è ancora detto nulla a proposito di un supposto atteggiamento generale verso il mondo o verso le altre menti che dovrebbe rimpiazzare quello scettico. Quando ho tentato di articolare le sfuggenti nozioni di ‘ordinario’ e di ‘*Einstellung*’, si è potuto notare quanto sia difficile cogliere l’orientamento quotidiano (se non lo si cerca nel particolare, nell’azione e nella situazione concreta). Perché, allora, Cavell insiste ambigualmente a voler parlare di una ‘verità’ dello scetticismo, rischiando di incorrere in critiche come quella di Turvey? Il filosofo si giustifica con queste parole:

I can recall two sources for my use of the phrase ‘the truth of’ as in ‘the truth of scepticism’. One is a memory of Hegel’s use of ‘the truth of x’ where x is a concept he has just sublated, denied at one level but preserved when adopted at another. The other source is a story told by John Wisdom. On leaving a philosophical discussion together, Wisdom asked Wittgenstein why the speaker seemed determined to refuse the clear point Wisdom had advanced against his view. Wittgenstein replied: ‘Perhaps it was because you were denying something in the truth of his view’, which I do not take to imply that the view is, even in part, true.⁷⁷

Nell’aneddoto raccontato da Wisdom, la morale da trarre ruota (ancora una volta) attorno all’insistenza dell’interlocutore. Come consiglia Wittgenstein, nelle discussioni filosofiche non è sufficiente negare la verità della tesi supportata dall’antagonista, se lo si vuole condurre a vedere l’oggetto della discussione dalla propria prospettiva. Questa mossa non può che rinfocolarne le convinzioni e portarlo a insistere sul proprio punto. Bisogna, invece, cercare di comprendere le ragioni che lo conducono a insistere e, se si è sufficientemente abili, si potrà scoprire che l’insistenza nasconde spesso delle preoccupazioni originarie genuine. È l’insistere che va hegelianamente superato: ossia purgato dalla tesi positiva che viene ossessivamente riproposta per essere poi compreso a un livello differente. Non sono sicuro che questi chiarimenti da parte di Cavell siano sufficienti per giustificare l’uso del termine ‘verità’, ma ci conducono almeno nella giusta direzione per capire in che senso lo scetticismo possa nascondere una.

⁷⁶ CAVELL, “Reply to Four Chapters”, cit., p. 289.

⁷⁷ *Ibid.*

2. Marie McGinn: lo scetticismo e il 'terzo' Wittgenstein

In due articoli di Marie McGinn possiamo trovare esposta la seconda critica a Cavell.⁷⁸ Nell'interpretazione dello scetticismo verso le altre menti offerta da McGinn c'è un passaggio decisivo. Una volta riconosciuta la possibilità che si viva questo tipo di scetticismo, la McGinn riconosce un legame tra questa possibilità e la 'verità' di cui abbiamo discusso qui sopra. Sembra che lo scetticismo verso le altre menti si infiltri nella quotidianità perché

I am forced to acknowledge that my judgment about others are surrounded by uncertainty, for whatever faith I have in the humanity of the other it is, in some important sense, at best mine; my judgments are less than certain because they have their roots in me, in my unreasoned identification with – or trust in – the other.⁷⁹

L'incertezza nei miei rapporti con gli altri, il vivere lo scetticismo, dipenderebbe dal fatto che tali rapporti sono istituiti a partire da me: sono un ponte gettato da una singolarità verso un'altra senza alcuna garanzia che avvenga alcuna connessione.⁸⁰ In breve la mia incertezza “has its roots in the metaphysical separation of myself and the other, that is in the essential truth that I am I and he is he, in the metaphysical gap that makes us two and not one”⁸¹. In questa frase si riconosce ciò che Cavell intende per finitudine metafisica dell'uomo, la finitudine che lo scetticismo vorrebbe convertire in una carenza intellettuale. Si tratta di *uno* dei modi in cui si può cercare di esprimere la 'verità' dello scetticismo.⁸² McGinn, quindi, lega assieme 'verità' dello scetticismo e 'vivere lo scetticismo': il primo è condizione di possibilità del secondo. L'incertezza ordinaria nei rapporti interpersonali avrebbe un fondamento nell'essere separati l'uno dall'altro. McGinn rifiuta questa impostazione del problema a partire da una posizione wittgensteiniana ortodossa. Utilizzando alcuni materiali che provengono dagli ultimi manoscritti di Wittgenstein⁸³, McGinn riesce a mostrare con facilità che una simile prospettiva è totalmente estranea all'autore delle *Ricerche filosofiche*. Secondo il Wittgenstein di McGinn, l'incertezza, che effettivamente esiste nella relazione con gli altri, non è apparentata con il dubbio scettico, ma è una caratteristica del gioco linguistico con i concetti psicologici. Questo gioco linguistico è

⁷⁸ MCGINN, “The Real Problem of Others”, cit. e MCGINN, “The Everyday Alternative to Scepticism”, cit..

⁷⁹ MCGINN, “The Real Problem of Others”, cit., p. 48.

⁸⁰ McGinn parla addirittura di un 'salto della fede' che compio nei confronti dell'altro. L'espressività e l'umanità dei miei simili sarebbero in piena vista, se “I have already made the leap of faith that identifies me with the other, which expresses itself in my readiness to read his physiognomy as expressive of a human soul” (*Ivi*, p. 47). 'Salto della fede' è dunque il nome dato da McGinn alla nozione problematica di 'proiezione empatica'.

⁸¹ MCGINN, “The Everyday Alternative to Scepticism”, cit., p. 243.

⁸² Cfr. Parte prima, Cap. 4, § 2.

⁸³ Ci si può riferire a questo periodo con la locuzione 'il terzo Wittgenstein' (cfr. D. MOYAL-SHARROCK (ed.), *The Third Wittgenstein. The Post-Investigations Works*, Ashgate, Swansea 2004). Quasi tutti i manoscritti che appartengono a questo periodo sono stati pubblicati. Si tratta, per esempio, delle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, di *Della certezza*, delle *Osservazioni sui colori*.

molto complesso e ramificato: dipende da modelli di comportamento molto vari e non permette la codificazione di criteri determinati.⁸⁴ Il linguaggio, in quest'area, soffre di una vaghezza che, lungi dall'essere un difetto, ne costituisce un pregio: i concetti psicologici devono essere fluidi ed elastici per adattarsi ai casi più disparati. Il gioco linguistico con questi concetti è dunque per sua natura indefinito, ma questa incertezza non conduce al dubbio scettico sull'esistenza delle altre menti. Potremmo desiderare e sviluppare dei concetti più rigidi, privi di sfumature, capaci di cogliere in maniera esatta la sensazione o il sentimento espresso: non li abbiamo perché tutte le sottigliezze sono importanti quando plasmiamo ed esprimiamo la nostra vita interiore.⁸⁵ L'incertezza nei rapporti interpersonali è dunque connaturata al gioco linguistico con i concetti psicologici: quando reagisco all'espressione dell'altro posso agire con fiducia o dubitare della sua espressione. Questo avviene in maniera irriflessiva, senza dover sottintendere alcun dubbio scettico né generale, né quotidiano. Si può dire che, vista l'importanza e il ruolo giocato dai concetti psicologici, sia la fiducia che il dubbio fanno naturalmente parte del modo in cui ci lasciamo coinvolgere dagli altri, delle reazioni istintive che costituiscono i rapporti tra uomini.⁸⁶ Il dubbio scettico verso le altre menti, secondo Wittgenstein, è solo lontanamente apparentato a quello quotidiano, pratico, diretto a casi ed espressioni particolari (mai all'umanità degli altri in generale):⁸⁷

Ci capita mai questo dubbio [scettico/filosofico] nella vita quotidiana? No. Ma forse qualcosa che è lontanamente imparentato ad esso: l'indifferenza nei confronti della manifestazione del dolore da parte degli altri. (*LS*, I, § 240)

Anche questa eco spenta dello scetticismo non dipenderebbe da alcuna finitezza metafisica:

'L'incertezza sul fatto se l'altro ha dolore' – si trova nella circostanza che lui è lui e io sono io? [...] No; *qui* c'è un'immagine che mi inganna. L'incertezza varia da caso a caso e corrisponde ad

⁸⁴ “Un fondamento naturale di questa configurazione di concetti” [i.e.: i concetti psicologici] “è la complicata natura e la varietà dei casi umani. Dunque se la varietà fosse di gran lunga minore dovrebbe sembrare naturale una configurazione di concetti nettamente delimitata” (*BPP*, II, § 614). Cfr. anche *LS*, I, § 211.

⁸⁵ “Noi parliamo dunque di modelli nella trama della vita. Dunque vuoi dire che non esiste il modello di vita del dolore autentico e di quello simulato? Ma posso forse descriverli? Immagina che si tratti di motivi [...] Come si potrebbe fare ad insegnarmi a riconoscere questi motivi? Mi vengono mostrati esempi semplici e poi anche esempi più complicati di entrambi i tipi. È quasi come se io imparassi a distinguere lo stile di due compositori. Ma perché nel caso dei motivi si fa questa distinzione *difficilmente comprensibile*? Perché è importante nella nostra vita” (*LS*, II, 42-43/197). Sull'indeterminatezza dei concetti psicologici e sulla nozione di 'modello di vita' (*Lebensmuster*), importante per il 'terzo Wittgenstein', cfr. M. TER HARK, “Patterns of Life': a Third Wittgenstein Concept”, in D. MOYAL-SHARROCK (ed.), *The Third Wittgenstein. The Post-Investigations Works*, Ashgate, Swansea 2004, pp. 125-143.

⁸⁶ “All'interno del comportamento si trovano anche fiducia e diffidenza! Se qualcuno, ad esempio, si lamenta, io posso reagire con perfetta sicurezza, dimostrando la massima fiducia, oppure in modo incerto, come chi nutre dei sospetti. Per questo non occorrono parole, né pensieri” (*BPP*, II, § 662).

⁸⁷ “Noi tutti conosciamo la domanda del dottore: 'Sente male'; e conosciamo anche l'incertezza riguardo al fatto se la persona che geme sotto narcotico sente male; ma la questione filosofica se l'altro sente male è di tutt'altro tipo: non si tratta del dubbio diretto al caso specifico di ciascun individuo” (*LS*, I, § 239).

un'oscillazione del concetto. Ma questo è il nostro gioco linguistico – noi lo giochiamo con uno strumento *elastico*. (LS, I, § 243)

L'immagine a cui allude Wittgenstein è quella legata ai concetti correlativi di interno/esterno. Secondo Wittgenstein non è il dualismo interno/esterno (privacy/pubblicità; interiorità/comportamento) a stare a fondamento dell'incertezza che riguarda i concetti psicologici, ma piuttosto il contrario: l'immagine dell'interno e dell'esterno è un modo per rappresentare questa incertezza naturale, per dare espressione alla fluidità e alla vaghezza dei concetti psicologici. In pratica si confonde la causa con l'effetto. Si pensa che l'essere separatamente privati causi una certa incertezza nel comprendere ed esprimere l'interiorità, mentre è la complessità e l'incertezza nel gioco linguistico a dare origine all'immagine di un interno e di un esterno da correlare.⁸⁸

Tutte queste osservazioni conducono McGinn ad affermare che

Wittgenstein's remarks are fundamentally opposed to the idea that our everyday doubts amount to a way of 'living' skepticism about other minds, or reveal the truth in the sceptic's image of the metaphysical separation of oneself from another.⁸⁹

È difficile contestare l'interpretazione offerta da McGinn del 'terzo Wittgenstein' e, se il suo intero argomento fosse plausibile, rappresenterebbe una critica molto dura alla proposta avanzata da Cavell. Si potrebbe sempre giustificare il filosofo americano affermando che è più interessato al lavoro svolto da Wittgenstein nel periodo di composizione delle *Ricerche filosofiche*. Tuttavia, non sembrano esserci discrepanze o mutamenti drastici di prospettiva tra la principale opera postuma e gli scritti del 'terzo Wittgenstein'. Oppure si potrebbe difendere Cavell notando che la sua interpretazione dello scetticismo prende spunto da Wittgenstein, ma non lo segue pedissequamente. Neppure questa linea di difesa è molto promettente perché, sebbene alcuni tratti dello scetticismo (come ad esempio il 'viverlo' o la sua 'verità') siano stati descritti in maniera originale da Cavell, è troppo evidente la linea genealogica che lega l'opera di Wittgenstein alla rappresentazione cavelliana dello scetticismo. Ritengo, tuttavia, che queste preoccupazioni siano vane, perché la critica di McGinn contiene molte lacune. Soprassediamo sull'uso insistito di un lessico irrazionalista ('salto della fede', 'unreasoned identification') e arriviamo diretti al punto cruciale: Cavell non afferma *mai* che si debba *accettare* qualcosa di simile al dubbio scettico.⁹⁰ Ed è importante che non lo affermi nemmeno quando ci dice che lo

⁸⁸ Cfr. LS, II, 80-89/233-236. Un'analisi minuziosa di questi passi è contenuta in J. V. CANFIELD, "Pretence and the Inner", in D. MOYAL-SHARROCK (ed.), *The Third Wittgenstein. The Post-Investigations Works*, Ashgate, Swansea 2004, pp. 145-158.

⁸⁹ Cfr. MCGINN, "The Everyday Alternative to Scepticism", cit., p. 244.

⁹⁰ "It cannot be right to characterise the Wittgenstein that emerges in my portrait of his thought in *The Claim of Reason* [...] as accepting 'something akin to skeptical doubt'. [...] That his work seeks to understand how

scetticismo verso le altre menti lo si ‘vive’. Cavell non intende suggerire che lo scetticismo verso le altre menti sia una parte ineluttabile della vita comune, ma che, quando si cerca di dare senso a uno scetticismo così instabile e fragile come quello diretto alle altre menti, non lo si può considerare solo un argomento razionale, ma anche un dubbio ‘esistenziale’, un’ombra gettata sui rapporti ordinari. Con la locuzione ‘vivere lo scetticismo’, Cavell desidera continuare a descrivere come scettici “certain of my doubt about others [...], namely those that are not the result of ignorance but of denial or avoidance, of, I might say, letting myself know”⁹¹. La sfumatura che separa McGinn e Cavell è sottile, ma importantissima: la prima afferma che lo scetticismo verso le altre menti lo si *dovrebbe vivere*, perché è una conseguenza di una verità metafisica incontrovertibile (la nostra separatezza, la ‘verità’ dello scetticismo); il secondo, invece, afferma che lo scetticismo verso le altre menti *lo si vive*, perché non c’è altro modo per esprimerlo (non certamente attraverso l’argomentazione). Si tratta di descrivere un modo storico e contingente di attualizzare la condizione umana. L’errore di McGinn consiste nel legare troppo strettamente la ‘verità’ dello scetticismo con la possibilità di viverlo.⁹² La prima è qualcosa che lo scetticismo cerca costantemente di deflettere, nascondere, obliterare. Anche, e soprattutto, nella sua versione ordinaria. Non siamo incerti nei nostri rapporti ordinari, perché separati l’uno dall’altro; siamo incerti perché non possiamo accettare questa separatezza che ci costringe a essere responsabili nel momento in cui conosciamo gli altri e ci lasciamo conoscere da essi. ‘Vivere lo scetticismo’ non è una condizione che va consigliata o accettata, ma combattuta e superata per evitarne le conseguenze *tragiche* (e questo aggettivo per Cavell non è un ornamento).

Forse McGinn ha confuso il pensiero di Cavell, ma la sua interpretazione di Wittgenstein è certamente corretta. E Wittgenstein non accetta in alcun modo, nemmeno come possibilità, un’incertezza scettica nei nostri rapporti quotidiani.⁹³ Tuttavia, l’incertezza di cui discutono Cavell e il ‘terzo’ Wittgenstein è differente. Per quest’ultimo si tratta di una incertezza epistemica, l’incertezza relativa ai criteri per identificare lo stato mentale espresso. Wittgenstein ci vuole insegnare che un certo grado di incertezza è intrinseco al gioco linguistico con i concetti psicologici, data la loro fluidità e vaghezza, ma che tale incertezza non intacca in alcun modo la

skepticism is possible, even where it is compelling, is what I argue” (CAVELL, “Reply to Four Chapters”, cit., p. 287).

⁹¹ *Ivi*, p. 286.

⁹² Edward Minar è consapevole di questo possibile errore: “Living our scepticism is not to be confused with the truth of scepticism. The latter renders something that is supposed to be ‘undeniable’ and inevitable in the human condition; it comprises a conceptual or grammatical necessity. The former is a ‘surmise’ or ‘intuition’ which represents, by contrast, a particular, historical, contingent way we have of realizing our condition. To put it differently, the real problem of the other here becomes an existential problem” (MINAR, “Living with the Problem of the Other”, cit., p. 220).

⁹³ “Ci *sono* casi in cui soltanto un folle potrebbe ritenere (per esempio) falsa l’espressione di dolore” (LS, II, 33/188)

possibilità di identificare correttamente i criteri del dolore, della speranza, dell'intenzione, ecc.⁹⁴ Cavell è addirittura più naif di Wittgenstein su questo punto: i criteri ci offrono ogni certezza umanamente possibile di identificare lo stato mentale dell'altro. I criteri, come abbiamo visto qualche paragrafo fa, non falliscono, né possono farlo. Nonostante ciò è possibile eluderli ed esserne delusi; cercare un percorso conoscitivo differente che conduca a una certezza ideale, non contaminata dalla condizione umana. Ed è questo il genere di 'incertezza' di cui tratta Cavell e di cui è affetto lo scettico: un'incertezza diretta non tanto verso i singoli criteri per identificare un concetto psicologico, ma verso la conoscenza umana in generale, verso l'umanità in generale in me e nell'altro. Se si è sufficientemente convinti dall'interpretazione che Cavell offre delle *Ricerche filosofiche*, allora si riconoscerà che Wittgenstein ammette e combatte l'incertezza alla base dello scetticismo e che l'interpretazione di McGinn è frutto di un equivoco.

Appendice B: espressione ed espressivismo

Nel corso dei paragrafi precedenti abbiamo spesso impiegato le nozioni di 'espressione' e di 'espressività'. Abbiamo difeso l'espressività naturale e legato la nozione di 'riconoscimento' (*acknowledgment*) a quella di espressione.⁹⁵ Si potrebbe obiettare che questi concetti siano stati introdotti in maniera ingenua e che non siano stati supportati da una teoria che ne giustifichi l'uso. Bisogna, quindi, chiarire che non è necessaria alcuna teoria e che, al contrario, sentire il bisogno di una teoria che giustifichi l'espressività è un modo di rispondere ai problemi sollevati dallo scetticismo a partire da una prospettiva scettica. È lo scetticismo, infatti, a ritenere deludente il modo ordinario in cui ci esprimiamo ed è una risposta scettica allo scetticismo cercare di fondare teoricamente l'espressione che, d'altronde, non necessita di alcuna fondazione.⁹⁶ Come abbiamo visto, lo scettico teme l'espressività: è affetto dal doppio timore di essere inespressivo o di essere tradito dalla propria espressione e questa paura scaturisce dalla

⁹⁴ Bisogna qui ricordare la famosa osservazione verso la fine delle *Ricerche filosofiche*: "Il tipo di certezza [*Sicherheit*] è il tipo di gioco linguistico" (*PU*, II, xi, 191/293).

⁹⁵ Cfr. *RO*, p. 422.

⁹⁶ Il carattere naturale, istintivo, non fondabile dell'espressione viene spesso esemplificato da Cavell con una citazione tratta da Emerson: "Man imagine that they communicate their virtue or vice only by overt actions, and do not see that virtue and vice emit a breath every moment" (EMERSON, *Essays and Lectures* cit., p. 139). Emerson sottolinea la naturalità dell'espressione rappresentando gli uomini come degli organismi tanto votati a esprimere il proprio carattere quanto costretti a respirare. Il luogo classico nelle *Ricerche filosofiche* in cui l'espressione è presentata come una reazione naturale ed istintiva è *PU*, § 244. Sulle 'reazioni primitive' e sul loro ruolo nella filosofia di Wittgenstein è possibile consultare una bibliografia abbastanza ricca. Cfr., per esempio: L. HERTZBERG, "Primitive Reactions – Logic or Anthropology?" in P. A. FRENCH, T. E. UEHLING JR., H. W. WETTSTEIN (eds.), *The Wittgenstein Legacy*, "Midwest Studies in Philosophy", XVII, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1992, pp. 24-39 e ID., "Pain, Anger and Primitive Reactions" in K. S. JOHANNESSEN (ed.), *Wittgenstein and Aesthetics: Proceedings from the Skjolden Symposium*, Department of Philosophy Universitetet i Bergen, Bergen 1997, pp. 39-52. Per una lettura cavelliana delle reazioni primitive e per una rivisitazione complessiva del problema, cfr. SPARTI, *L'importanza di essere umani*, cit., pp. 75-98.

sensazione di inaffidabilità che prova nei confronti dei mezzi umani di comunicazione. L'espressione umana è inaffidabile perché non è automatica: sono responsabile di ciò che esprimo e di quanto sopprimo, di ciò che riconosco nell'espressione dell'altro e di quanto eludo volontariamente. Una soluzione per uscire dallo stallo consisterebbe nel trovare una condizione ideale in cui io non sia responsabile delle mie espressioni, in cui esse siano significative senza alcun intervento da parte mia. Non ripercorreremo nuovamente la strada che ci conduce alla fantasia del linguaggio privato, ma dovrebbe risultare evidente che l'inclinazione a teorizzare sull'espressività umana e a intellettualizzarla è un'inclinazione schiettamente scettica. Lo scettico, diffidando istintivamente della propria capacità espressiva, cerca di interporre un apparato teorico tra sensazione ed espressione. Lo scopo è, alternativamente, quello di fuoriuscire dall'isolamento a cui si sente destinato o di garantirlo metafisicamente da qualsiasi intrusione.

Sebbene ogni tentativo di teorizzare sulla nozione di 'espressione' sembri avere una sfumatura scettica, non ogni tentativo si conclude, almeno apparentemente, con la fantasia di una privatezza inespugnabile. Agli esperimenti teorici del secondo genere è stato dato il nome di 'espressivismo' o 'espressionismo'. A differenza della fantasia scettica, l'espressivismo non cerca di scavalcare l'espressività umana per cercare una condizione conoscitiva migliore, ma cerca di dare fondazione teorica alla nozione di espressione. Questo movimento di pensiero, che ha avuto le sue origini nel romanticismo e il suo apice nella filosofia dell'arte degli inizi del secolo scorso⁹⁷, ha ricevuto sferzanti critiche, provenienti soprattutto dall'area analitica, per la sufficienza con cui la nozione è stata trattata dal punto di vista teorico.⁹⁸ Tuttavia, l'espressivismo è un episodio molto importante nella 'storia' dello scetticismo moderno. Alla privatezza metafisica del sé scettico, isolato dal mondo e dagli altri, l'espressivismo cerca di rispondere, seppure in malo modo, costruendo una teoria che ci ricolleggi a essi. Le premesse dello scetticismo verso le altre menti e dell'espressivismo sono le stesse, ma lo 'spirito' in cui il problema viene affrontato è radicalmente differente. Anche Cavell riconosce questa differenza:

At some point the unhinging of our consciousness from the world interposed our subjectivity between us and our presentness to the world. Then our subjectivity became what is present to us, individuality became isolation. The route to conviction in reality was through the acknowledgment of that endless presence of self. What is called expressionism is one possibility of representing this acknowledgment. But it would, I think, be truer to think of expressionism as a representation of our *response* to this new fact of our condition – our terror of ourselves in isolation. (VW, p. 22)

⁹⁷ Le figure più importanti del 'movimento' espressivista in filosofia dell'arte sono state L. Tolstoj, R. G. Collingwood e B. Croce.

⁹⁸ Si vedano gli importanti lavori di Tormey e Sircello: A. TORMEY, *The Concept of Expression*, Princeton University Press, Princeton 1971; G. SIRCELLO, *Mind and Art: an Essay on the Varieties of Expression*, Princeton University Press, Princeton 1972.

L'espressivismo può essere considerato una risposta debole al confinamento dello scettico; una diagnosi precoce e inesatta del problema. Tuttavia sopravvive come tentativo esemplare di fuoriuscire dall'ottica scettica e questo spiega, forse, la fascinazione che sia Wittgenstein che Cavell hanno provato nei confronti di questo movimento, in particolar modo verso la figura di Tolstoj. Questo insieme di motivazioni mi spingeranno a iniziare la discussione e la diagnosi dello scetticismo in filosofia dell'arte proprio dalla teoria dello scrittore russo.

Appendice C: Una lente d'ingrandimento

Con le ultime affermazioni siamo tornati finalmente sul campo della filosofia dell'arte che avevamo lasciato parecchie pagine fa con una descrizione della condizione dell'arte e della filosofia in epoca modernista. A prima vista si potrebbe pensare che questa lunga parte su stile e metodo e su scetticismo, ordinario ed espressione sia sproorzionata; soprattutto se il suo scopo è solo quello di introdurre alcune nozioni che potrebbero risultare utili nel proseguo della ricerca. Questo timore risulta infondato se si rammentano le parole di Richard Eldridge con cui abbiamo aperto questa parte:

Cavell regularly compares the problem of any speaker in going on with and from criteria with the problem of the modernist artist in finding an audience in order to establish, including to himself, the intelligibility of his threatening and difficult work. The modernist artist is all of us writ large.⁹⁹

Non c'è discontinuità tra la condizione dell'uomo moderno e quella dell'artista Modernista. Entrambi sono esempi di un problema comune a cui il filosofo americano dà il nome di scetticismo. Comprendere dunque cosa sia lo scetticismo, quale sia la sua diagnosi e quali metodi Wittgenstein e Cavell affinino per affrontarlo è indispensabile per capire le questioni che si affaceranno in filosofia dell'arte. In quest'ultima area, come suggerisce Eldridge, i problemi saranno 'writ large': in parte a causa del crollo improvviso e completo delle convenzioni artistiche; in parte perché le responsabilità dell'artista verso la propria opera (a differenza di quelle dell'uomo moderno verso le proprie azioni) sono *totali*. L'arte è la più libera delle attività, ma anche quella in cui non esistono scusanti:

In morality, tracing an intention limits a man's responsibility; in art, it dilates it completely. The artist is responsible for everything that happens in his work – and not just in the sense that it is done, but in the sense that it is *meant*. It is a terrible responsibility; very few men have the gift and the patience and the singleness to shoulder it. (*MWMW*, p. 237)

⁹⁹ ELDRIDGE, “‘A Continuing Task’ ...”, cit., p. 80.

I prossimi capitoli saranno dedicati all'analisi dello scetticismo in filosofia dell'arte e a valutare la scelta della lente di ingrandimento che impiegherò per osservarlo. Sto ovviamente parlando dello scetticismo verso le altre menti. A mio avviso, esso mette in gioco molte nozioni (espressione, 'vivere lo scetticismo', ecc.) che avranno un ruolo speculare nello scetticismo in arte. Non ci si aspetti una corrispondenza biunivoca tra le due figure in cui lo scetticismo si può incarnare. Tuttavia, credo che la somiglianza di famiglia che è possibile riscontrare ci permetterà di coglierne più facilmente la declinazione artistica.

Parte seconda

Filosofia dell'arte e Modernismo

1. Tolstoj

Whoever is really conversant with art recognizes in Tolstoy the voice of the master.
G. B. SHAW

La storia della ricezione dello scritto di Tolstoj *Che cos'è l'arte?* è molto significativa. Composto nel 1898, è tradotto nello stesso anno in lingua inglese da Aylmer Maude, amico dello scrittore russo. Il pubblico filosofico inglese, non avvezzo allo stile argomentativo di Tolstoj, reagì in maniera polemica all'apparizione dello scritto. A parte rari attestati di stima, come quello di Shaw che ho riportato in esergo, vi fu chi accusò il saggio di moralismo ingiustificato e chi rimproverò Tolstoj di essere un riformatore piuttosto che un teorico dell'arte. In generale si diffuse l'idea che Tolstoj fosse un fanatico religioso e che lo scritto non contenesse alcuna posizione filosofica degna di essere presa in considerazione. È famosa la stroncatura di Orwell che accusa Tolstoj di avere sviluppato una teoria inutile, basata su termini vaghi e priva di tolleranza e umiltà.¹ Lo scrittore russo sarebbe colpevole di “prepotenza spirituale [*spiritual bullying*]”², ossia di far valere in maniera violenta il punto di vista religioso su quello artistico e umano. Questa ricezione disastrosa ha condannato lo scritto di Tolstoj all'oblio, se si eccettuano i compendi di estetica in cui si tramandano le critiche più comuni alla sua opera.³ Lo scopo di questo paragrafo non è quello di riabilitare Tolstoj, ma di sottolineare alcuni temi che saranno poi ripresi da Wittgenstein e Cavell. Tolstoj, inoltre, costituirà uno dei primi esempi di scetticismo in filosofia dell'arte. Lo studio dello scrittore russo ha dunque una duplice funzione: da una parte ci permetterà di abbozzare alcune questioni da sviluppare successivamente, dall'altra rappresenta un modello paradigmatico di soluzione scettica ai problemi in filosofia dell'arte. Cercherò, infine, di rendere giustizia a una intuizione condivisa da molti commentatori

¹ Cfr. G. ORWELL, “Lear, Tolstoy and the Fool”, *Polemic* 7 (1947), pp. 2-17. Orwell si basa soprattutto sulle critiche mosse da Tolstoj a Shakespeare. Cfr. L. TOLSTOJ, “Di Shakespeare e del dramma (saggio critico)” [1903], in ID., *Scritti sull'arte*, a cura di L. Radoyce, Boringhieri, Torino 1964, pp. 403-498. La critica di Orwell è apparsa in lingua italiana in: G. ORWELL, “Lear, Tolstoj e il matto”, in ID., *Nel ventre della balena e altri saggi*, a cura di S. Perrella, Bompiani, Milano 2011, pp. 75-94.

² ORWELL, “Lear, Tolstoj e il matto” cit., p. 85.

³ Cfr. come esempio R. WILKINSON, “Art, Emotion and Expression”, in O. HANFLING (ed.), *Philosophical Aesthetics: An Introduction*, Blackwell, Oxford 1992, pp. 179-236. Tra le poche monografie dedicate all'opera di Tolstoj si possono citare: T. J. DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, Croom Helm, London Sidney Dover 1985; R. ŠILBAJORIS, *Tolstoy's Aesthetics and His Art*, Slavica Publishers, Columbus 1990; H. O. MOUNCE, *Tolstoy on Aesthetics. What is art?*, Ashgate, Aldershot 2001.

di *Che cos'è l'arte?*: si ritiene che, sebbene l'opera dello scrittore russo sia scorretta, essa contenga, tuttavia, un 'grano di verità'. Nessuno, però, è poi riuscito a specificare di quale 'verità' si tratti.⁴ Mi propongo di condurre il lettore a vedere il genere di 'verità' contenuta nello scritto di Tolstoj e di rappresentarla nel modo più fedele possibile.

L'esposizione sarà tripartita. In *primo luogo*, cercherò di *descrivere* nella maniera più semplice *Che cos'è l'arte?*. Questo compito non è per nulla banale e ci permetterà di apprezzare quale tema dia unità alle varie parti del libro. Molti commenti allo scritto danno per scontato che il fulcro del libro sia la famosa definizione di 'arte' fornita da Tolstoj. In realtà, essa occupa solo poche pagine delle centinaia che compongono il testo. Gran parte del libro, infatti, si preoccupa di rappresentare l'esperienza di una frattura nel concetto di arte che la definizione stessa dovrebbe sanare. In un certo senso è la situazione storica contemporanea a rendere necessaria una definizione. Da questa prospettiva, la definizione proposta da Tolstoj perde il suo carattere atemporale e si inserisce in un contesto di problemi più ampio. La sezione avrà tanto più successo quanto più riuscirò a ricreare sia l'atmosfera di preoccupazione che pervade il libro sia l'impellente bisogno di una risposta alla questione posta dal titolo. In *secondo luogo*, darò voce alle varie critiche mosse all'opera di Tolstoj. Da questo esame risulterà che la maggior parte di esse dipendono da una prospettiva univoca sullo scritto. *Infine* cercherò di mostrare quale sia, dal mio punto di vista, la 'verità' contenuta nel libro; una 'verità' successivamente raccolta e sviluppata da Wittgenstein e Cavell.

⁴ Diffey afferma che, sebbene Tolstoj abbia probabilmente torto, "he is asking the right questions and that to follow his argument through is to learn some important lessons in the philosophy of art" (DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, cit., p. 6). Il libro, però, procede ad una critica serrata del saggio, senza che sia messa in evidenza l'importante lezione che dovremmo trarne. Diffey si limita a constatare che la forza dello scritto consiste nell'obbligarci a riesaminare i presupposti relativi alla nozione di 'arte'. Anche l'articolo di S. Trivedi promette più di quello che mantiene. Nonostante le numerose critiche ricevute, Tolstoj "was on to something, after all" (S. TRIVEDI, "Artist-Audience Communication: Tolstoy Reclaimed", *Journal of Aesthetic Education*, 38 (2004), pp. 38-52, qui p. 38). Trivedi crede che l'idea tolstoiana di comunicazione tra artista e pubblico possa essere recuperata se applicata in un quadro concettuale differente. Tuttavia non si riesce a capire cosa sia salvabile nella teoria di Tolstoj, dato che essa è demolita dalle critiche. Lo stesso discorso vale per la monografia di Mounce. Essa è indiscutibilmente una valida introduzione allo scritto di Tolstoj e in molti casi Mounce riesce a difendere *Che cos'è l'arte?* da critiche affrettate. Nell'introduzione si legge che "one can learn more from Tolstoj when is wrong than from most authors when they are right" (MOUNCE, *Tolstoj on Aesthetics*, cit., p. 3). Nonostante simpatizzi con la posizione di Mounce, tuttavia non sono riuscito a isolare nel testo la lezione che egli ritiene si possa apprendere da Tolstoj. Meritano un discorso a parte, come vedremo, le osservazioni sull'opera di Tolstoj da parte di Cavell. Due testimonianze della (scarsa) ricezione che ha avuto l'interpretazione di Cavell sono S. BATES, "Tolstoy Evaluated: Tolstoy's Theory of Art", in G. DICKIE, R. SCLAFANI (eds.), *Aesthetics. A Critical Anthology*, St. Martin's Press, New York 1977, pp. 83-93 e G. MCFEE, "The Fraudulent in Art", *British Journal of Aesthetics*, 20 (1980), pp. 215-228.

1. Che cos'è l'arte?

Lo scritto di Tolstoj si apre con una scena brulicante di vita. I giornali descrivono, recensiscono e pubblicizzano esposizioni, serate musicali, romanzi e *pièces* teatrali. Il governo garantisce copiosi sussidi per sostenere accademie, conservatori e teatri. Migliaia di operai e artigiani dedicano il proprio lavoro e la propria attenzione alla riuscita delle opere d'arte. A essi si aggiunge l'esercito di persone che spende la propria vita ad acquisire le tecniche e le abilità necessarie per padroneggiare un'attività artistica (musicisti, ballerini, pittori, poeti, ecc.). Da abile narratore, Tolstoj passa poi dalla visione d'insieme al dettaglio e dalla descrizione spassionata al resoconto in prima persona. Egli viene invitato alla prova di un'opera.⁵ Tolstoj osserva un direttore d'orchestra che ingiuria coristi e musicisti; assiste ad alcune scene dell'opera che, recitate al di fuori del flusso organico dell'esibizione, appaiono senza senso e artificiali. Lo spettacolo di queste e altre bassezze fanno sfociare l'*incipit* dello scritto in una domanda che appare spontanea:

Per chi si fa tutto ciò? A chi può piacere? [...] Si dice che questo lo si fa per l'arte e che l'arte è una cosa molto importante. Ma è davvero arte tutto ciò, e l'arte è una cosa così importante da richiedere tali sacrifici? Codesta questione è importante particolarmente perché l'arte alla quale si sacrifica la fatica di milioni di persone e perfino la vita umana e soprattutto l'amore fra gli uomini, quest'arte sta diventando nella coscienza degli uomini una cosa sempre più vaga e indeterminata. (CA, pp. 143-144)

L'intero movimento narrativo che si conclude con la citazione appena proposta è un esempio della tecnica impiegata a più riprese dallo scrittore russo in *Che cos'è l'arte?*: lo straniamento.⁶ Questo meccanismo consiste nel presentare una determinata pratica (situazione, persona, ecc.) al di fuori del contesto e delle convenzioni che la governano. Tolstoj ci obbliga così ad assumere un punto di vista esterno alla pratica stessa. Da questa posizione è possibile valutarla in maniera neutrale come se consistesse in una totalità conchiusa. Lo straniamento può essere provocato in vari modi. Si può fingere di assumere una prospettiva il più spassionata possibile. Nelle prime pagine di *Che cos'è l'arte?*, per esempio, Tolstoj descrive le brulicanti attività artistiche da una posizione verosimilmente oggettiva; una posizione da cui Dio potrebbe osservare l'affaticarsi degli uomini. Lo shock straniante è ottenuto diversamente nella descrizione della prova d'orchestra. In questa occasione è la momentanea abolizione di alcune convenzioni teatrali a

⁵ Come vedremo questa situazione è congeniale allo scopo di Tolstoj: durante le prove di qualsiasi *performance* artistica alcune convenzioni dell'arte vengono sospese ed esse possono essere meglio valutate da un punto di vista neutrale. Nel caso del teatro, per esempio, si può (e si deve, se si è il regista) discutere con gli attori; è concesso ripetere una scena se non è recitata nel migliore dei modi, ecc.

⁶ L'onnipresenza di questa modalità narrativa è stata segnalata a più riprese. Cfr. DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, cit., pp. 147-153; ŠILBAJORIS, *Tolstoy's Aesthetics*, cit., p. 98; MOUNCE, *Tolstoy on Aesthetics*, cit., pp. 18-19.

metterci nella posizione di esterni all'attività operistica. Un metodo ulteriore verrà impiegato successivamente da Tolstoj per decontestualizzare le opere di Wagner⁷: in questo caso è l'insistenza a descrivere dettagli insignificanti a scardinare il contesto convenzionale. Lo straniamento riesce a ottenere l'effetto voluto. Assumere un punto di vista neutrale sull'arte porta a chiederne la giustificazione. Non siamo più assorbiti nell'attività artistica: ne siamo distanziati e ne chiediamo la ragione d'essere. Inoltre, Tolstoj riesce a creare una situazione in cui la domanda su che cosa sia l'arte *erompe* dal lettore. Non è solo l'intelligenza a essere stuzzicata; chi legge sente che la domanda di Tolstoj è di importanza vitale. Ci sentiamo violentemente strappati da un contesto familiare, siamo disorientati e vogliamo riguadagnare immediatamente la capacità di orientamento.⁸ Il ruolo dell'arte nelle nostre vite non ci appare più un elemento ovvio. In questo contesto la domanda posta da Tolstoj s'impone da sé. Che cos'è l'arte?

Alternare *climax* a momenti di rilassamento è una buona regola per chi scrive romanzi. A questo principio si attiene rigidamente Tolstoj in *Che cos'è l'arte?*. Dopo aver fatto appello con forza al lettore, l'autore esamina pacatamente le varie risposte che sono state date a questa domanda. Tolstoj afferma (e la cosa non ci stupisce dato che scrive alla fine del XIX secolo) che, se interrogata, la maggior parte delle persone colte sarebbe pronta a sostenere che l'arte è la manifestazione della bellezza. Tuttavia questo concetto gli appare nebuloso e, secondo lo scrittore russo, "quanto più confuso è il concetto che si rende con una parola, tanto più grande è il sussiego e la presunzione di coloro che [la] adoperano" (CA, p. 151).⁹ Tolstoj fornisce un lungo elenco dei pensatori che, a suo parere, hanno maltrattato il concetto di bellezza applicandolo scorrettamente all'arte. La carrellata comincia da Baumgarten per finire con Knight, uno storico dell'estetica contemporaneo a Tolstoj, e comprende una cinquantina tra filosofi e studiosi di vario genere¹⁰. Al di là delle non troppo convincenti critiche tolstoiane al

⁷ Cfr. CA, pp. 281-298.

⁸ Secondo Wittgenstein è questa la situazione da cui hanno origine i problemi filosofici. Cfr. PU, § 123: "Un problema filosofico ha la forma: «Non mi ci raccapezzo»".

⁹ Si può ricordare che alcuni anni più tardi Wittgenstein aprirà le *Lezioni sull'estetica* criticando in maniera analoga la nozione di 'bellezza' (Cfr. LA, I, §§ 1-7). Secondo Peter Lewis, il pensiero di Wittgenstein su questo punto è stato fortemente influenzato dallo scritto di Tolstoj, cfr. P. LEWIS, "Wittgenstein's Aesthetic Misunderstandings" in K. S. JOHANNESSEN (ed.), *Wittgenstein and Aesthetics. Proceedings from the Skjolden Symposium*, Skriftserien n° 14 Universitetet i Bergen Filosofisk Institutt, Bergen 1997, pp. 18-38.

¹⁰ Cfr. CA, pp. 157-180. Tolstoj non ha informazioni di prima mano sugli autori che cita. Si basa sulle antologie dello stesso Knight (*Philosophy of the Beautiful* [1893]) e di M. Schasler (*Kritische Geschichte der Aesthetik* [1872]). L'unica opera che Tolstoj salva parzialmente dalle critiche è *L'esthétique* (1878) di E. Véron: "il libro di Véron [...] rappresenta un'eccezione per la sua chiarezza e ragionevolezza, [e] anche se non definisce esattamente l'arte, per lo meno elimina dall'estetica il nebuloso concetto di bellezza assoluta. Secondo il Véron l'arte è la manifestazione dell'emozione (*émotion*), palesata tramite una combinazione di linee, di forme di colori o per la successione di gesti, di suoni o di parole, sottomessi a certi ritmi" (CA, p. 175). Sulla differenza tra la definizione di Véron e quella di Tolstoj, cfr. ŠILBAJORIS, *Tolstoy's Aesthetics*, cit., pp. 105-106. Lo stesso Tolstoj ci suggerisce le ragioni per cui la definizione di Véron non è corretta: "La definizione empirica che vede l'arte nella manifestazione di emozioni è inesatta, perché l'uomo può esprimere le sue emozioni per mezzo di linee, di colori, di suoni, di parole senza però influire sugli altri tramite questa espressione" (CA, p. 189).

concetto di bellezza è interessante prendere nota della radicale opposizione metodologica tra la sua opera e quella dei suoi precursori:

l'intera estetica esistente [...] consiste nel riconoscere come buona una certa specie di opere, perché esse ci piacciono, e di congegnare poi una teoria dell'arte nella quale entrerebbero tutte le opere che piacciono a una certa cerchia di persone. Esiste un canone artistico, secondo il quale le opere favorite dal nostro ambiente vengono riconosciute come arte (Fidia, Sofocle, Omero, Tiziano, Raffaello, Bach, Beethoven, Dante, Shakespeare, Goethe e altri), e i giudizi estetici devono essere tali da comprendere tutte queste opere. [...] Tutte le estetiche esistenti sono costruite secondo questo piano. Invece di dare la definizione della vera arte e quindi, dopo aver giudicato se un'opera entri o non entri in questa definizione, decidere che cosa è e che cosa non è arte, una certa specie di opere che per qualche ragione piacciono a persone di una qualche cerchia vengono riconosciute come arte e poi viene inventata una definizione dell'arte che comprende tutte queste opere. [...] Qualunque follia si faccia nel campo dell'arte [...] subito viene elaborata una teoria che chiarisce e legittima questa follia. (CA, pp. 184-185).

Sembrerebbe trattarsi di un banale scontro di ordine metodologico: Tolstoj contrappone a un esame induttivo (da un canone di opere alla definizione di arte) un procedimento deduttivo (dalla definizione di ciò che è arte alla specificazione di quali oggetti la soddisfano). Se la contesa si riducesse a questo, gli avversari di Tolstoj avrebbero la vittoria (quasi) assicurata. Infatti, sembra assolutamente arbitrario decidere quali siano le caratteristiche di ciò che chiamiamo arte in assenza di esempi concreti. Un metodo scientificamente più soddisfacente consiste nel raccogliere vari campioni di ciò che si chiama arte e vedere quali tratti condividano. Tuttavia, non bisogna dimenticare l'allarme che Tolstoj ha suonato nelle pagine precedenti: apparentemente non sappiamo più quali siano i motivi per cui chiamiamo 'arte' certi oggetti o certe rappresentazioni. Presenziamo a esposizioni e concerti, leggiamo libri e testi teatrali, contempliamo dipinti e sculture senza che, dal punto di vista di Tolstoj, tutto questo affaccendarsi sia sostenuto da un'esigenza autentica. Non appena si considera l'arte da una prospettiva differente non siamo capaci di estrapolarne né il senso, né l'interesse. Siamo disorientati; un velo è stato calato sulla nostra capacità di discernere l'arte. *Se* questa idea viene accettata, allora il metodo che parte dal canone di opere per giungere alla definizione è decisamente il più pericoloso. Si rischia di inserire delle opere d'arte non genuine all'interno del canone. E la fonte del pericolo è in noi stessi, nella nostra confusione e incapacità di retto giudizio.

Tolstoj si propone di sollevare il velo che ci oscura la vista. Il metodo che impiega è in linea con la diagnosi che ha presentato finora: "Per definire qualsiasi attività umana bisogna capire il suo senso e la sua importanza"¹¹, e nel caso dell'arte questo significa "considerare l'arte [...] come

¹¹ CA, p. 186.

una delle condizioni della vita umana”¹². Parafrasando Wittgenstein, Tolstoj ritiene che l’arte sia parte della nostra “storia naturale come il camminare, il mangiare, il bere, il giocare” (*PU*, § 25). Lo scrittore russo non ha dubbi: “l’arte è uno dei mezzi di comunicazione tra gli uomini” (*CA*, p. 190). In particolare, l’arte, a differenza della parola, non comunica pensieri, ma sentimenti.¹³ Ci troviamo nel cuore di quella che viene considerata la ‘teoria’ di Tolstoj. Si tratta di poche dense pagine, le sole ad aver ricevuto un minimo di attenzione da parte dei commentatori successivi.¹⁴ Tolstoj cerca di rimediare all’incapacità di discernere l’arte, *ricordandoci* del posto che occupa tra le varie attività umane. Essa consiste in una relazione tra colui che crea l’opera e la totalità ideale del suo pubblico. Comunicando il proprio sentimento, l’artista unisce idealmente i fruitori della propria arte sulla base di ciò che viene trasmesso. L’arte è un mezzo per unire gli uomini. Ponendo l’accento sul fatto che l’arte è una tra le attività umane, una delle condizioni della vita dell’uomo, Tolstoj è più interessato alla relazione che si instaura grazie a questa attività che all’oggetto artistico nel suo statuto ontologico o istituzionale. L’arte, da questa prospettiva, non è solo un oggetto che può essere additato, ma anche (e soprattutto) un evento che accade, un legame che si stabilisce.¹⁵ Non ci deve stupire, quindi, che Tolstoj consideri arte non solo i romanzi, le rappresentazioni teatrali, i concerti e le esposizioni (“arte nel senso stretto della parola”¹⁶), ma anche le ninnananne, la musica, le barzellette, la mimica, la decorazione di case e vestiti e gli uffici religiosi.¹⁷ Ogni elemento di questo elenco è uno dei tanti modi attraverso cui gli uomini possono essere uniti tramite la comunicazione di un sentimento. “L’arte, nel senso ampio della parola, compenetra tutta la nostra vita” (*CA*, p. 194).

In che modo si instaura la relazione che dà luogo all’arte? Abbiamo detto che l’arte è comunicazione di sentimenti. Tuttavia, questa affermazione deve essere ulteriormente qualificata sia dalla parte dell’artista che da quella del pubblico. Da un lato un uomo può comunicare in maniera inconsapevole i propri sentimenti. Il rossore sul volto del timido è un esempio tipico di tale situazione. In questi casi si dice che l’emozione viene tradita. D’altro canto si può ricevere in maniera fredda e disinteressata una certa comunicazione o l’espressione di un sentimento. L’indifferenza verso il dolore altrui è paradigmatica. La *definizione* che Tolstoj fornisce della nozione di ‘arte’ cerca di evitare i due estremi messi in evidenza:

¹² *CA*, p. 190.

¹³ Cfr. *Ibid.*

¹⁴ Cfr. *CA*, pp. 190-196.

¹⁵ “[...] when Tolstoy arrived at his definition of art, it turned out to be not an institutional concept, but a process, an act of communication, something that is happening and not something that is” (ŠILBAJORIS, *Tolstoy’s Aesthetics*, cit., p. 81). Nell’introduzione a una raccolta di favole per ragazzi, lo scrittore russo paragona significativamente l’arte alla verità in senso evangelico: ‘la Verità è un percorso’ [‘Truth is a path’]. Cfr. L. TOLSTOJ, “On Truth in Art. Preface to a Miscellany, ‘The Flower Garden’ for Children” [1887], in ID., *What is Art? and Essays on Art*, A. Maude (ed.), Oxford University Press, London New York Toronto 1950, pp. 9-11, qui, p. 10.

¹⁶ *CA*, p. 194.

¹⁷ Cfr. *CA*, p. 195.

Suscitare in sé stessi il sentimento provato una volta e, dopo averlo suscitato in sé, trasferirlo tramite i movimenti, le linee, i colori, i suoni, le immagini, le parole, in modo che altri provino lo stesso sentimento – in ciò consiste l'attività artistica. L'arte è l'attività umana per cui un uomo trasmette consapevolmente, ciò che egli ha provato ad altre persone, le quali si contagiano di questi sentimenti e li rivivono. (CA, p. 193).

In un passo diventato famoso, Tolstoj tratteggia uno dei pochi esempi concreti della sua definizione:

Ecco un caso semplicissimo: un ragazzo che ha paura, diciamo, di incontrarsi con un lupo, racconta l'incontro con il lupo e, per provocare negli altri il sentimento provato da lui, rappresenta sé stesso, il proprio stato d'animo prima di questo incontro, l'ambiente, la foresta, la sua spensieratezza e poi l'apparire del lupo, e via dicendo. Se il ragazzo durante la sua narrazione vive di nuovo il sentimento già provato e se contagia di tutto ciò gli ascoltatori e fa vivere loro tutto ciò che ha vissuto il narratore – questo è arte. Se il ragazzo non ha nemmeno visto un lupo, ma spesso ne ha avuto paura e, desideroso di suscitare negli altri il sentimento di paura che ha provato, inventa un incontro con il lupo e lo riferisce in modo da suscitare con il suo racconto negli ascoltatori lo stesso sentimento provato da lui rappresentandosi il lupo, – anche questo è arte. Così pure vi sarà arte se un uomo, dopo aver *provato o immaginato* sentimenti di allegria, di gioia, di tristezza, di disperazione [...] li rappresenta con suoni in modo da contagiare i suoi ascoltatori e provocare in loro i sentimenti da lui provati (CA, p. 192, corsivo mio).

Alcune osservazioni sparse: In primo luogo, sebbene Tolstoj creda che il sentimento trasmesso dall'artista sia, nella maggior parte dei casi, esperito in prima persona, tuttavia non sembra escludere la possibilità che si possa trattare semplicemente di un sentimento immaginato. In seconda battuta, Tolstoj pensa che il sentimento espresso dall'arte non possa essere ricevuto in maniera indifferente. Un'arte che ci lascia indifferenti non è arte. Tuttavia, se l'indifferenza verso il dolore degli altri dipende normalmente da un'opacità nel ricettore del sentimento (dalla durezza del suo cuore o delle sue intenzioni), l'indifferenza verso l'arte sembra nascere da un'opacità in colui che trasmette il sentimento o nel sentimento stesso. Questo punto è evidente se si elabora la metafora del 'contagio'. Con essa si entra nell'ambiente medico: il contagio è la trasmissione di una malattia infettiva da un individuo malato (o portatore sano) a un individuo sano. Avviene solitamente tramite contatto o per mezzo di vettori (fluidi, secrezioni, ecc.). In quel processo chiamato 'contagio', dunque, colui che riceve la malattia è in uno stato di passività: non può *decidere* di evitare il contagio, può cercare al massimo di prevenirlo, per esempio rimanendo lontano dall'agente patogeno. Al contrario, tornando ai sentimenti, posso decidere di essere indifferente al dolore altrui. Tolstoj ritiene che, nel caso dell'arte, questa possibilità ci sia preclusa: siamo contagiati dal sentimento o non lo siamo. Possiamo cercare di prevenire il contagio allontanandoci dai 'vettori' che trasportano la 'malattia' (le opere d'arte), ma se ci troviamo dinanzi a un'opera 'infettiva' ne saremo contagiati: il sentimento sarà

trasmesso immediatamente. Una tale concezione relega lo spettatore dell'arte in uno stato di passività totale: egli è solo l'antenna che riceve i segnali.

L'arte è una specie di riposo dal lavoro, che viene raggiunto mediante un passivo accogliere i sentimenti altrui attraverso il contagio. Nell'arte vi sono sempre due persone: una è quella che crea l'opera d'arte, e l'altra è quella che l'accoglie, lo spettatore, l'ascoltatore. L'artista crea, l'altro semplicemente riceve. Questa è una delle caratteristiche dell'arte che la distingue da tutto il resto: essa viene ricevuta solo passivamente, colui che gioisce del divertimento dell'arte non deve fare nulla da sé, egli semplicemente guarda e ascolta, si diletta e si diverte. Proprio perché colui che riceve non fa alcuno sforzo, ma lascia all'artista conquistarlo, la comunicazione artistica si distingue da ogni altro genere di comunicazione. [...] Il divertimento, il piacere nel percepire un'opera d'arte consiste in ciò: che io scopro immediatamente, e non perché mi viene riferito, ma per contagio immediato, il sentimento che aveva provato l'artista e che senza quell'opera d'arte non avrei conosciuto.¹⁸

Rimane da stabilire se la maggiore o minore infettività dell'arte sia da imputare al sentimento espresso o a colui che lo esprime (l'artista). Se ci limitiamo a considerare la metafora del contagio è difficile distinguere nettamente i due fattori. Naturalmente è la malattia a contagiare, tuttavia senza nessun portatore non si può parlare di contagio. In entrambi i casi, il presupposto di Tolstoj è chiaro: l'indifferenza all'arte dipende dall'artista o dal sentimento espresso, ma non dal pubblico. Infine, bisogna osservare che l'immediatezza del contagio rende l'arte pericolosa. Il pubblico, infatti, non ha alcuna difesa contro il contagio artistico e questo implica che esso possa essere contagiato da qualsiasi genere di sentimento, anche quello più bieco e immorale. Non stupisce quindi che Tolstoj preferisca il bando platonico dell'arte dalla *polis*, piuttosto che ammettervi qualsiasi genere di arte.¹⁹

Abbiamo dimenticato il senso dell'arte. Tolstoj si propone di ricordarci che essa è una tra le varie attività umane. In particolare, è una tra le attività comunicative: quella in cui vengono trasmessi sentimenti. La particolarità della trasmissione artistica consiste nella completa passività del ricevente. Abbiamo visto che l'arte pervade le nostre esistenze e non è confinata ai luoghi in cui convenzionalmente viene esibita (chiese, mostre, musei, ecc.). Tuttavia, Tolstoj persiste a mantenere una distinzione tra arte 'in senso ampio' e arte 'in senso stretto'. Dopo avere fornito la 'definizione' che dovrebbe aprire gli occhi sul fenomeno in questione, l'autore passa a chiarire questa differenza:

Noi chiamiamo arte, nel senso stretto della parola, non tutta l'attività umana che trasmette i sentimenti, ma solo quella [...] alla quale attribuiamo un'importanza speciale. Tale importanza speciale è stata attribuita da sempre a quella parte dell'attività che trasmette i sentimenti derivati

¹⁸ L. TOLSTOJ, "Di ciò che si chiama arte" [1896], in ID., *Scritti sull'arte*, a cura di L. Radoyce, Boringhieri, Torino 1964, pp. 552-598, qui pp. 566-567.

¹⁹ "L'arte [...] è così pericolosa nel contagiare la gente anche contro la sua volontà, che l'umanità perderebbe molto meno se ogni arte fosse soppressa, anziché se fosse permessa qualsiasi specie di arte" (CA, p. 196).

dalla consapevolezza religiosa degli uomini, e questa piccola parte di tutta l'arte è stata chiamata arte nel senso pieno della parola. (CA, p. 195).

Con queste parole Tolstoj chiarisce che l'arte non si limita a comunicare dei sentimenti semplici (gioia, tristezza, ecc.), ma ambisce ad articolare sentimenti complessi che riguardano addirittura il "senso della vita"²⁰ e la religione. L'arte 'in senso stretto' è lo specchio della coscienza religiosa di un popolo e avrà tanto più valore quanto meglio riuscirà a rifletterla²¹. Si tratta di una delle parti più discutibili di *Che cos'è l'arte?*. In essa compare, generando molte difficoltà, una concezione sostanziale della storia²² in cui si assume che certe persone ne guidino l'evoluzione. In termini molto schematici, si può dire che una teoria sostanziale della storia descriva gli eventi come momenti di uno sviluppo nella direzione di un *telos*. Se il *telos* è connotato in termini positivi e ogni passo dello sviluppo è considerato un gradino verso il suo raggiungimento, la teoria è anche progressiva. Tolstoj mostra di credere in un cammino sostanziale e progressivo della storia: "L'umanità si muove continuamente da una concezione più bassa, più particolare e meno chiara della vita ad altre sempre più alte, più generali e più chiare" (CA, p. 197). Il movimento del gregge umano necessita di pastori, ossia di "persone che vedono più chiaramente degli altri il senso della vita" (*ibid.*). Tra queste guide ve ne sarà qualcuna che riesce a esprimere il senso della vita "in modo più spiccato, più accessibile, più forte – con le parole e con la vita stessa" (*ibid.*). Se all'espressione peculiare di quest'uomo si aggiungono "quelle tradizioni e quei riti, che di solito si formano intorno alla memoria di lui" (*ibid.*), allora abbiamo una religione. Secondo Tolstoj, le religioni si formano quando un insieme di persone si aggrega alla presenza o in memoria di quell'uomo che è riuscito a esprimere uno stadio più elevato del senso della vita. Questa concezione ha due corollari: 1) il contesto progressivo implica che ogni nuova religione sarà l'espressione di un senso della vita migliore della precedente e quindi sarà più vicina al *telos* finale. Tolstoj, infatti, crede che le religioni di Greci, Ebrei, Indiani, Egiziani e Cinesi siano state solo dei gradini per giungere al Cristianesimo. 2) L'espressione del senso della vita da parte dell'individuo-guida è da considerarsi uno standard ideale a cui "si avvicinano inevitabilmente e immancabilmente tutte le altre persone di quella società" (*Ibid.*). Tale espressione è dunque il metro con cui si misurano i sentimenti umani: "Se i sentimenti avvicinano la gente all'ideale

²⁰ *Ibid.*

²¹ "L'apprezzamento del valore dell'arte, cioè del sentimento che essa trasmette, dipende da come la gente intende il senso della vita e da dove la gente vede il bene e il male. E il bene e il male della vita viene determinato da ciò che si chiama religione" (*Ibid.*). Cfr. anche: "[la] conoscenza religiosa determina i valori dei sentimenti espressi dall'arte" (*Ivi*, p. 198).

²² Questo punto viene sottolineato da DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, cit., p. 113 e MOUNCE, *Tolstoy on Aesthetics*, cit., pp. 39 sgg. Curiosamente le visioni sostanzialistiche della storia erano state rifiutate da Tolstoj nel secondo epilogo a *Guerra e pace*. Dopo la conversione al cristianesimo, Tolstoj sposa quelle teorie che aveva precedentemente confutato. Sulle concezioni sostanziali della storia, cfr. A. C. DANTO, *Narration and Knowledge*, Columbia University Press, New York 1985.

indicato dalla religione, se vanno d'accordo con esso, se non lo contraddicono – sono buoni; se ne allontanano la gente [...] se lo contraddicono – sono cattivi” (*Ibid.*). Anche i sentimenti espressi dall'arte sono da valutare secondo gli *standard* forniti dalla religione. L'arte sarà tanto più buona quanto più vicina agli ideali della religione e, nel contesto progressivo descritto da Tolstoj, quanto più cristiana. Quest'arte è l'arte 'in senso stretto'.

Tolstoj ci dirà solo alla fine di *Che cos'è l'arte?* quale sia l'arte cristiana. La parte centrale del saggio, che occupa più di un terzo dell'intero libro²³, riprende le tinte fosche dell'introduzione. L'arte propriamente detta appartiene al passato. Ci troviamo in una situazione in cui è impossibile discernere ciò che è arte senza la guida di Tolstoj. Lo scrittore russo ci propone un'eziologia della decadenza artistica. La *prima causa* è sociale. Secondo Tolstoj, alla fine del Medioevo vi fu uno strappo tra le classi colte e abbienti e il popolo. I primi smisero di credere nella religione cristiana e tornarono inconsapevolmente a una forma pagana di religione, la quale pone il senso della vita nel piacere personale. La separazione dell'arte delle classi superiori da quella del popolo fu una delle conseguenze di questo strappo. L'arte delle classi superiori in particolare era un'arte “apprezzata non perché esprimeva i sentimenti derivati dalla conoscenza religiosa della gente, ma solo perché era bella; in altre parole perché procurava piacere” (CA, p. 204). La *seconda causa* della decadenza artistica è ideologica. L'arte sorta dopo il Medioevo, infatti, produsse un inaspettato effetto secondario: la nascita della scienza estetica. L'estetica, secondo Tolstoj, fu introdotta artificialmente solo per difendere da un punto di vista teorico l'arte fondata sul piacere e sulla bellezza, ossia l'arte delle classi abbienti. L'intreccio delle due cause sopraccitate produsse un progressivo scollamento tra le arti dei vari ceti. E, dato che la maggior parte degli artisti lavoravano per dei committenti facoltosi, l'arte popolare perse d'importanza a favore dell'arte esclusiva ed ermetica delle classi superiori. Quest'ultima divenne incomprensibile alla maggior parte delle persone perché concepita a uso e consumo di una cerchia ristretta. L'abitudine a confrontarsi con una produzione che simula ciò che è arte, ha condotto allo stato di disorientamento che lo scrittore russo descrive in apertura di saggio. La diagnosi offerta da Tolstoj è discutibile e per nulla soddisfacente. Tuttavia, si conclude con delle parole che si possono parzialmente sottoscrivere: “se l'arte è una cosa importante, un bene spirituale, indispensabile a tutti [...] essa deve essere accessibile a tutto il popolo. E se essa non riesce a diventare arte di tutto il popolo, allora o l'arte non è una cosa così importante come viene presentata, o quella che chiamiamo arte non è una cosa importante” (CA, pp. 219-220). La decadenza dell'arte ha, secondo Tolstoj, delle conseguenze ben precise. Da ognuna di esse è possibile trarre una morale per l'arte propriamente detta:

²³ Cfr. CA, pp. 199-308.

1) L'arte rimane priva di contenuto. Secondo lo scrittore russo, l'arte che si fonda sul piacere e la bellezza non ha contenuti originali e innovativi. Al contrario, essa ripropone sempre la stessa cosa: "Non vi è cosa più antica, più trita del piacere" (CA, p. 221). Un'arte propriamente detta dovrebbe "trasmettere sentimenti nuovi, non provati prima dalla gente" (*Ibid.*).

2) L'arte diventa manierata e confusa. Come abbiamo rilevato in precedenza, l'arte decadente ed esclusiva è incomprensibile alla maggioranza. L'artista autentico, invece, "cercava naturalmente di dire ciò che aveva da dire in modo tale che la sua opera fosse comprensibile a tutti" (CA, p. 227).

3) L'arte cessa di essere sincera ed è sostituita da simulacri d'arte, ossia dall'arte contraffatta. Secondo Tolstoj, "l'arte delle classi ricche [...] nasce non per una necessità dell'artista, ma principalmente perché la gente delle classi superiori chiede i divertimenti e li paga bene" (CA, p. 257). L'arte contraffatta ha due peculiarità: può essere prodotta 'a freddo' (e, in tal caso, non è una risposta a un bisogno sincero dell'artista) e può essere riprodotta automaticamente. Alcuni trucchi, escogitati al fine di sfornare a ripetizione opere che soddisfino le esigenze delle classi superiori, consentono la meccanizzazione dell'arte. Tolstoj ne descrive i più rilevanti. Innanzitutto l'impiego smodato di prestiti: "Il primo metodo consiste nel prendere a prestito dalle precedenti opere d'arte o soggetti interi o singoli tratti di opere poetiche note a tutti e rimaneggiarli così che, con qualche aggiunta, possano sembrare qualcosa di nuovo" (*ibid.*). Il contagio artistico, al contrario, avviene solo "quando l'autore ha provato a modo suo un qualsiasi sentimento per poi trasmetterlo, e non quando egli trasmette un sentimento altrui, che a sua volta gli è stato trasmesso" (CA, p. 259). Da questo passo sembra che Tolstoj leghi l'autenticità dell'arte al fatto che l'artista abbia effettivamente provato un sentimento nuovo da trasmettere. Il requisito di originalità sembra sposarsi col requisito di originarietà, ossia con una specie di biografismo.²⁴ Il secondo trucco consiste nell'imitazione. Con questo termine Tolstoj non indica il principio che, tradizionalmente, è considerato a fondamento del realismo in arte. Egli, invece, lo impiega per denominare quella tecnica che consiste nella resa fedele ed *esagerata* dei minimi particolari e dettagli. In questo modo l'artista riesce a intrattenere il pubblico con delle inezie, senza sforzarsi di far emergere qualcosa di originale. Il terzo espediente impiegato nella produzione dell'arte contraffatta è la ricerca di effetti. Si cerca un metodo, una tecnica o un dettaglio che possa scioccare il pubblico e che ne incanali la risposta sul gesto innovatore (esibito teatralmente) piuttosto che sulla forma o sul contenuto dell'opera. Tolstoj elenca vari effetti impiegati dalle arti per soggiogare l'attenzione del pubblico.²⁵ L'autore ne sottolinea uno

²⁴ Con 'biografismo' si intende una concezione della produzione artistica secondo cui l'origine dell'opera è in un'esperienza dell'artista.

²⁵ Cfr. CA, pp. 260-261.

comune a tutte: “il rappresentare per mezzo di un’arte ciò che dovrebbe esser rappresentato da un’altra; per esempio quando la musica ‘descrive’ [...]” (CA, p. 261). Tolstoj si inserisce qui in una lunga tradizione che ha origine almeno dal saggio sul Laocoonte di Lessing e che troverà terreno fertile nelle prime elaborazioni del modernismo.²⁶ Secondo questa tradizione ogni arte ha una propria specificità che va rispettata e la miscela tra le varie peculiarità può solo creare caos, non arte. L’ultimo trucco utilizzato per produrre arte contraffatta riassume in sé gli altri e ci permette di trarre alcune conclusioni: “Il quarto metodo consiste nel suscitare la curiosità, cioè l’interesse mentale associato all’opera d’arte” (CA, p. 262). Tolstoj non ha in mente la sana curiosità rivolta a qualcosa che appassiona o assorbe la mente, ma la curiosità diretta a ciò che è mezzo svelato e mezzo nascosto. L’espedito artistico consiste in questi casi nel mostrare una parte nell’opera, promettendo qualcosa di ulteriore (un intero non ancora presente) senza tuttavia che esso sia mai esposto in piena vista. In questo modo la mente del pubblico viene stuzzicata, invogliata ad andare al di là dell’opera presente. Tolstoj crede che l’artista riesca così a liberarsi dall’onere di impegnarsi in maniera completa nel proprio lavoro. Egli scrive:

Un’interessante opera d’arte vuol dire o che l’opera suscita in noi una curiosità insoddisfatta, o che, ricevendo l’opera d’arte, acquistiamo nozioni nuove per noi, oppure che l’opera non è completamente comprensibile, a malapena arriviamo a spiegarcela e in questo indovinare il suo senso proviamo un certo piacere. In nessuno di questi casi la curiosità ha qualcosa in comune con l’impressione artistica. Lo scopo dell’arte è di contagiare la gente con il sentimento provato dall’artista. Lo sforzo mentale invece che deve fare lo spettatore, l’ascoltatore, il lettore per soddisfare la curiosità risvegliata o per assimilare le nuove informazioni, o far proprio il senso dell’opera, quanto più assorbe l’attenzione del lettore, dello spettatore o dell’ascoltatore, tanto più ostacola il contagio. [...] la curiosità dell’opera non solo non ha nulla in comune con il valore dell’opera d’arte, ma [...] ostacola l’impressione artistica. (CA, p. 266)

Questo trucco riassume in sé gli altri in quanto ognuno di essi è un espedito *distraente*. L’artista che non ha nulla da comunicare cerca di spostare l’attenzione del pubblico dall’opera che ha prodotto per mezzo di allusioni, dettagli, trovate a effetto. In questo modo si riesce a intrattenere il pubblico e a invogliarlo a porre attenzione sull’opera senza che essa nasca da un bisogno effettivo dell’artista. La curiosità viene sollecitata, ma non si trasmette nulla.²⁷ Ancora una volta possiamo vedere come l’arte comporti un grado zero di coinvolgimento intellettuale da parte del pubblico. Al contrario, più il pubblico è portato a pensare e riflettere sull’opera d’arte, più il contagio è ostacolato. Il contagio è un contatto immediato e il vero artista è colui che riesce

²⁶ Su questo punto, cfr. Parte seconda, Cap. 3, §§ 1.21 e 2.3.

²⁷ Tolstoj contrappone gli artisti genuini a coloro che sono solo capaci di produrre simulacri d’arte. Questi ultimi infatti possiedono *solo* talento: “Per produrre i simulacri dell’arte [...] basta avere talento in una qualsiasi sfera dell’arte [...] Intendo per talento, nell’arte letteraria, la capacità di esprimere con facilità i propri pensieri e impressioni e osservare e ricordare i particolari caratteristici; nell’arte plastica, la capacità di distinguere, ricordare e trasmettere le linee, le forme [...]” (CA, p. 267).

a entrare in una relazione empatica con il pubblico senza dover ricorrere a fronzoli che distraggono.²⁸ In breve, l'arte deve evitare la riflessione.²⁹

L'arte contraffatta rende indirettamente evidente l'arte genuina. Se l'arte contraffatta ha sempre lo stesso noioso contenuto, allora l'arte genuina sarà contraddistinta dalla *singolarità* e originalità del sentimento espresso. Se l'arte contraffatta è confusa e incomprensibile ai più, allora l'arte genuina dovrà essere *chiara* nel comunicare il sentimento. Se l'arte contraffatta può essere prodotta 'a freddo', meccanicamente, allora l'arte genuina sarà *sincera*, originata da una necessità interiore dell'artista. Tolstoj afferma che singolarità, chiarezza e sincerità sono le tre caratteristiche che rendono un'opera più o meno contagiosa:

L'arte diventa più o meno contagiosa secondo queste tre condizioni: 1) maggiore o minore singolarità del sentimento che viene comunicato; 2) maggiore o minore chiarezza nel comunicare il sentimento; 3) maggiore o minore intensità, cioè sincerità, con la quale l'artista stesso prova il sentimento che comunica. (CA, p. 311).

Il tratto principale, tuttavia, è il contagio. "La caratteristica che distingue la vera arte da quella contraffatta è una sola e indubitabile: il contagio dell'arte" (CA, p. 309). Singolarità, chiarezza e

²⁸ Cfr. il seguente aneddoto annotato da F. D. Batjuškov: "What did I call true art?" suddenly quickened Lev Nikolaevic. 'Just this: I see you for the first time; you have a head, arms, legs, like everybody else, your face has features. This is what I and everybody else can see. But now, If I can manage to penetrate inside you, to enter here' (he laid one hand on my shoulder and pressed the other hand to my breast) 'if I can call to the surface what is hidden there, if I know how to make you feel excitement, brings tears to your eyes, if I can stir all your feelings, show the invisible person inside this envelope that everyone can see, then I am a true artist'" (citato da ŠILBAJORIS, *Tolstoj's Aesthetics* cit., p. 281). Trovare un'artista capace di questa penetrazione empatica non è semplice. E infatti Tolstoj nota come l'arte genuina sia rara (cfr. CA, p. 267). Questa affermazione sembra a prima vista in contraddizione con quanto sostenuto all'inizio del saggio in cui lo scrittore sostiene che l'arte "compenetra tutta la nostra vita" (CA, p. 194). Tuttavia è da ricordare che in questo momento stiamo facendo riferimento a quella che Tolstoj chiama 'arte in senso stretto': è quest'ultima ad essere un fenomeno raro.

²⁹ La posizione antiriflessiva di Tolstoj è evidente se si tiene conto delle condizioni che hanno favorito lo sviluppo dell'arte contraffatta. Tra di esse vi è l'affermarsi della critica d'arte e la nascita delle scuole d'arte. La critica d'arte nasce quando l'arte si scolla dal popolo e diventa incomprensibile, necessitando quindi di una spiegazione. Nell'arte genuina non c'è bisogno di spiegare alcunché o di riflettere sull'opera. Vi è solo contagio. La vera arte, secondo Tolstoj, è riconosciuta tramite un criterio 'interiore' (il contagio), mentre l'arte contraffatta necessita di una autenticazione esterna: "gli estimatori [dell'arte delle classi superiori] [...] devono per forza attenersi a qualche criterio esterno. E tale criterio è [...] il gusto dei *best nurtured men* [...]. Tuttavia, questa tradizione è completamente erronea, sia perché i giudizi dei *best nurtured men* sono spesso erronei, sia perché i giudizi che una volta furono giusti cessano con il tempo di essere tali. Eppure i critici, non avendo altra base per i loro giudizi, li ripetono continuamente" (CA, p. 273). In questo passo (e in generale nel saggio) Tolstoj non accetta l'esistenza di autorità artistiche o di esperti: l'opera deve agire in qualche modo direttamente su di noi. Una delle conseguenze di questa premessa è la lista di arte non genuina redatta da Tolstoj, la quale ci può apparire folle: egli bandisce i tragici greci, Dante, Tasso, Milton, Shakespeare, Goethe, Zola, Ibsen, la musica dell'ultimo Beethoven, Wagner e le sue stesse opere (cfr. CA, pp. 275-278). Per quanto riguarda le scuole d'arte, l'argomento di Tolstoj è simile. La scuola può insegnare qualche tecnica, ma non a produrre arte se quest'ultima è trasmissione di sentimenti: "Nessuna scuola può suscitare nell'uomo un sentimento, e tanto meno può insegnargli nel modo che sia particolare e naturale a lui, l'essenza dell'arte che è espressione del sentimento" (CA, p. 277). Tuttavia, la tecnica non è qualcosa da disprezzare, dato che la capacità di contagiare tramite l'arte sembra risiedere nei dettagli di un'opera: "il contagio mediante l'arte della musica, che sembra così semplice e facile a provocare, viene ricevuto solo quando l'esecutore trova quei momenti infinitamente minimi che sono richiesti per la perfezione della musica. La stessa cosa vale per tutte le arti" (CA, pp. 279-280). La soluzione di Tolstoj è che la tecnica sia insegnata ai bambini nelle scuole d'infanzia, in modo che poi possa essere impiegata dall'artista adulto a seconda dei suoi impulsi (cfr. CA, p. 281). Al contrario, le scuole d'arte incanalerebbero gli sforzi degli artisti all'interno dei vuoti stilemi dell'arte contraffatta.

sincerità possono aumentare o diminuire il contagio, ma senza quest'ultimo non c'è arte. L'arte contraffatta è un'arte che distrae e trascina il pubblico al di là dell'opera verso considerazioni esterne (citazioni, trovate a effetto, raffinati giochi intellettuali). L'arte genuina deve invece colpire direttamente il proprio pubblico. E 'trafiggendo' in modo analogo ogni spettatore, l'arte crea una comunità tra artista e pubblico. L'arte affratella gli uomini sulla base di un sentimento condiviso. Così si esprime Tolstoj:

Un oggetto può essere poetico quanto si voglia, o quanto si voglia simile a un oggetto reale, o ricchissimo di effetti e anche curioso, esso non sarà un'opera d'arte se non suscita nell'uomo quel sentimento, completamente differente dagli altri, di gioia nell'unione spirituale con un altro (l'autore) e con altri ancora (gli ascoltatori o spettatori) che contemplan la stessa opera d'arte. [...] la qualità principale del sentimento è che colui che lo prova si fonde con l'artista, al punto che gli sembra che l'oggetto percepito non sia stato fatto da un altro ma da lui stesso, e che tutto ciò che viene espresso mediante questo oggetto sia proprio ciò che egli stesso da tempo voleva esprimere. Una vera opera d'arte ha per effetto di sopprimere, nella coscienza di colui che la percepisce, la divisione tra lui e l'artista, e non solo quella fra lui e l'artista, ma anche quella fra lui e tutte le persone che percepiscono la stessa opera d'arte. [...] in questo fondersi di una persona con le altre consiste la principale forza di attrazione e la peculiarità dell'arte. (CA, pp. 309-310).

L'arte contraffatta è un piacevole gingillo, ma non trasmette alcun sentimento. L'arte genuina unisce gli uomini. Tuttavia, Tolstoj ritiene che l'arte possa comunicare anche sentimenti che dividono il pubblico. L'arte può essere esclusiva. Arte genuina, arte esclusiva e arte contraffatta tripartiscono il reame dell'arte. Solo i primi due elementi, però, sono effettivamente contagiosi e, in quanto tali, arte. La tripartizione si riduce quindi a una divisione del campo dell'arte, dal momento che l'arte contraffatta, essendo solo una imitazione dell'arte, è non-arte. L'arte genuina e quella esclusiva sono entrambe arte sulla base della contagiosità, indipendentemente dal contenuto trasmesso, "cioè indipendentemente dalla questione se essa trasmette buoni o cattivi sentimenti" (CA, p. 313). Si potrebbe dire che il contagio è una caratteristica che definisce l'arte dal punto di vista formale, senza badare al contenuto. Tolstoj ritiene opportuno distinguere l'arte anche a seconda del sentimento trasmesso. Rientrano così in gioco la visione sostanziale della storia e il tema della coscienza religiosa di un dato periodo. Si è già accennato che il valore del sentimento trasmesso dall'arte si giudica sulla base del sentimento che dirige l'ultimo stadio evolutivo della coscienza religiosa dell'umanità. Tolstoj pensa che la coscienza religiosa attuale sia legata al cristianesimo e che il sentimento-guida di questa religione sia la fratellanza tra gli uomini e l'unione di essi in Dio. Se l'arte trasmette questi sentimenti, allora si tratta di arte cristiana:

L'arte cristiana è solo quella che unisce tutti gli uomini senza eccezione, o risvegliando negli uomini la coscienza dell'uguaglianza fra le loro situazioni rispetto a Dio e al prossimo, o suscitando

in tutti gli uomini lo stesso sentimento, sia pure il più semplice, purché non sia contrario al cristianesimo e sia proprio di tutti gli uomini senza eccezione. (CA, p. 322-323).³⁰

L'arte che trasmette il sentimento dell'eguaglianza degli uomini davanti a Dio viene chiamata da Tolstoj 'arte religiosa'; l'arte che comunica i sentimenti più semplici (e più facilmente condivisibili da tutti) è denominata 'arte universale'.³¹ Si può dire che se l'arte è un aggregatore, ha maggiore valore quanto più sarà capace di unire il proprio pubblico.

Sebbene sia cominciato con toni apocalittici, *Che cos'è l'arte?* si chiude con il lieto fine. Il velo calato sulla nostra capacità di giudizio è stato sollevato ed è ora possibile osservare serenamente i fenomeni artistici. Tolstoj ha scritto questo libro nella convinzione che l'arte abbia preso una "falsa strada" (CA, p. 364). Egli crede che "il [proprio] lavoro, anche se è ben lontano da essere completo e anche se richiede moltissimi chiarimenti e aggiunte, non vada in fumo e che l'arte prima o poi abbandoni la falsa strada sulla quale si trova" (*Ibid.*). In attesa che la ricezione dello scritto raddrizzi la condotta di artisti e pubblico, Tolstoj si dedica alla descrizione dell'arte dell'avvenire. Se "l'arte non è un mestiere, bensì la comunicazione del sentimento dell'artista" (CA, p. 358), allora gli artisti non saranno dei professionisti. Innanzitutto perché l'arte del futuro non richiederà una "tecnica complicata [...] ma [...] la chiarezza, la semplicità e la brevità [...] accessibile alla gente del popolo" (CA, p. 356). In secondo luogo, dato che l'arte nasce da un bisogno interiore dell'artista, non sarà necessario "assicurare gli artisti in tutti i loro bisogni materiali" (CA, p. 358). Se l'artista è pagato per fare arte, egli rischierà sempre di voler produrre arte contraffatta per guadagnare ancora di più. Al contrario, "l'artista dell'avvenire vivrà come tutti gli uomini guadagnandosi la vita con un lavoro qualunque" (*Ibid.*) e creerà l'arte nei momenti liberi, quando sentirà il bisogno interiore di esprimersi e regalare al più grande numero di persone la propria opera. Quanto al contenuto, l'arte dell'avvenire bandirà l'espressione di sentimenti esclusivi e "consisterà nella comunicazione di sentimenti provati da un uomo che vive la vita di tutti gli uomini, di sentimenti che sgorgano dalla coscienza religiosa del tempo, oppure di sentimenti accessibili a tutti gli uomini senza eccezione" (CA, p. 359). Aumenteranno le forme d'arte riconosciute in quanto tali: motti di spirito, proverbi, indovinelli, canzoni, danze, giochi infantili e mimiche saranno oggetti degni del nome di arte. Inoltre, il compito dell'artista sarà ancora più difficile in quanto dovrà comunicare in maniera semplice e sintetica ciò che prima poteva nascondere e amplificare grazie a una tecnica complessa e raffinata. L'impegno profuso da Tolstoj nella sua opera nasce dalla convinzione che l'arte sia d'importanza capitale per l'umanità e che se ne dimentichiamo il senso, stiamo dimenticando contemporaneamente una

³⁰ L'arte esclusiva, invece, "unisce alcune persone solo per separarle ancora più nettamente dalle altre e metterle perfino in un rapporto ostile con le altre" (CA, p. 322).

³¹ Cfr. CA, p. 326.

parte di noi stessi. Voglio concludere questo paragrafo con le parole che Tolstoj dedica a quest'argomento e che chiudono il suo libro:

L'arte non è un piacere, un conforto o un divertimento; l'arte è una grande cosa. L'arte è un organo della vita dell'umanità che traduce la conoscenza della ragione nei sentimenti. [...] Il compito dell'arte è immenso: l'arte, la vera arte [...] deve fare in modo che quella convivenza pacifica degli uomini che ora viene mantenuta con mezzi esterni – tribunali, polizia, istituzioni benefiche, ispezioni del lavoro, eccetera – sia ottenuta mediante la libera e gioiosa attività della gente. L'arte deve sopprimere la violenza. [...] L'arte [infatti] deve fare in modo che i sentimenti di fratellanza e amore per il prossimo, oggi accessibili agli uomini migliori della società, diventino sentimenti abituali, istintivi in tutti. (CA, p. 375-377).

2. 'Processo' a Tolstoj

Nonostante abbia proposto una descrizione dello scritto di Tolstoj il più simpatetica possibile, probabilmente esso sarà apparso semplicistico e a tratti folle. Semplicistico perché molti concetti non sono approfonditi o sono introdotti senza alcuna spiegazione. Cos'è il contagio e come avviene? In che senso Tolstoj parla di 'sentimento trasmesso'? Come si struttura una percezione religiosa del senso della vita? Queste sono solo alcune delle domande lasciate aperte da *Che cos'è l'arte?*. Il libro, invece, appare a tratti folle perché sembra insensato rifiutare gran parte della produzione artistica occidentale. La follia del libro non è addolcita, ma aggravata dalla condanna espressa da Tolstoj verso le proprie opere.³² Da questi due punti di partenza sono scaturite molte critiche alla proposta tolstoiana. Lo scopo di questo paragrafo è renderne conto. A seconda di come si considera il libro di Tolstoj esse sono più o meno giustificate. Se si ritiene che *Che cos'è l'arte?* sia una teoria dell'arte e che Tolstoj voglia definirne il concetto, allora le critiche non solo sono accettabili, ma in molti casi sono corrette. La grande maggioranza degli interpreti propende in maniera non sempre consapevole per questa ipotesi. Se, tuttavia, il libro di Tolstoj ha (anche) altri scopi, le critiche non colgono del tutto nel segno. Pur essendo utili a mostrare i lati semplicistici dello scritto, sono errate nello *spirito* con cui criticano Tolstoj. Mi propongo innanzitutto di enumerare le critiche mosse a *Che cos'è l'arte?* a partire dal presupposto che esso sia un tentativo di definire il concetto di arte. In secondo luogo cercherò di mettere in questione questo assunto.

L'obiezione più comune è che lo scritto di Tolstoj sia una teoria *dogmatica e normativa*. Si tratterebbe di una teoria dogmatica perché non accetta alcuna evidenza contraria. Tolstoj afferma che è metodologicamente errato condurre l'indagine a partire da esempi concreti di opere d'arte:

³² Cfr. CA, p. 332, nota 1.

questa premessa, tuttavia, conduce a una teoria non falsificabile.³³ La teoria sarebbe, inoltre, normativa per due motivi. Innanzitutto perché lo scrittore russo impiega il termine ‘arte’ come un titolo onorifico. Qualcosa sarebbe ‘arte’ se merita di essere etichettata in quanto tale. La valutazione nei termini della contagiosità e del contenuto morale precederebbe la classificazione nella categoria ‘arte’. In pratica Tolstoj anteporrebbe il valore ai dati di fatto, l’arte per come *dovrebbe* essere (contagiosa e morale) a come l’arte di fatto è.³⁴ La situazione dovrebbe essere evidente se si considera che Tolstoj applica il proprio dubbio (‘È x arte?’) a oggetti che sono già ritenuti ‘arte’ (le opere di Dante, Goethe, Beethoven, Baudelaire, i suoi stessi romanzi). Non si tratta quindi di indagare se qualcosa sia membro dell’insieme delle opere d’arte, ma se esso si meriti di essere chiamato con questo termine. La domanda di Tolstoj non è ‘È x arte?’, ma ‘È x *veramente* arte?’, dove l’avverbio ‘veramente’ mette in questione una precedente applicazione del termine a x. Il predicato ‘essere arte’ in questo caso ha lo stesso carattere valutativo del predicato ‘essere un leone’ quando è riferito a un individuo coraggioso: non classifica, ma loda il comportamento della persona.³⁵ In secondo luogo, sembra che Tolstoj non cerchi tanto una definizione dell’arte, quanto una sua *giustificazione*. Beardsmore nota che il dubbio scettico rivolto all’arte assume la seguente forma: “What point is there in art?”³⁶ L’incertezza mette in questione la validità della pratica artistica: perché produciamo e godiamo dell’arte? A un tale quesito non si risponde con una definizione, ma con qualcosa che giustifichi l’esistenza dell’attività stessa. Molti commentatori hanno notato che Tolstoj cerca di risolvere la questione dell’‘arte’ in questi termini.³⁷ Per giustificare l’esistenza dell’attività artistica, Tolstoj deve dimostrare che essa sia di valore, buona. Siamo nuovamente nel campo della normatività: la

³³ Cfr. DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, cit., p. 98 e WILKINSON, “Art, Emotion and Expression”, cit., p. 185. Wilkinson affronta il problema da un’altra prospettiva. Tolstoj afferma che la buona arte è universalmente intelligibile. Tuttavia si può affermare che gran parte dell’arte classica, condannata da Tolstoj come ‘non-arte’, non era comprensibile alle masse nel momento in cui è stata prodotta, sebbene con il tempo sia stata amata e capita. Tolstoj rifiuta questo argomento e lo considera solo la prova che si può abituare le masse ad amare qualsiasi cosa (cfr. CA, p. 251: “coloro che dicono che la maggior parte [delle persone] non capisce le buone opere d’arte [...] [affermano] che per capirle bisogna leggere, contemplare, ascoltare più volte le stesse opere. Questo però non significa spiegare, ma avvezzare. E la gente si può avvezzare a tutto, anche alle cose peggiori”). Secondo Wilkinson, il rifiuto di Tolstoj coincide col “refusing to allow anything to count as evidence against his initial assertion that good art is universally intelligible” (*ibid.*).

³⁴ Cfr. DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, cit., p. 56.

³⁵ Allo stesso modo, dire di opera che ‘non è arte’ è come affermare di una persona codarda o debole che ‘non è un uomo’. Su questo punto cfr. DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, cit., p. 71.

³⁶ Cfr. R. W. BEARDSMORE, *Art and Morality*, MacMillan, London 1971, p. 2.

³⁷ Cfr. DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, cit., pp. 134-142, MOUNCE, *Tolstoy on Aesthetics*, cit., p. 19, WILKINSON, “Art, Emotion and Expression”, cit., p. 180. Diffey propone una distinzione tra valutazione e apologia (giustificazione), che dipende dalla differenza tra (1) ciò che rende buono x in quanto attività, istituzione, impresa umana e (2) ciò che rende buono un x particolare. I criteri che soddisfano (1) fanno parte delle apologie di x, mentre quelli che soddisfano (2) sono valutazioni di singole x. Un’apologia si concentra su ciò che rende buona una categoria di cose, mentre la valutazione è attenta alle differenze tra cose particolari appartenenti alla medesima categoria. Secondo Diffey, Tolstoj rischia di confondere i piani: le ragioni per cui una certa pratica come l’arte è buona (contagiosità, sentimento universale), possono differire dalle ragioni per cui un’emulazione di quella pratica è buona.

giustificazione che propone Tolstoj sarebbe quindi un'apologia. Se poi si crede che Tolstoj proponga un'arte rivoluzionaria, ecco che lo scrittore russo diviene un riformatore.³⁸ Tolstoj sarebbe una sorta di Lutero dell'arte: ha assistito a una catastrofe storica che ha condotto l'arte a una decadenza inesorabile e ora cerca di raddrizzarne le sorti.

L'idea che Tolstoj voglia offrirci una giustificazione dell'arte e non una definizione ci conduce alla seconda critica solitamente mossa a *Che cos'è l'arte?*. Se accettiamo di dividere le teorie che si occupano del rapporto tra arte e moralità in moralistiche³⁹ e autonomiste⁴⁰, lo scritto di Tolstoj sembra appartenere senza alcun dubbio al primo gruppo. Come è stato sopra osservato, Tolstoj assume la posizione di un riformatore della pratica artistica: egli è in grado di indicare all'arte il fine più appropriato (che sia formalmente la trasmissione dei sentimenti o contenutisticamente la fratellanza tra gli uomini). Si tratta di un gesto teorico in linea con un approccio moralistico, che è caratterizzato proprio dal fatto di "locate the importance of art in some moral purpose which it serves"⁴¹. Se si accetta che lo scritto di Tolstoj appartenga alla tradizione moralistica, allora ne eredita una delle caratteristiche più spiacevoli: l'arte (l'opera d'arte) è *solo* uno strumento per trasmettere qualcos'altro (il sentimento, una serie di credenze morali). È difficile negare questa conclusione se ci si attiene strettamente alla definizione di Tolstoj⁴² e se si ricorda che per lo scrittore russo non è tanto importante l'oggetto artistico in sé, ma l'evento a cui dà luogo, ossia la trasmissione del sentimento o, più articolatamente, la comunione tra gli uomini. Forse il problema individuato dai critici di Tolstoj, però, non è tanto la concezione strumentale dell'oggetto artistico, ma il contenuto veicolato dall'arte o la sua strana forma di trasmissione, ossia il 'contagio'. Nel primo caso (1) si accusa Tolstoj di moralismo perché predilige un'arte con accenti marcatamente religiosi. Nel secondo caso (2) lo si rimprovera per una mancata chiarificazione concettuale dell'analogia tra trasmissione artistica e contagio e per aver completamente azzerato l'apporto del pubblico. Esaminiamo le due possibilità.

(1) I commentatori di *Che cos'è l'arte?* sono divisi in tre grandi fazioni: c'è chi crede che Tolstoj sostenga un dualismo del giudizio artistico, ossia distingua tra la valutazione estetica della forma

³⁸ Diffey ritiene che Tolstoj non voglia conformarsi alla comune valutazione dell'arte, ma trasformarla: "[L'opera di Tolstoj] amounts to a transformation in our response to art, such that if we are not prepared to give up making or believing the kind of straightforward evaluations we [...] made [...] we cannot accept Tolstoj's account of evaluation" (DIFFEY, *Tolstoj's What is Art?*, cit., p. 139). Wilkinson, invece, pensa che la definizione di Tolstoj sia una "recommendation as to how use the concept 'art': his definition is certainly not a record of how it is used" (WILKINSON, "Art, Emotion and Expression", cit., p. 183).

³⁹ BEARDSMORE, *Art and Morality*, cit., pp. 6-21.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 22-37.

⁴¹ *Ivi*, p. 6.

⁴² Cfr. DIFFEY, *Tolstoj's What is Art?*, cit., pp. 22-30 e 47 sgg.

e quella morale del contenuto⁴³, e chi pensa che Tolstoj concepisca un unico giudizio di valore, il quale, però, è di natura complessa e deve tenere in considerazione diversi elementi.⁴⁴ Vi è infine chi contesta a Tolstoj la sottomissione delle qualità estetiche di un'opera al suo messaggio morale⁴⁵. Se fosse possibile distinguere chiaramente l'ontologia dell'arte dalle questioni di valore, queste critiche sarebbero irrilevanti dal punto di vista teorico. Solo Tolstoj *qua* critico d'arte sarebbe biasimato per un eccessivo zelo moralista. Tuttavia, lo scrittore russo cerca in tutti i modi di complicare la situazione. In alcuni passi, infatti, tende a sovrapporre l'arte buona all'arte *tout court*. Ripercorriamo le distinzioni tolstoiane. Se qualcosa è arte, allora è contagiosa (trasmette immediatamente un sentimento); se, invece, l'oggetto è inerte dal punto di vista emotivo, per quanto possa essere chiamato arte, non lo è. (*Prima distinzione: arte – non arte, o arte contraffatta*. La differenza si basa sulla forma dell'arte in generale, ossia sul contagio). Tra le opere contagiose vi sono quelle che fanno appello a una cerchia ristretta di persone e quelle che sollecitano il sentimento di tutti gli uomini. (*Seconda distinzione: arte esclusiva – arte universale*. La differenza si fonda sul contenuto dell'arte che può essere più o meno universale). Per ora non ho ancora fatto riferimento a nessun precetto morale o religioso *positivo* che vincoli l'apprezzamento dell'arte, a meno che una *preferenza* verso l'arte che contagia ogni uomo non sia una velata prescrizione di carattere morale. Forse Tolstoj si sbaglia, ma non sembra, *prima facie*, assumere una posizione evidentemente moralista. La assume quando collassa la nozione di 'arte esclusiva' su quella di 'non-arte'.⁴⁶ La tripartizione iniziale (arte universale – arte esclusiva – non-arte, arte contraffatta) tende, a tratti, a tramutarsi in una bipartizione (arte – non-arte, arte contraffatta) che, a sua volta, trasforma una preferenza iniziale in una prescrizione moralistica. Tolstoj non spiega l'estromissione dell'arte esclusiva dalla nozione di 'arte' e questo ci obbliga a imputargli una forma di moralismo. *Che cos'è l'arte?* è un'opera moralista perché pronuncia una condanna categorica ('x appartiene alla categoria 'non-arte') sulla base di una preferenza morale ('sono da prediligere quelle opere che possiedono le proprietà F, G, ecc.'). Tuttavia, solo in certi passi Tolstoj sveste i panni del teorico per diventare un predicatore e, se non li si prende in considerazione, non c'è alcuna ragione per muovere *in generale* l'accusa di moralismo.

⁴³ A questo partito appartengono DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, cit., pp. 58-68 e pp. 105-106 e T. R. LONG, "A Selective Defence of Tolstoj's 'What is Art?'" , *Philosophical Writing*, 8 (1998), pp. 15-25, qui p. 18 ("Tolstoy distinguished between an artwork's aesthetic merits and its moral merits").

⁴⁴ "In evaluating a work of art as good or bad, we make a complex judgment involving *both* moral and aesthetic elements, taking both form and content. For [Tolstoj], the two can be separated, as different species, during the process of analysis. But they cannot be kept separate in a final evolution, because the two are organically connected" (MOUNCE, *Tolstoy on Aesthetics*, cit., p. 30).

⁴⁵ Cfr. WILKINSON, "Art, Emotion and Expression", cit., p. 184.

⁴⁶ "Tutta l'arte della nostra società, non solo non è la vera e la buona arte e non è tutta l'arte, ma non è affatto arte, bensì una sua contraffazione" (CA, p. 298).

(2) Se la concezione strumentale dell'opera d'arte ha suscitato molte polemiche, altrettante ne ha sollevate la nozione di 'contagio' e quella correlata di 'sincerità'. Vediamo le critiche più ricorrenti:

(a) Richiedere la sincerità dell'artista come condizione necessaria per la produzione di un'opera d'arte rischia di procurare l'accusa di biografismo⁴⁷ o di 'fallacia intenzionale'.⁴⁸ Tolstoj rasenta il biografismo quando sostiene che l'artista deve aver "provato a modo suo un qualsiasi sentimento per poi trasmetterlo" (*ivi*, p. 259, corsivo mio).⁴⁹ Per essere sincero occorre possedere "la necessità interiore di esprimere il sentimento che [si] comunica" (*ivi*, p. 312). L'artista è guidato da questa forza interna solo se ha esperito il sentimento o lo ha provato durante l'atto creativo. O, se si accetta il famoso esempio del ragazzo che racconta un incontro immaginario con un lupo, deve averlo esperito in passato per poi ricrearlo con l'immaginazione.⁵⁰ Tolstoj sembra credere in una catena causale che ha origine nell'esperienza personale e che conduce alla necessità di esprimerla. Questo nesso garantirebbe la sincerità dell'artista e la genuinità dell'arte.⁵¹ A questo punto entra in gioco l'argomento chiamato 'fallacia intenzionale':

(1) Ciò che misura la sincerità dell'artista, l'autenticità della sua intenzione, è il successo dell'opera

(2) O l'opera ha successo o non ne ha

⁴⁷ Cfr. Parte seconda, Cap. 1, § 1, , nota 24.

⁴⁸ La più celebre esposizione di questa 'fallacia' è contenuta in M. C. BEARDSLEY, W. K. WIMSATT JR., "The Intentional Fallacy", in W. K. WIMSATT JR., *The Verbal Icon*, Methuen & Co, London 1970, pp. 3-18. I due autori sostengono che "the design and intention of the author [...] is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art" (*ivi*, p. 3). Di conseguenza, non lo è nemmeno la sua professione di sincerità. La conclusione dell'argomento dipende da un ragionamento tanto semplice quanto convincente: "One must ask how a critic expects to get an answer to the question about intention. How is he to find out what poet tried to do? If the poet succeeded in doing it, then the poem itself shows what he was trying to do. And if the poet did not succeed, then the poem is not adequate evidence, and the critic must go outside the poem – for evidence of an intention that did not become effective in the poem" (*ivi*, p. 4).

⁴⁹ Si veda anche: "L'arte non è un mestiere, bensì la comunicazione del sentimento *provato* dall'artista" (CA, p. 358, corsivo mio).

⁵⁰ Cfr. CA, p. 192.

⁵¹ La linea interpretativa proposta è rintracciabile in DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, cit., pp. 36-46 e WILKINSON, "Art, Emotion and Expression", cit., p. 185. Long, portando come esempio CA, p. 192, afferma che il sentimento espresso dall'artista può essere inventato e non dipende da un'esperienza personale (LONG, "A Selective Defence", cit., p. 16). Questo passo di *Che cos'è l'arte?*, però, è di difficile interpretazione. Sebbene Tolstoj conceda che il sentimento espresso dall'arte possa essere immaginato ("Così pure vi sarà arte se un uomo, dopo aver *provato o immaginato* sentimenti di allegria, di gioia, di tristezza, di disperazione [...] li rappresenta con suoni in modo da contagiare i suoi ascoltatori e provocare in loro i sentimenti da lui provati", corsivo mio), tuttavia, sembra richiedere che l'artista debba aver provato *precedentemente* il sentimento da trasmettere ("Se il ragazzo non ha nemmeno visto un lupo, ma *spesso ne ha avuto paura* e, desideroso di suscitare negli altri il sentimento di paura che ha provato, inventa un incontro con il lupo e lo riferisce in modo da suscitare con il suo racconto negli ascoltatori lo stesso sentimento provato da lui rappresentandosi il lupo, – anche questo è arte", corsivo mio). Se si conta che nella maggior parte dei passi, Tolstoj ha in mente un legame esperienziale tra sentimento ed espressione artistica, l'accusa di biografismo è globalmente corretta. Uno dei primi ad accorgersene fu Wittgenstein: "È veramente insensato sostenere che il desiderio dell'artista sia far sì che l'altro provi nel leggere ciò che lui ha provato mentre scriveva. Io posso senz'altro credere, ad esempio, di capire una poesia, di capirla così come il suo creatore avrebbe desiderato che essa fosse compresa – ma ciò che lui possa aver provato scrivendola non mi riguarda affatto" (CV, 67/114).

(3) Se l'opera non ha successo, allora l'artista non è stato sincero; se l'opera ha successo, allora lo è stato. In entrambi i casi non ci serve sapere alcunché della vita dell'artista per sapere se è stato sincero o meno, ci basta sapere se l'opera ha avuto successo. La 'sincerità' diventa, di conseguenza, una nozione superflua.⁵²

Se questo argomento rende irrilevante la premessa (1), allora è anche possibile slegare il successo di un'opera dalla sincerità dell'artista. Mi riservo di approfondire la questione nel prossimo paragrafo.

(b) Abbiamo visto in precedenza che, secondo Tolstoj, il successo e la genuinità dell'arte dipendono dalla capacità di contagiare il pubblico. Sono già stati evidenziati alcuni problemi connessi alla nozione di 'contagio'; in particolare, lo stato di totale passività in cui è relegato il pubblico. Lo spettatore, il lettore o l'ascoltatore non partecipano alla ricezione dell'opera, ma ne sono assorbiti. Questa situazione dipende dall'idea di 'ricezione' artistica elaborata da Tolstoj, la quale non è, tutto sommato, ben rappresentata dalla metafora del contagio. Sebbene l'immagine del contagio raffiguri con precisione la carica infettiva che, secondo Tolstoj, caratterizza l'arte, tuttavia, il contagio avviene all'interno di una cornice temporale, mentre la ricezione artistica è, secondo lo scrittore russo, un *flash* istantaneo atemporale.⁵³ Tolstoj non si dilunga a spiegare il processo infettivo. In realtà, non c'è bisogno di alcuna spiegazione, perché se l'arte presa globalmente è un processo di trasmissione, di comunicazione tra artista e pubblico, nella pratica effettiva tale processo avviene immediatamente, senza che sia necessaria alcuna mediazione o interpretazione.⁵⁴ Questa posizione ha attirato critiche feroci e parzialmente giustificate: Tolstoj è dipinto come un teorico dell'arte astorico, indifferente al mutamento dei gusti e delle

⁵² Ho tradotto l'argomento di Beardsley e Wimsatt dal linguaggio dell'intenzionalità a quello della sincerità. Questa traduzione rende l'argomento più efficace. Infatti, per quanti sforzi abbiano compiuto i due filosofi, il linguaggio intenzionale è troppo profondamente radicato nelle discussioni sull'arte per poter solo pensare di disinnescarlo completamente. Si prenda una qualsiasi opera di una qualsiasi arte e si rammenti in che termini se ne parla: 'Con questa inquadratura il regista *ha voluto* ...'; 'La *scelta* del re minore rende la serenata ...', ecc. Per una critica fruttuosa delle fallacie intenzionale, cfr. *MWMW*, pp. 226-237, in particolare pp. 226-227. Per altro, l'articolo di Beardsley e Wimsatt è esplicitamente diretto contro l'espressivismo e la nozione di sincerità (cfr. BEARDSLEY, WIMSATT JR., "The Intentional Fallacy", cit., p. 9) e, riproporlo in questa chiave, lo rende più fedele alle 'intenzioni' dei due autori.

⁵³ Tolstoj si può essere ispirato a Schopenhauer che, ne *Il mondo come volontà e rappresentazione*, descrive la contemplazione estetica del bello naturale e artistico come una breve escursione del soggetto conoscente nell'eternità (cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. N. Palanga, Mursia, Milano 1991, pp. 205-310). È noto, infatti, che Tolstoj conosceva profondamente il pensiero di Schopenhauer e ne sia stato influenzato.

⁵⁴ Cfr. ŠILBAJORIS, *Tolstoy's Aesthetics*, cit., pp. 108-110; C. EMERSON, "What Is Infection and What Is Expression in *What Is Art?*", in A. DONSKOV, J. WOODSWORTH, B. PHILOGÈNE (eds.), *Lev Tolstoy and the Concept of Brotherhood. Proceedings of a Conference Held at the University of Ottawa 22-24 February 1996*, LEGAS, Brooklyn NY 1996, pp. 102-15, qui pp. 106-109.

convenzioni, incurante della trasformazione del ruolo del pubblico nel corso dei secoli.⁵⁵ Non è possibile difendere lo scrittore russo da queste critiche, ma si può apprezzare la coerenza con cui trae le estreme conseguenze dalle proprie idee. L'arte, secondo Tolstoj, è una scintilla divina che accende all'unisono i cuori degli uomini e nessuno di essi può assumere una posizione privilegiata o di autorità (ne risentirebbe l'universalità dell'arte e il suo comunicare sentimenti di fratellanza). Né tra il pubblico ci può essere qualcuno che si arroghi una conoscenza esoterica dell'opera (si vedano le condanne dell'interpretazione, dei critici, dell'arte esclusiva e dell'estetica stessa (intesa come teoria filosofica), ma anche la condizione di passività ricettiva), né ci può essere qualcosa di distintivo nel ruolo dell'artista (da qui il conseguente disprezzo per la nozione di 'genio', la visione utopica in cui ognuno è chiamato ad esprimersi artisticamente e l'inarrestabile dilatamento della nozione di 'arte').⁵⁶ Una sensibilità come la nostra, abituata all'estensione della nozione di 'arte' a settori sempre più ampi della realtà ('Ogni cosa può essere arte' diceva Warhol) e avvezza all'espansione della categoria di 'artista' ('Tutti sono artisti' ribadisce J. Beuys), dovrebbe essere simpatetica a una proposta come quella di Tolstoj. Ciò che, forse, troviamo aberrante e che, più del moralismo dello scritto, crea un solco invalicabile con l'opera di Tolstoj, è proprio l'accento posto sull'universale accessibilità dell'arte e sulla passività del pubblico. In un'epoca di pluralismo, in cui l'arte si è parcellizzata in una miriade di pratiche e ideologie differenti e dipende quasi ontologicamente dall'interpretazione del pubblico, non riusciamo più a credere nell'utopia di Tolstoj.

Finora ho variamente riportato le critiche a *Che cos'è l'arte?*, istruendo un sommario processo a Tolstoj. Lo scrittore russo è stato accusato: (1) di presentare una visione normativa dell'arte (come l'arte *dovrebbe* essere) e non una teoria descrittiva dell'arte (l'arte come *è*); (2) di possedere una concezione strumentale dell'opera d'arte (l'arte come mezzo e non come *medium*); (3) di fondare il proprio scritto su di un presupposto moralista o, quanto meno, biografico; (4) di sostenere un punto di vista utopico sulla ricezione (e sulla creazione) dell'arte. Ho volutamente soprasseduto sulla critica più diffusa all'opera di Tolstoj, ossia che l'arte non trasmette necessariamente sentimenti, ma può anche comunicare idee, credenze, concezioni del mondo. Mi sembra una prova così schiacciante della *falsità* della *teoria* di Tolstoj, che non ho ritenuto indispensabile prenderla in considerazione. Ora richiederò, però, un grosso sforzo al

⁵⁵ Per una coincisa, ma efficace, storia di questi mutamenti (teorici e pratici), cfr. L. SHINER, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, trad. it. N. Prinetti, Einaudi, Torino 2010.

⁵⁶ Cfr. ŠILBAJORIS, *Tolstoy's Aesthetics*, cit., p. 70.

lettore, paragonabile a uno *switch* gestaltico: bisognerà dimenticare la violenza con cui lo scrittore attacca certe opere (come per esempio la musica di Wagner, la poesia simbolista o la pittura impressionista), mettere da parte l'impianto metafisico con cui lo scritto è corredato e chiudere un occhio sulla follia di certe affermazioni e sul *pathos* da neo convertito che Tolstoj riversa nel testo.⁵⁷ Se si riescono a mettere tra parentesi questi tratti francamente urtanti, allora è possibile recepire lo scritto tolstoiano non solo come una teoria, ma anche e soprattutto come un campanello d'allarme sullo stato dell'arte. Da questa prospettiva, l'apparato teorico dispiegato in *Che cos'è l'arte?* non costituisce un blocco monolitico che Tolstoj cala dall'alto sulla pratica artistica a lui contemporanea, snaturandola o cercando di riformarla, ma è un tentativo di rispondere personalmente alla situazione straniante con cui si apre il saggio. L'urgenza e la necessità di una tale risposta fanno sentire il proprio peso in maniera pervasiva: nel fervore che anima le polemiche di Tolstoj, nella carica utopica del testo e nella genuina preoccupazione dello scrittore per la condizione presente. La risposta non può, tuttavia, che essere *personale*, perché il problema individuato da Tolstoj implica un disfacimento delle convenzioni che hanno governato le arti per secoli – le stesse convenzioni che le hanno rese accessibili interpersonalmente – e un distacco da parte del pubblico dagli sterili tentativi di rianimarle. Torniamo così all'inizio dell'opera di Tolstoj, ossia all'atmosfera di allarme e di urgenza che soffonde le descrizioni stranianti di varie pratiche artistiche. Contro il parere degli interpreti⁵⁸, secondo cui queste descrizioni sono degli artifici retorici che mettono Tolstoj nella posizione di porre la propria domanda sull'arte, io ritengo che lo scrittore sia veramente preoccupato del crollo delle convenzioni artistiche e che le sue immagini, sebbene troppo cariche emotivamente o troppo esagerate, non siano artificiali, ma costituiscano il dato di fatto da cui ha origine l'intero scritto. Tolstoj rappresenta sia gli artisti che il pubblico in preda alla confusione, alla disperata ricerca di convenzioni convincenti per la propria arte e inconsapevoli del loro lento deterioramento. La direzione presa dalla risposta di Tolstoj a questa situazione è duplice e si muove in due direzioni: da una parte verso la risposta personale, affettiva (l'arte disvela il 'cuore' dell'artista e del

⁵⁷ Il più famoso documento della conversione di Tolstoj al cristianesimo (che precede di pochi anni la stesura di *Che cos'è l'arte?*) è L. TOLSTOJ, *Confessione*, trad. it. M. Veshnikova, Gingko, Bologna 2009. Ne riproduco un breve brano, sintomatico della temperie spirituale in cui Tolstoj si trovava in quel periodo. Sono evidenti le somiglianze con il fervore e l'urgenza morale contenuti nei saggi sull'arte: "La coscienza dell'errore in cui cade la conoscenza razionale mi aiutò a liberarmi dalla tentazione dell'ozioso filosofare. La convinzione che la verità si può trovare soltanto attraverso il vivere, mi spinse a dubitare della giustezza del mio modo di vivere; ma ciò che mi salvò fu soprattutto il fatto che io riuscii a svincolarmi dal mio esclusivismo, e a vedere la vera vita del semplice popolo lavoratore comprendendo che quella soltanto è la vera vita. Compresi che, se volevo capire la vita e il suo senso, dovevo vivere non la vita del parassita bensì la vita autentica e che, accettando il senso che ad essa l'umanità autentica attribuisce, dovevo prima fondermi con quella vita, e poi verificarlo" (*ivi*, p. 70).

⁵⁸ Cfr. DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, cit., pp. 147-153; ŠILBAJORIS, *Tolstoy's Aesthetics*, cit., p. 98; MOUNCE, *Tolstoy on Aesthetics*, cit., pp. 18-19.

pubblico⁵⁹; arte è ciò che, nel disfarsi delle convenzioni, fa vibrare una corda interiore⁶⁰); dall'altra verso l'impersonale e il dogmatico (l'arte ci contagia necessariamente, senza alcun intervento attivo da parte nostra; arte è ciò che muove *tutti* gli uomini, un processo così generale da poter essere compresso in una definizione). Queste due direzioni a volte riescono a conciliarsi (si può pensare all'arte come ciò che crea la possibilità di vibrare tutti all'unisono); altre volte si ostacolano a vicenda (si può concepire una risposta personale nei termini di un meccanismo causale come il contagio?). Mi concentrerò (a) sull'uso di 'non-arte' come termine di critica; (b) sulla nozione di 'sincerità'; (c) sull'idea che l'arte sia la scoperta di un'intimità. Ognuno di questi temi sarà poi rintracciabile sia in Wittgenstein che in Cavell. Naturalmente, ognuno dei filosofi li amplificherà o distorcerà a seconda della propria personalità filosofica.

3. Rivalutazione di alcuni temi tolstoiani

Ci sarebbe *molto* da imparare dalla cattiva teorizzazione di Tolstoj secondo cui l'opera d'arte trasmette un 'sentimento'.
L. WITTGENSTEIN, CV, 67/114

Nell'introdurre i temi tolstoiani che intendo rivalutare positivamente, userò delle citazioni tratte da opere di Cavell.⁶¹ A mio parere Cavell è l'unico autore contemporaneo ad aver colto lo spirito in cui è stato composto *Che cos'è l'arte?*.⁶² Il filosofo americano utilizza l'opera di Tolstoj per esplicitare alcune caratteristiche del Modernismo. In parte, quindi, questa interpretazione di Tolstoj avrà valore solo se si condivide la sua descrizione del Modernismo e dell'arte in epoca Modernista. Approfondiremo questo punto discutendo nel dettaglio le proposte di Cavell. Non intendo suggerire una *completa* rivalutazione dell'opera di Tolstoj: ci sono troppi punti oscuri e troppe soluzioni semplicistiche in *Che cos'è l'arte?*. Mi interessa, invece: (1) mostrare che certi temi precorrono quelli di filosofi successivi (Cavell e Wittgenstein); (2) affermare che lo scritto di Tolstoj esemplifica in maniera quasi preveggenza le reazioni all'arte modernista. (Cavell lo considera addirittura un'allegoria del modernismo in arte); (3) valutare se esso può essere considerato come una delle prime apparizioni dello scetticismo in filosofia dell'arte.

(a) non-arte

It may be true, as Beardsley says, that 'Tolstoy at least knew what he was doing, for he was a radical aesthetic reformer, and understood very well that there is no more severe way to condemn works of art than to say that they are not even art at all' [...]. But one is not confident that Tolstoy's motives in his writing about art are justly seen when they are put as 'condemning works of art'; for

⁵⁹ Cfr. *MWMW*, p. 216.

⁶⁰ Cfr. *CV*, p. 67/114.

⁶¹ Cfr. *MWMW*, pp. 180-212; 213-237 e *VW*, pp. 3-14.

⁶² Cfr. BATES, "Tolstoy Evaluated" cit.

first, Tolstoy's point is that these works are not art, and second, he is condemning far more than putative works of art. Moreover, his condemnations seem mild compared to other ways in which art can be condemned, e.g., politically or religiously or simply through steady indifference – indeed, one of his motives, perhaps the most fundamental, was exactly to rescue genuine art (on anybody's view) from its condemnation to irrelevance, or to serving as morsels for the overstuffed, or as excitements for those no longer capable of feeling. Whatever Tolstoy understood very well, the denial that certain putative works of art are art at all is a criticism characteristic of, only available to criticism within, the modern period of art. (*MWMW*, p. 224)⁶³

Nel passo di Cavell si possono isolare almeno due questioni importanti:

(1) Nel periodo moderno dell'arte, l'uso della locuzione 'non-arte' è un termine di critica. La questione sembra a prima vista semplice, ma, in realtà, non lo è per nulla. Se x mi è offerto in quanto arte, in che contesto e in quale situazione mi è possibile rifiutarlo in quanto tale? Sicuramente non all'interno di quella prospettiva che nella prima parte abbiamo chiamato 'tradizionale', in cui, cioè, le convenzioni artistiche danno vita ad una tradizione ampiamente condivisa e considerata ovvia.⁶⁴ In questo contesto, un dipinto è senza ombra di dubbio 'arte', allo stesso modo di una serenata, di una statua, di un romanzo e così via. Dire che essi 'non sono arte', significa valutarli negativamente: il dipinto è malfatto, la statua non è sufficientemente levigata, la serenata è affettata. Oppure si può usare questo giudizio come una condanna 'morale': sulla base di criteri religiosi o politici *positivi* si cerca di sminuire l'importanza dell'opera. Non si vuole negare che questi oggetti siano *de facto* arte, ma che ne siano un prodotto esemplare. Ad esempio, è noto che i committenti rifiutarono certe tele di Caravaggio perché non erano considerate 'arte' (si veda la *Madonna dei pellegrini* o la *Morte della vergine*). Questo giudizio, tuttavia, non squalifica i dipinti dal genere 'arte', ma li condanna sulla base dei principi teologici dei committenti. Al contrario, Tolstoj non usa la locuzione 'non-arte' per 'condannare', ossia per valutare negativamente, certe opere. I logici direbbero che la usa per escluderle dall'estensione del concetto, ossia per affermare che, a suo parere, non sono elementi dell'insieme formato dalle opere d'arte. Naturalmente questo impiego era concepibile anche nel periodo tradizionale, ma la solidità delle convenzioni artistiche lo rendevano irrilevante: nessuno si sarebbe sognato di presentare una buca nel terreno come una statua o quattro minuti di silenzio come un'opera musicale. A partire da Tolstoj (o quantomeno contemporaneamente allo scritto di Tolstoj), questa possibilità assume un'importanza sempre maggiore e si rivela un termine di critica d'uso comune (si pensi alle sollevazioni del pubblico dinanzi ad ogni opera Modernista da Manet in poi). È un chiaro segnale che l'arte è fuoriuscita dalla naturalezza tradizionale per

⁶³ Come si può intuire dalla citazione, il testo (*A Matter of Meaning It*) è una risposta alle osservazioni di Beardsley su un precedente articolo di Cavell (*Music Discomposed*). È possibile leggere i commenti di Beardsley in M. C. BREADSLEY, "Comments on *Music Discomposed*", in W. H. CAPITAN, D. D. MERRILL (eds.), *Art, Mind, and Religion*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1965, pp. 103-109, qui p. 107.

⁶⁴ Cfr. Prima parte, Cap. 1.

entrare in una condizione meno ovvia. Tale condizione che, all'inizio della dissertazione abbiamo chiamato 'modernismo', rende instabili i criteri che definiscono l'appartenenza di un oggetto all'estensione del concetto di 'arte'. Tolstoj impiega la locuzione 'non-arte' con una sfumatura modernista. Si può allora leggere il suo scritto come il tentativo di rispondere ad un mutamento allarmante nel mondo artistico. Le immagini stranianti di Tolstoj dipingono, forse in maniera esagerata, ma puntuale, un'epoca in cui le convenzioni tradizionali non sono sufficienti per giustificare l'affermazione che qualcosa è arte. Tolstoj inaugurerebbe la ricerca dell'arte genuina.

(2) Cavell sottolinea che Tolstoj è stato spinto a scrivere *Che cos'è l'arte?* per "rescue genuine art (on anybody's view) from its condemnation to irrelevance, or to serving as morsels for the overstuffed, or as excitements for those no longer capable of feeling" (*ibid.*). La possibilità di un'arte fraudolenta è una 'conseguenza logica' delle osservazioni precedenti: se i criteri tradizionali non funzionano più, se è necessario improvvisare nuovi criteri per ogni oggetto che ci viene proposto in quanto arte, allora è endemica la possibilità di essere ingannati, di essere convinti con la frode della genuinità artistica di un oggetto per scoprire in un secondo momento la sua irrilevanza. Tolstoj cerca di salvare l'arte dalla possibilità della fraudolenza. Lo scrittore russo fa coincidere l'arte fraudolenta con l'arte affettata, automatica, prodotta a freddo. Un'arte, in sintesi, che viene chiamata in questo modo, senza, tuttavia, essere sentita in quanto tale. Si potrebbe obiettare che ci sono molti oggetti che sono chiamati 'arte', senza che siano particolarmente rilevanti *per me* in quanto singolo spettatore: posso riconoscere che Milton sia un genio della poesia, senza che le sue opere mi colpiscano o debbano essere importanti per la mia esistenza. Questa obiezione, però, non vale per l'arte prodotta all'interno della condizione modernista: in assenza di convenzioni condivise che rendano influente il giudizio del singolo, affermare che qualcosa è arte significa mostrare interesse, rendere esplicita una preferenza, mettere a nudo una scelta personale o, in termini morali, assumersi una responsabilità, quella, cioè, di aver isolato un certo oggetto rispetto ad altri. Con questo l'applicazione del termine 'arte' non diventa una questione di puro arbitrio. All'interno della condizione modernista, il giudizio sull'arte necessita di *ragioni*, di un'articolazione critica dei motivi che ci hanno spinto a chiamare quel qualcosa 'arte'. In breve, l'arte richiama la critica d'arte (che nasce più o meno in concomitanza con i primi sintomi del modernismo).⁶⁵ Su questo punto ci dilungheremo maggiormente discutendo gli scritti di Cavell e Fried. Rimaniamo, invece, sulla necessità di

⁶⁵ Cfr. M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago 1988. Senza voler nulla togliere alle descrizioni di opere d'arte sia antiche che rinascimentali, la critica d'arte, per come viene intesa ancora oggi (ossia l'articolazione delle ragioni per apprezzare un'opera, il tentativo di educare il pubblico e l'attenzione rivolta all'arte attuale), nasce nel 1700 e con più precisione nelle relazioni di Diderot sui *Salons* parigini.

distinguere l'arte fraudolenta da quella genuina e sulla necessità di salvare quest'ultima dalla condanna all'irrelevanza. Cavell descrive più volte questa situazione come il sovrapporsi di due domande, ossia 'Che cos'è l'arte?' e 'Qual è l'importanza dell'arte?' e afferma di aver imparato la *necessità* di questa sovrapposizione proprio da Tolstoj:

When Tolstoy asked, 'What is art?' his answer was to dismiss most of the great art of the past. [...] My question [...] is not whether we ought to care about Tolstoy's answer, but whether we can avoid caring and, in particular, what explanation we give ourselves for his answer [...] Shall we say Tolstoy was wrong about art? Could we really believe that? Shall we say that he was crazy when he wrote his book about art? The book doesn't sound or feel like the work of a crazy man. An answer I used to give myself was: Tolstoy is asking himself not about the nature of art, but about the nature of the importance of art. It was when I came to see that these are not separate questions – that the answer to the question 'What is the importance of art?' is grammatically related to, or is a way of answering, the question 'What is art?' – that I came to an understanding of what Tolstoy was talking about, and came to comprehend further ranges in my caring about art. [...] I assume that what Tolstoy saw was there to be seen, and that it is more evident now than when he wrote, if less apparent. (VW, pp. 3-4)⁶⁶

Se la possibilità di essere ingannati è *interna* alla nozione di 'arte', allora impiegare tale nozione significa dare fiducia all'oggetto a cui ci riferiamo con questo nome, impegnarsi con e per esso. Come afferma Cavell in perfetta sintonia con Tolstoj, dire che qualcosa è arte coincide con l'assegnarle importanza e valore. Classificazione e onorificenza, descrizione e valore non possono essere separati nettamente. Rimane da chiarire in che modo scindere arte genuina e arte fraudolenta. La risposta di Tolstoj dipende dalla nozione di 'sincerità'.

(b) *sincerità*

However simplistic Tolstoy's appeal to the artist's sincerity and the audience's 'infection', their [Cavell si riferisce a Tolstoj e Nietzsche] use of these concepts is to specify the genuine in art in opposition to specific mode of fraudulence, and their meaning is a function of that opposition.

⁶⁶ I commenti all'opera di Tolstoj non riconoscono la 'relazione grammaticale' tra le due questioni. Molte delle critiche mosse a *Che cos'è l'arte?* nascono da questo presupposto: Tolstoj è dipinto come un riformatore o un apologeta dell'arte; si afferma che lo scrittore russo abbia confuso il senso onorifico del termine 'arte' con quello classificatorio; si critica aspramente Tolstoj per aver anteposto criteri valutativi ('è x buona arte?') a criteri d'identità ('è x arte?'). Se si assume la prospettiva interpretativa di Cavell le prime due critiche sono irrilevanti, mentre l'ultima manca il bersaglio. Secondo Cavell, Tolstoj ha pienamente ragione a confondere senso 'onorifico' e senso 'classificatorio': non c'è l'uno senza l'altro in epoca modernista. Allo stesso modo, ogni 'teorico' dell'arte deve essere un riformatore: per salvare l'arte genuina dall'irrelevanza bisogna esprimere una risposta personale che produce, in quanto tale, l'accusa di parzialità. L'ultima critica, poi, fraintende il pensiero di Cavell e di Tolstoj: sebbene entrambi affermino che certa arte è meglio di altra, questo giudizio è differente rispetto all'attribuzione di valore di cui stiamo parlando, che coincide, all'interno della condizione modernista, con lo stesso momento classificatorio. Si può dire che in quest'ultimo caso mi metto in gioco con l'oggetto, mi assumo una responsabilità nel valutarlo in quanto arte; mentre nel primo caso lo metto a confronto con altre opere d'arte. Si confronti un passo di Cavell in cui torna un riferimento a Tolstoj: "Now I might define the problem of modernism as one in which the question of value comes first as well as last: *to classify a modern work as art is already to have staked value, more starkly than the (later) decision concerning its goodness or badness.* Your interest in Mozart is not likely to draw much attention – which is why such interests can be, so to speak, academic. But an interest in Webern or Stockhausen or Cage is, one might say, revealing, even sometimes suspicious. (A Christian might say that in such interests, and choices, *the heart is revealed. This is what Tolstoj saw*)" (MWMW, p. 216, corsivo mio).

Moreover, they agree closely on what those modes of fraudulence are: in particular a debased Naturalism's heaping up of random realistic detail, and a debased Romanticism's substitution of the stimulation and exacerbation of feeling in place of its artistic control and release; and in both, the constant search for effects. (*MWMW*, p. 189)

Possiamo concordare con il giudizio di Cavell, secondo cui l'uso della nozione di 'sincerità' da parte di Tolstoj è 'semplicistico'. In *Che cos'è l'arte?*, infatti, scoprire la sincerità dell'artista significa verificare se l'opera abbia origine in un'esperienza biograficamente determinata. Per i motivi esposti in precedenza la relazione tra l'opera e la vita dell'artista sembra ininfluyente per stabilire se qualcosa sia arte. Vorrei, tuttavia, rivalutare le idee di Tolstoj, paragonandole con due passi tratti da saggi contemporanei. Il primo affronta il problema morale di un'arte insincera, un problema che sicuramente ha angustiato Tolstoj e che lo ha condotto a criticare l'arte prodotta 'a freddo' e la ricerca di effetti.⁶⁷ Il secondo mostra che la sincerità richiesta da Tolstoj poggia su basi teoriche erranee. Per l'artista moderno, infatti, è impossibile legare assieme la sincerità e l'infettività.

In un articolo sui rapporti tra artista e pubblico, Ted Cohen affronta alcuni argomenti che sembrano estrapolati da uno scritto di Tolstoj:

The more troublesome case – and the one that seems deeper and more like a moral failing – is the case in which the artist himself has no particular commitment to the art he makes, nor indeed any liking for it, but makes it nevertheless, knowing that it will find an audience. And he knows it will find an audience because he knows what that audience cares for *despite the fact that he himself is not a member of that audience*. This sounds like a kind of pandering, perhaps even a form of prostitution [...]. I suspect it is something like this that critics have in mind when they speak ill of popular art: they suppose that it is made formulaically, calculated to appeal to a certain group, and it is invested with no personal conviction by the artist, if indeed such a manipulator deserves to be called an *artist*. Maybe these critics have a point. Maybe, but it cannot be formulated as an indictment only of popular art, or even vulgar art. It is possible to pander to the elite, to the snobs, and I am not sure it is all that much more difficult.⁶⁸

L'argomento di Cohen procede su queste linee: un artista che non si immagina tra il proprio pubblico può essere accusato di ruffianeria. Usando certe tecniche e certi accorgimenti può produrre un'opera calcolata per attirare l'interesse di un determinato insieme di persone, senza, però, sentire genuinamente la necessità dell'opera stessa. La nozione di 'sincerità' in Tolstoj, se epurata dal suo presupposto biografico, funziona in maniera analoga.⁶⁹ Cohen, inoltre, immagina

⁶⁷ Cfr. T. COHEN, "High and Low Art, and High and Low Audiences", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57 (1999), pp. 137-143.

⁶⁸ COHEN, "High and Low Art, and High and Low Audiences", cit., p. 140.

⁶⁹ Un altro testo con cui paragonare la nozione di 'sincerità' avanzata da Tolstoj è *Dell'autorità e della rivelazione* di Kierkegaard. Il libro è una polemica contro Adler, ministro della chiesa danese, che afferma di aver avuto una rivelazione per poi sconfessarla in anni successivi. Kierkegaard utilizza questo esempio per esaminare in generale la 'grammatica' della nozione di 'apostolo', ossia di colui che ha l'autorità per comunicare una rivelazione. Tuttavia, nel libro vengono affrontati molti temi correlati: analizzare la nozione di 'autorità' conduce naturalmente a quella di 'autore'. Nelle prime pagine, Kierkegaard distingue nettamente tra due specie di autori: l'autore di premesse e

la composizione di opere ruffiane, o fraudolente, in termini simili a quelli di Tolstoj: per mezzo di citazioni, prestiti o trovate interessanti è possibile confezionare un'opera acclamata dal pubblico senza alcun tipo di sforzo interiore.⁷⁰ Rimane insoluto il problema incontrato con la nozione di 'sincerità': come si può smascherare l'opera fraudolenta? Come si smaschera l'artista ruffiano? Ancora una volta è giusto ribadire che la strada biografica non è percorribile: nulla della biografia di un artista ci dirà se è stato sincero nella propria opera. Cohen, tuttavia, ci indica indirettamente come uscire dal vicolo cieco, concludendo la propria osservazione con questa domanda:

What do *you* think of this enterprise in general – making something you do not yourself care for because you think someone else will like it?⁷¹

La domanda non è diretta all'artista, ma al pubblico; e non al pubblico in generale, ma ad un 'tu' particolare. Cohen non ci invita a vagliare la vita dell'artista alla ricerca di dettagli che ne provino la sincerità, ma fa appello allo spettatore. In particolare, ci richiede di tornare sulle opere e intensificare l'attenzione critica. Bisogna chiedersi perché sono state fatte certe scelte, perché un certo elemento è collegato proprio al tal'altro e così via. Valutare la sincerità dell'artista non

l'autore essenziale (Cfr. S. KIERKEGAARD, *Dell'autorità e della rivelazione. 'Libro su Adler'*, introduzione, traduzione e note a cura di C. Fabro, Gregoriana editrice, Padova 1976, pp. 139-153). L'autore di premesse è colui che, nonostante possa avere un talento straordinario, non comunica alcuna visione della vita. Di conseguenza le sue opere conterranno solo frammenti, *incipit*: un'accozzaglia di materiale sconnesso che non si può portare a conclusione, perché manca della base necessaria per esprimere qualcosa di unitario ("gli scrittori di premesse sono in ogni modo a servizio di compiti sempre nuovi, abbozzi, cenni, indicazioni progetti – brevemente di tutto ciò che, essendo semplicemente un cominciamento, eccita l'impazienza, mentre manca completamente quella fermezza che sempre è necessaria quando si tratta di raggiungere una conclusione" (*Ivi*, p. 142)). Non essendo guidato da alcuna idea precisa, lo scrittore di premesse non può (qui il modale ha un senso 'grammaticale') comunicare *nulla* ("Il premissario non sente alcun *bisogno di comunicarsi*, perché essenzialmente non ha nulla da comunicare" (*ivi*, p. 147)); può al massimo cercare di "far colpo" (*ivi*, p. 144) sul pubblico, sperando solo nel successo che giunge col "far rumore, un rumore così assordante che si senta in tutto il paese" (*ivi*, p. 145). L'autore di premesse è, nella terminologia kierkegaardiana, 'indigente': egli necessita "del pubblico per riuscire possibilmente ad avere qualche idea od opinione" (*ivi*, p. 148). Se non ci fosse il pubblico a completare con le proprie idee, opinioni, interpretazioni, onori, successo, l'opera dell'autore di premesse, essa crollerebbe nel nulla da cui ha avuto origine. Al contrario, lo scrittore essenziale non deve accontentare il pubblico, non deve renderselo amico con ruffianerie o contenuti roboanti: "egli non bada, da principio alla fine, che a vivere la propria concezione della vita" (*ivi*, p. 147). Mentre la necessità dell'autore di premesse è totalmente esteriore (deve 'fare colpo' sul pubblico, conquistarlo per avere onore e gloria), quella dell'autore essenziale "è puramente immanente" (*ibid.*). In breve, l'autore essenziale comunica qualcosa, perché sente la necessità di esprimere la propria visione della vita. Traducendo questa caratteristica nei termini tolstoiani, l'autore essenziale è sincero. L'assonanza tra Kierkegaard, Tolstoj e Cohen è innegabile. All'autore di premesse corrisponde l'artista fraudolento così come all'autore essenziale corrisponde l'artista genuino.

⁷⁰ "Do you want to reach the snobs? Try things like these: Find a striking curve in some Cézanne and put a close approximation of it in your painting. Take the mystic chord from Scribian's *Poem of Ecstasy*, transpose it into a different key, and then sound it in your next sonata. In your next short story (or novel), name two of your characters, one after one of the more obscure characters in Joyce's *Ulysses*, and one after someone from a novel by Virginia Woolf. When the snobs find these things – and they will: they come looking for them – they will be delighted in self congratulation. The literary ones will realize that your story or novel is a literary realization of the great struggle in modernism between the extravagance of Joyce and the control of Woolf" (COHEN, "High and Low Art, and High and Low Audiences", cit., p. 140).

⁷¹ *Ibid.*

significa prendere in esame degli elementi esterni all'opera, ma tornare nuovamente su di essa con rinnovata attenzione. Se si crede che questa prospettiva implichi una resa ai seguaci della 'fallacia intenzionale', i quali escludono per principio ogni riferimento alle intenzioni di un artista, allora ci si dimentica le caratteristiche della condizione modernista. Un passo di Cavell è illuminante per comprendere come, in questo contesto, non si possa fare a meno di impiegare la nozione di 'sincerità' e quella correlata di 'fraudolenza'. Si noti che Cavell sta rispondendo ad una obiezione di Beardsley, uno dei sostenitori della 'fallacia intenzionale':

'Tolstoy's criteria for genuineness fail for well-known reasons – most decisively because the sincerity of the artist is seldom verifiable. Was Shakespeare sincere when he wrote *Macbeth* or Sonnet 73? Who can say?' [...] Is that a rhetorical question? And does it mean, What difference does it make? But why ask it rhetorically? When I said that modern art forced the question of seriousness and intention and sincerity, I thought the implication clear enough that the issue was not *forced* in earlier art, and I suggested reasons for that: e.g., that conventions were deep enough to achieve conviction without private backing (*MWMW*, p. 226).

Privati di convenzioni salde e condivise, siamo obbligati a confrontarci con le opere armati della nozione di 'sincerità'. In mancanza di tali convenzioni, infatti, siamo costretti ad avere un rapporto personale con l'opera: o se ne è convinti o la si respinge. Nel primo caso la convinzione si tramuta in fiducia nella sincerità dell'artista, ossia si riesce a vedere ciò che ci viene proposto come un esempio di arte, nel secondo caso, invece, lo si accusa di fraudolenza, di aver prodotto un oggetto che non ci è possibile inserire tra quelli che chiamiamo 'arte'. (Chiunque abbia esperienza dell'arte contemporanea si accorgerà che, almeno fenomenologicamente, la descrizione di Cavell è l'accurata espressione delle reazioni che accompagnano la fruizione di quest'arte. L'arte contemporanea 'pretende' delle risposte *parziali*: o la si squalifica ('Anche mio figlio potrebbe fare quello scarabocchio!') o la si incensa). Si potrebbe nuovamente obiettare che anche questa lettura renda ridondante la nozione di sincerità: è importante che l'opera abbia successo o sia un fallimento, che ci convinca o meno. La sincerità dell'artista sembra ancora un inutile epifenomeno. Chi muove questa obiezione non riesce a vedere che convinzione e successo da una parte e sincerità e genuinità dall'altra sono delle nozioni strettamente correlate nella condizione modernista. Una sinfonia di Schönberg non è *ovviamente* (per convenzione) musica, così come un Pollock non è *ovviamente* un dipinto. Lo sono se ci convincono di appartenere a quel genere artistico e questo implica credere che l'artista stia lavorando con sincerità per recuperare, salvaguardare, continuare quella tradizione artistica. Viceversa, credere nella serietà dell'opera di un artista significa esserne convinti. Se accettiamo questa conclusione, la difesa da parte di Tolstoj della nozione di 'sincerità', per quanto sia semplicistica, nasconde più di un grano di verità.

Torniamo alla citazione del testo di Cohen. L'autore sostiene che vi possono essere degli stratagemmi per produrre in maniera fraudolenta sia l'arte popolare che l'arte raffinata ed elitaria. Secondo Tolstoj, per evitare di essere ingannati, bisogna sospendere la fiducia nel gusto per lasciarsi 'infettare' dal sentimento espresso dall'artista. Si spiegano così le accuse che Tolstoj rivolge alla nozione di 'bellezza' e alla teoria estetica in generale.⁷² Tolstoj non crede che l'arte dipenda dal piacere che può generare l'opera, né dai gusti personali, ma dal momento estatico in cui siamo 'toccati' in maniera quasi inconsapevole dal sentimento. Su questo punto le posizioni di Cavell e Tolstoj divergono nettamente ed è interessante prendere in considerazione le critiche del pensatore americano:

Tolstoy called for sincerity from the artist and infection from his audience; he despised taste just because it revealed, and concealed, the loss of our *appetite* for life and consequently for art that matters. But he would not face the possible cost of the artist's radical, unconventionalized sincerity – that his work may become uninfected, and even (and even deliberately) unappetizing, forced to defeat the commonality which was to be art's high function, in order to remain art at all (art in exactly the sense Tolstoy meant, directed from and to genuine need). [...] Tolstoj apparently let himself imagine that we could simply *stop* our reliance on taste once we were told that it was blocking us to satisfaction – and not merely in art. What the modern artists realize, rather, is that taste must be *defeated*, and indeed that this can be accomplished by nothing less powerful than art itself. One may see in this the essential moral motive of modern art. (*MWMW*, p. 206)⁷³

Cavell ragiona in questo modo: l'artista, proprio a causa della serietà e devozione verso l'arte, rischia di produrre (anche deliberatamente) delle opere che non siano contagiose e che, di conseguenza, non incontrino il gusto e il favore del pubblico. *Ergo*, nell'arte modernista il gusto non deve essere sospeso, ma *sconfitto* dalla sincerità dell'artista verso la propria arte. L'arte genuina, ossia quell'arte che cerca di essere tanto convincente quanto l'arte del passato e di mantenere gli standard qualitativi della tradizione nell'assenza di convenzioni condivise, rischia di essere *de facto* esclusiva e di attrarre solo un pubblico che sia altrettanto interessato all'arte seria e sincera. In un certo senso, l'arte modernista è *esoterica*: non perché il suo significato sia ad appannaggio di una cerchia ristretta di eletti, ma perché apprezzarla significa essere disposti a recidere i legami con i propri gusti e le proprie aspettative, per concentrare la propria attenzione su delle opere che sembrano eluderli sistematicamente e deliberatamente.⁷⁴ Sebbene la critica

⁷² “La gente capisce il senso dell'arte solo quando smette di considerare la bellezza, cioè il piacere, come fine di quell'attività” (CA, p. 187).

⁷³ Si veda anche il commento di Bates su questo argomento: “My own judgment of the deepest failure of Tolstoy's account is that he does not recognize the potential tension, or even incompatibility, between the artist's sincerity and the infectiousness of the work of art. Tolstoy's theory rests on assumption that the real artist could never find himself in the position in which it is really true that the times are out of joint and that the audience for genuine art may be missing. [...] Thus, it seems that an artist might be forced to choose between sincerity [...] and infecting an audience ([...] and the artist may realize that the audience is not there, but has to be created – perhaps, in part, by his art)” (BATES, “Tolstoy Evaluated”, cit., pp. 91-92).

⁷⁴ Si faccia un confronto con quanto detto nella prima parte sull'*esoterismo* della filosofia modernista (cfr. Parte prima, Cap. 2).

mossa da Cavell si basi su una lettura illuminante dell'arte modernista, tuttavia è fuori luogo *qua* critica a Tolstoj.⁷⁵ Cavell, infatti, tende a confondere la contagiosità di un'opera d'arte con la questione relativa al gusto. Nei termini della teoria di Tolstoj, per quanto un artista possa essere poco convenzionale e rischi di allontanarsi dai gusti della maggior parte delle persone, *se* è sincero, allora sarà anche *automaticamente* contagioso. Il vero pomo della discordia tra i due autori consiste proprio nella meccanizzazione della risposta estetica da parte di Tolstoj e, di conseguenza, nella nozione stessa di 'contagio'. Un suo breve riesame ci condurrà ad una critica più profonda a *Che cos'è l'arte?*. Tale critica ci permetterà di mostrare come Tolstoj sia al bivio tra due risposte antitetice alla situazione instabile dell'arte modernista: da una parte il filone espressivista, incarnato, in questa ricerca, dalla sua teoria, dalle osservazioni di Wittgenstein e dai saggi di Cavell, mentre dall'altro lato lo scetticismo, il quale tende a sollevare ogni responsabilità individuale nella risposta all'arte a favore di un meccanismo sovra-personale.

(c) risposta personale e automatismo scettico

Affermare che lo scritto di Tolstoj promuova delle risposte spersonalizzate alla questione dell'arte sembra essere piuttosto ridicolo. Non sembra esservi stato nessun filosofo dell'arte che, come Tolstoj, abbia decostruito così sistematicamente il canone dell'arte occidentale. La lista degli autori che Tolstoj ritiene fraudolenti è così imbarazzante (vi figurano Dante, Shakespeare, Goethe, Beethoven, sé stesso)⁷⁶ che l'unica spiegazione per le sue affermazioni è che abbia sostituito alla storia dell'arte le proprie preferenze personali. Ancora una volta un passo di Cavell può aiutarci a capire la "sanità" della procedura dello scrittore russo:

The list of figures whose art Tolstoy dismisses as fraudulent or irrelevant or bad is, of course, unacceptably crazy [...] But the sanity of the procedure is this: it confronts the fact that we often do not find, and have never found, works we would include in a canon of works of art to be of importance or relevance to us. And the implication is that apart from this we cannot know that they are art, or what makes them art. One could say: objects so canonized do not exist for us. This strikes Tolstoy as crazy – as though we were to say we know that there are other minds because other people have told us there are. (*MWMW*, p. 193)

⁷⁵ Cavell prosegue il proprio confronto con Tolstoj in un altro testo: "This state of affairs [l'arte modernista] is [...] sadder [...] crueller, than the one Tolstoy described. For Tolstoy could allow himself to blame society and artists for their shortcomings, whereas if we seek to place blame, it will have to be upon the necessities of the separate arts themselves: upon music, for refusing tonality [...]. In another way, our state is happier than Tolstoy's. For while the community of serious art is small, it is not exclusive – not the way an elite is exclusive. It is esoteric, but the secret is open to everyone. Art now exists in the condition of philosophy. [...] for now blame can be squarely placed for an art's *de facto* exclusiveness. The good city does not require art to be made for everyone. Its responsibilities are to get out of the way of the artist, so that he can determine whether our loves and grieves can still be placed the way art has always placed them. And its responsibilities to its citizens are to free them so that each can determine for himself the relevance a serious art may have to his life, or not have" (*VW*, pp. 13-14).

⁷⁶ Cfr. *CA*, pp. 275-278.

Secondo Cavell, dunque, lo scritto di Tolstoj ci aiuta a rivalutare ‘l’importanza dell’importanza’⁷⁷: le critiche e i rifiuti dell’autore russo sradicano la acquiescenza verso lo *status quo* e ci obbligano a riesaminare la *nostra* posizione nei confronti di ciò che viene canonizzato in quanto arte. Leggere Tolstoj, criticarlo, cercare delle ragioni per rifiutare i suoi giudizi negativi, significa anche verificare nell’esperienza personale se i giudizi tramandatici dalla tradizione siano ancora validi, o se possano essere rilevanti per la nostra esperienza. (La similitudine di Cavell tra il giudizio artistico e la conoscenza delle altre menti è chiara: non c’è alcuna autorità a cui appellarci per sapere se esistono altre menti. Noi sappiamo che ci sono perché, quotidianamente, ci rivolgiamo ad altre menti, le riconosciamo in quanto tali, facciamo promesse, contraiamo debiti, salutiamo, ecc. Lo stesso vale per l’arte. L’inciso di Cavell, inoltre, aggiunge materiale alla discussione. Poniamo, infatti, che sia concretamente possibile dubitare dell’esistenza di altre menti (così come è concretamente possibile dubitare dell’arte nella condizione modernista). In una situazione siffatta, potremmo fidare nell’autorità altrui? Se dubito genuinamente che il mio interlocutore sia dotato di una mente, chi mi può assicurare che la possiede? Chi, analogamente, mi può assicurare che qualcosa sia arte? I curatori? I critici? In generale: esiste un esperto in queste questioni? “Esiste”, si chiedeva Wittgenstein, “un ‘giudizio da esperto’ sulla genuinità dell’espressione di un sentimento?”. E, se esiste, come si impara a diventare esperti? “Non [...] attraverso un corso d’insegnamento, ma attraverso l’*esperienza*” (PU, II, xi, 193/297). In pratica, *Che cos’è l’arte?* ci spinge a rifiutare qualsiasi autorità esterna e a rivalutare l’importanza dell’esperienza personale dell’arte. Come scrive Bates:

The only response in defense of these works, from us, that Tolstoy will accept, is one which links our experience of the work of these artists to our fundamental ethical, social, and religious concerns as human being. Even if we reject his theory, we need *our own* experiences of art as data and some account of them in order to have responded to Tolstoy’s challenge.⁷⁸

Nella lettura di Cavell e Bates, lo scritto di Tolstoj diventa un’*allegoria* dell’opera d’arte modernista. Come l’opera d’arte modernista, mettendo in crisi le convenzioni condivise, ci obbliga a risponderle personalmente e ad articolare le ragioni per la sua accettazione *qua* arte (legando indissolubilmente artista e spettatore in una sorta di responsabilità verso la sincerità dell’opera); allo stesso modo Tolstoj, mettendo in dubbio i giudizi alla base del canone artistico occidentale, ci obbliga a esporre e ad articolare le ragioni personali che ci inducono a considerare ‘arte’ un certo oggetto, aprendoci gli occhi sull’importanza dell’esperienza, che rischia l’anestesia se confida troppo nell’autorità. Questa interpretazione dello scritto di Tolstoj è

⁷⁷ Cfr. S. LAUGIER, “L’importanza dell’importanza. Cavell su letteratura ed etica”, in P. DONATELLI, E. SPINELLI (a cura di), *Il senso della virtù*, Carocci, Roma 2009, pp. 137-150.

⁷⁸ BATES, “Tolstoy Evaluated”, cit., p. 89 (corsivo mio).

affascinante e rivela, a mio avviso, quella ‘verità’ contenuta in *Che cos’è l’arte?* a cui tutti i commentatori fanno cenno, senza, però, riuscire a specificarla. Spero di essere riuscito a metterla in evidenza in questo paragrafo rielaborando alcuni temi tolstoiani (‘non-arte’, ‘sincerità’, ‘risposta personale’) che non meritano solo critica, ma anche un riesame più attento. Ognuno di essi sarà poi importante per i due autori che seguiranno – Wittgenstein e Cavell – e questo mi permetterà di rivendicare una somiglianza di famiglia tra essi che sfocia in una linea ‘espressivista’ comune, se non addirittura in un’influenza formale dell’uno sull’altro. Tuttavia, non è possibile proseguire l’analisi del carattere ‘modernista’ dell’opera di Tolstoj. L’assunzione di questo punto di vista, infatti, dipende da un mutamento nell’aspetto di *Che cos’è l’arte?* che ho caldeggiato: ho consigliato il lettore di mettere tra parentesi certi temi presenti nel libro e di sottolinearne altri. Sebbene un aspetto elida l’altro, quello momentaneamente fuori portata non scompare e può (*deve*) tornare in primo piano. Accanto al Tolstoj modernista, allo smascheratore della sensibilità atrofizzata e sopita sul giudizio di altri, coesiste il Tolstoj dogmatico e censore, l’autore di una discutibile definizione di arte. Ed è proprio su questo ultimo punto che il ‘secondo’ Tolstoj contraddice il ‘primo’ e diventa un esempio paradigmatico di scetticismo in filosofia dell’arte. Per quanto Tolstoj faccia appello al sentimento del pubblico, per quanto promuova una risposta personale all’arte, tuttavia, questa risposta è il risultato di un meccanismo automatico (il contagio) e il ruolo attivo dell’esperienza rasenta lo zero. Lo spettatore è solo il contenitore del sentimento innescato dall’artista e, sebbene la sua reazione abbia le sembianze di una risposta personale, essa è, in realtà, decisamente spersonalizzata. Questa oscillazione tra piano personale e sentimento sovra-personale permette a Tolstoj di mischiare due elementi che, almeno al livello empirico, sono difficili da conciliare: l’appello al sentimento provato e l’universalità della risposta (si ricordi che per Tolstoj l’arte genuina è ad appannaggio di *ogni* uomo). Il secondo elemento è sublimato e canonizzato nella definizione di arte: all’interno di una definizione, infatti, non c’è spazio per una pluralità di risposte personali, ma solo per uno standard che sia equivalente per ognuno. Da questa prospettiva, l’aspetto *teorico* dello scritto di Tolstoj può essere considerato una prima apparizione dello scetticismo in filosofia dell’arte. Lo scetticismo, almeno nel significato che Cavell ha dato a questo termine, consiste nel tentativo di disincarnare e spersonalizzare la nostra esperienza, slegandola dai contesti concreti in cui ha significato a favore di una costruzione teorica assoluta che non ha nessun riscontro nella realtà. Come abbiamo visto nel capitolo precedente⁷⁹, lo scettico ha delle ragioni per disumanizzare l’esperienza. All’interno dello scetticismo verso le altre menti queste ragioni sono legate ad un timore di espressione o di inespressività. La mia ipotesi è che Tolstoj sia soggetto alla seconda

⁷⁹ Cfr. Parte prima, Cap. 4, §§ 1-2.

specie di timore. Egli percepisce in modo allarmante il decadimento e la mancanza di convinzione nelle convenzioni artistiche occidentali e, guidato da alcuni presupposti religiosi e metafisici, ma anche dal timore che l'arte genuina rimanga inespressa, dimentica l'importanza dell'esperienza personale, per prediligere la ricerca di una definizione. Con la sua teoria Tolstoj garantisce l'esistenza dell'arte genuina automaticamente, *per definizione*, occludendo, però, ogni spazio a una risposta personale e deresponsabilizzando totalmente il pubblico. Si tratta di segni che attestano la presenza dello scetticismo in filosofia dell'arte. L'opera di Tolstoj, in conclusione, è un Giano bifronte: da una parte può essere letta come un'opera modernista, come apripista delle successive elaborazioni anti-scettiche di Wittgenstein e Cavell, mentre dall'altra la si può considerare come il primo esempio (o quanto meno uno dei primi esempi) di scetticismo in filosofia dell'arte. La sua posizione ambivalente l'ha reso particolarmente adatto ad aprire questa sezione della mia dissertazione in cui le due prospettive antagoniste saranno costantemente paragonate e messe in questione.

2. Wittgenstein

Un'epoca fraintende l'altra;
e un'epoca *piccola* fraintende tutte le altre nel modo meschino che le è proprio.
L. WITTGENSTEIN, CV, 98/160

Se ci si limita alla filosofia dell'arte, Wittgenstein può essere considerato un discepolo di Tolstoj. Negli anni gli studiosi hanno oscillato tra la negazione di ogni influenza¹ e l'appiattimento del suo pensiero su quello dello scrittore russo.² In un famoso passo, raccolto in *Pensieri diversi*, Wittgenstein afferma che “ci sarebbe *molto* da imparare dalla cattiva teorizzazione di Tolstoj secondo cui l'opera d'arte trasmette un ‘sentimento’” (CV, 67/114). Nella maggior parte dei casi questo giudizio è ritenuto analogo a quello formulato dal filosofo sull'opera di Weininger. In risposta alle lamentele di G. E. Moore, che si chiedeva per quale motivo l'amico gli avesse consigliato di leggere *Sesso e carattere* (un libro per cui non provava alcuna simpatia), pare che Wittgenstein abbia risposto: “It isn't necessary or rather not possible to agree with him but the greatness lies in that which we disagree. It is his enormous mistake which is great. I.e. roughly speaking if you just add a ‘~’ to the whole book it says an important truth”³. Wittgenstein non chiarisce né ‘l'enorme errore’ compiuto da Weininger, né in che modo si possa leggere negativamente *Sesso e carattere*. Forse il libro è una *summa* di osservazioni *antitetiche* alla verità che, una volta negate, la indicherebbero in maniera diretta. Il rapporto tra Wittgenstein e Tolstoj è stato spesso letto in maniera simile: il filosofo disapproverebbe la teoria dello scrittore russo, che, solo dopo una salutare confutazione, potrebbe far affiorare una qualche verità. In realtà, la questione è molto più complessa. Innanzitutto non si può minimizzare l'importanza che Wittgenstein attribuiva agli scritti religiosi ed estetici di Tolstoj.⁴ Inoltre, Wittgenstein sembra suggerire che potremmo trarre giovamento da una lettura di *Che cos'è l'arte?*, se ne mettessimo tra parentesi il lato più teorico; un lato che probabilmente riteneva scorretto. La strategia di Wittgenstein è analoga a quella applicata nel paragrafo precedente, in cui si è adottato un doppio punto di vista sullo scritto di Tolstoj: da una parte se ne scredita la teorizzazione, considerata un esempio di scetticismo, mentre dall'altra lo si ritiene un precursore di alcune problematiche moderniste. Nel tentativo di rivalutare alcuni temi tolstoiani, ne ho isolati tre: l'uso della locuzione ‘non-arte’ come termine di critica, l'importanza della nozione di ‘sincerità’ e l'appello

¹ Cfr. P. LEWIS, “Wittgenstein on Words and Music”, *British Journal of Aesthetics*, 17 (1977), pp. 111-121, qui p. 112.

² Cfr. C. LYAS, “What We Can Learn From ‘Tolstoy’s Bad Theorising about Art’”, K. S. JOHANNESSEN (ed.), *Wittgenstein and Aesthetics. Proceedings from the Skjolden Symposium*, Skriftserien n° 14 Universitetet i Bergen Filosofisk Institutt, Bergen 1997, pp. 53-76.

³ Lettera a G. E. Moore, datata 23 Agosto 1931 e citata in D. G. STERN, B. SZABADOS, “Reading Wittgenstein (on) Reading”, in ID., *Wittgenstein Reads Weininger*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 1-28, qui p. 2.

⁴ Cfr. R. MONK, *Wittgenstein. Il dovere del genio*, trad. it. P. Arlorio, Bompiani, Milano 2000, p. 121.

alla risposta personale. Questi argomenti riaffioreranno nel presente paragrafo: Wittgenstein, infatti, osserva una “incrinatura” (CV, 64-65/111) che rende instabile la nozione di ‘arte’; ritiene l’incorruttibilità l’unico metro per valutare un’opera contemporanea; caldeggia una risposta personale all’arte. Ognuno di questi punti sarà oggetto di una trattazione più ampia. Tuttavia, l’intero progetto solleva alcune obiezioni che bisogna affrontare preliminarmente:

1) Sebbene sia unanimemente accettato che Wittgenstein abbia letto e apprezzato *Che cos’è l’arte?*, ci sono solo pochi riferimenti diretti a Tolstoj nei suoi scritti. Tuttavia, non mi interessa stabilire se Tolstoj abbia concretamente influenzato Wittgenstein o se il filosofo sia giunto alle medesime conclusioni per puro caso. Anche nella seconda ipotesi, il lavoro sin qui svolto sarebbe comunque importante perché attesterebbe l’esistenza di una linea di pensiero sull’arte, comune a tre pensatori (Tolstoj, Wittgenstein e Cavell) che scrivono tra gli albori e la conclusione del periodo modernista; una linea di pensiero mai concretamente presa in considerazione, che potrebbe mettere in difficoltà ogni tentativo di cercare una definizione al termine ‘arte’. In ogni caso, almeno uno dei passi che citeremo (CV, 67/114) nomina direttamente lo scrittore russo. Si tratta di un’osservazione molto importante che mostra la conoscenza da parte di Wittgenstein del testo di Tolstoj e che rende plausibile l’ipotesi di un’influenza diretta tra i due autori.

2) La maggior parte dei passi in cui Wittgenstein discute l’arte è contenuta in *Pensieri diversi*, una raccolta di osservazioni estratte dal *Nachlass* wittgensteiniano e curata dagli esecutori testamentari del filosofo, in particolare da G. Von Wright. Nella prefazione alla raccolta, Von Wright ci avvisa che queste “annotazioni [...] non appartengono direttamente alle opere filosofiche” (CV, ix/11). Sebbene sia necessario vederli “sullo sfondo della filosofia di Wittgenstein” (*ivi*, x/13), i passi di *Pensieri diversi* sembrano avere un limitato interesse filosofico. Von Wright ha due motivi che lo spingono a esprimere questa opinione; il primo di ordine filologico, il secondo di carattere più interpretativo. Per comprendere i problemi filologici bisogna ricordare il *modus scribendi* di Wittgenstein. Il filosofo isola dal corpo principale del manoscritto alcuni brani, usando delle convenzioni tipografiche che segnalano pensieri occasionali, estemporanei o semplici annotazioni strumentali. Una parte di queste osservazioni è confluita in *Pensieri diversi*. È vero, tuttavia, che frequentemente Von Wright ha ritagliato gli aforismi collezionati per la raccolta da un contesto più ampio che non sempre ha un carattere improvvisato e che, talvolta, risulta essere di grande interesse filosofico.⁵ Bisogna quindi ponderare caso per caso ogni aforisma, andando a consultare il manoscritto originale, prima di

⁵ Si veda la premessa a una nuova edizione di *Culture and Value* (1994) in cui Von Wright fa parziale ammenda per le precedenti libertà editoriali: L. WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*, edited by G. H. Von Wright and H. Nyman, Revised edition by A. Pichler, translated by P. Winch, Blackwell, Oxford 1998, p. xii.

ritenerlo di scarso valore. Al di là delle questioni puramente filologiche, c'è, però, un motivo più sostanziale che ha guidato il giudizio di Von Wright. Credo che il curatore testamentario di Wittgenstein condividesse una netta separazione tra l'ambito 'personale' e quello 'filosofico': le due cerchie sono mutualmente esclusive e gli aforismi di *Pensieri diversi*, sebbene partoriti da una brillante mente filosofica, apparterrebbero al primo insieme. Si tratterebbe di opinioni personali su vari argomenti (poesia, musica, letteratura, religione, ecc.) che, pur non formando un semplice diario autobiografico, non avrebbero il peso delle autentiche osservazioni filosofiche. Non ripeterò nuovamente le ragioni che mi spingono a non scindere troppo nettamente 'filosofico' e 'personale' nelle opere di pensatori come Wittgenstein e Cavell.⁶ Mi limiterò a citare un passo di Conant che condivido interamente:

Erecting an opposition here between mutually exclusive categories of 'the personal' and 'the philosophical' will block the way to understanding why Wittgenstein thinks that work in philosophy (properly conducted) is a kind of working on oneself, and why he thinks that one cannot be any more honest in one's philosophical thinking than one can be with oneself, and why he thinks that the greatness of a philosophical work is expressive of the greatness of the particular human being who is its author.⁷

Le osservazioni su 'cultura e valore' contenute in *Pensieri diversi* ci aiutano a capire la filosofia di Wittgenstein tanto quanto la sua filosofia può aiutarci a comprenderle. Per interpretare un filosofo che scrive "nell'oscurità del tempo presente" (*PU*, Pref.), può essere d'aiuto sapere come mai lo ritenesse così oscuro. Gli aforismi apparentemente personali di *Pensieri diversi* potrebbero fornirci una chiave di lettura, proprio perché rappresentano una parte del lavoro che il filosofo deve esercitare su sé stesso (cfr. *CV*, 24/43).

3) I passi che Wittgenstein dedica alla nozione di 'arte' si inseriscono in un contesto più ampio di critica della cultura. Non si riuscirebbe a comprenderli se li si isolasse dall'orizzonte di pensiero da cui sono nati. Anche se accettassimo il discorso sull'inseparabilità delle osservazioni 'personali' da quelle 'filosofiche', dovremmo ancora stabilire se i contenuti di *Pensieri diversi* possono aiutarci a delineare una 'filosofia della cultura' wittgensteiniana. Dato che Cavell sembra essere di diverso avviso, mi sembra giusto soppesare in sede preliminare il suo parere autorevole:

I do not take Wittgenstein's observations (those I know, say those collected in Professor von Wright's admirable collection of passages from Wittgenstein's unpublished manuscripts, translated under the title *Culture and Value*) on, for example, music and Jewishness and originality and architecture and Shakespeare, to constitute Wittgenstein's claim as a philosopher of culture. In themselves those observations are on the whole not [...] interesting [...]. Wittgenstein's remarks on

⁶ Cfr. Parte prima, Cap. 2.

⁷ J. CONANT, "Philosophy and Biography", in J. C. KLAGGE (ed.), *Wittgenstein. Biography and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 16-50, qui p. 25. Cfr. anche *ivi*, nota 17, p. 44.

so-called cultural matters of the sort I cited are primarily of interest because it is Wittgenstein who has made them. (NYUA, p. 31)

La posizione di Cavell è differente da quella di Von Wright: per il filosofo americano gli aforismi di Wittgenstein sulla cultura e sull'arte non sono di scarso interesse perché rispecchiano un'opinione personale, ma perché mancano di originalità. La *Kulturkritik* di autori come Spengler, Kraus, Mann o Adorno avrebbe un respiro filosofico maggiore rispetto a quella imbastita nelle osservazioni sporadiche di Wittgenstein, che attinge a idee diffuse nella Vienna *finis Austriae*.⁸ Lo scopo di Cavell è quello di spostare l'attenzione da *Pensieri diversi* alle *Ricerche filosofiche*, ossia l'opera in cui Wittgenstein edificherebbe una critica culturale realizzata con scopi e strumenti decisamente originali.⁹ Ai dubbi di Cavell si può rispondere in due modi: o si ribadisce che Wittgenstein, come tutti i grandi filosofi, è comunque 'figlio del suo tempo' di cui ha assorbito le idee più diffuse, o si cerca di mostrare che la 'filosofia della cultura' contenuta in *Pensieri diversi* ha una sfumatura originale. Percorrerò la seconda strada, ben conscio di un'ultima possibile obiezione. Sembra, infatti, strano che Wittgenstein abbia elaborato una 'filosofia della cultura', se si tiene a mente la sua avversione per 'tesi', 'teorie' o 'spiegazioni generali'. Bisognerà concludere il tentativo di esporre organicamente gli aforismi di *Pensieri diversi* con un chiarimento sul *modo* in cui debbono essere letti.

1. Tra Kultur e Zivilisation

Per organizzare le osservazioni di Wittgenstein sulla cultura (*Kultur*) mi lascerò guidare da alcuni articoli di Yuval Lurie.¹⁰ Wittgenstein sarebbe uno degli ultimi filosofi a occuparsi di un tema tradizionale nel dibattito intellettuale tedesco: l'opposizione tra *Kultur* e *Zivilisation*.¹¹ Nell'interpretazione di Lurie, Wittgenstein tratta la problematica da un'angolatura romantica; una prospettiva che esalta il rapporto tra natura e *Kultur*.¹² La ricostruzione delle osservazioni di

⁸ Cfr. A. JANIK, S. TOULMIN, *La grande Vienna*, trad. it. U. Giacomini, Garzanti, Milano 1984.

⁹ Cfr. NYUA, p. 66 e pp. 73-74.

¹⁰ Cfr. Y. LURIE, "Wittgenstein on Culture and Civilization", *Inquiry*, 32 (1989), pp. 375-397; ID., "Geniuses and Metaphors", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49 (1991), pp. 225-233; ID., "Culture as a Human Form of Life: A Romantic Reading of Wittgenstein", *International Philosophical Quarterly*, 32 (1992), pp. 193-204.

¹¹ Come è risaputo la traduzione di questi termini è problematica. Per evitare confusioni, è importante notare che il tedesco *Kultur* è tradotto in inglese da Lurie con il termine 'Culture', mentre Michele Ranchetti (il traduttore italiano) sceglie 'Civiltà'. Per *Zivilization*, Lurie usa il calco 'Civilization', ma Ranchetti preferisce 'Cultura'. Questo potrebbe ingenerare qualche confusione nella lettura, ma ho preferito mantenere gli originali piuttosto che manipolare le traduzioni. Ove possibile ho inserito il termine tedesco per disambiguare il passo e, in questa sezione, lo userò per riferirmi alle due nozioni cardine.

¹² Cfr. per esempio M. W. ROWE, "Wittgenstein's Romantic Inheritance", *Philosophy*, 69 (1994), pp. 327-351 o lo stesso Cavell in S. CAVELL, "The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself", in S. MULHALL (ed.), *The Cavell Reader*, Blackwell, Oxford 1996, pp. 369-389. Per un confronto si veda ciò che afferma Safranski di Herder: R. SAFRANSKI, *Il romanticismo*, trad. it. U. Gandini, Longanesi, Milano 2011, pp. 19-21.

Wittgenstein sulla cultura comincia proprio dal legame simbiotico tra natura e *Kultur*; un legame che la *Zivilisation* cercherebbe di infrangere.¹³ Secondo Wittgenstein, infatti:

È molto *strano* [*Es ist sehr merkwürdig*] che tanti credano che la cultura tecnica [*Zivilisation*] – le case, le strade, le macchine, ecc. – allontani l'uomo dalla sua origine, da ciò che è alto, infinito, [*vom Hohen, Unendlichen*] ecc. Sembrerebbe quasi che l'ambiente civilizzato [*zivilisierte Umgebung*], alberi e piante compresi, fosse avvolto con poca spesa in un cellophane, e tenuto lontano da ogni grandezza e, per così dire, da Dio. (CV, 57/99)

La *Zivilisation* è un processo che isola “l'uomo dalla sua origine”, mentre la *Kultur* sarebbe, invece, uno stato in cui gli uomini vivono in perfetta sintonia con la natura (Wittgenstein cita “alberi e piante”), sono ancora capaci di impiegare i propri talenti naturali per costruire qualcosa di grande e riescono ad avere esperienze autenticamente spirituali (“Dio”). *Kultur* e *Zivilisation* sono due movimenti antitetici che sembra difficile conciliare. L'epoca della *Kultur*, infatti, è al termine e l'uomo contemporaneo è un uomo della *Zivilisation*: “lo spettacolo che offre quest'epoca non è quello del divenire di una grande opera di civiltà [*Kultur*]” (CV, 9/27). La “cultura [*Zivilisation*] europea e americana” implica “la scomparsa di una civiltà [*Kultur*]” (*ibid.*). Wittgenstein contrappone *Kultur* e *Zivilisation*, suggerendo che il declino storico della prima implichi l'alba della seconda. I testi di Lurie hanno il merito di isolare, nelle osservazioni wittgensteiniane, le caratteristiche che distinguono le due nozioni.

1.1 *Kultur*

Il primo tratto fenomenologico della *Kultur* è l'osservanza [*Ordensregel*]¹⁴:

La civiltà [*Kultur*] è un'osservanza [*Ordensregel*]. O almeno presuppone un'osservanza. (CV, 89/155, traduzione modificata)

Ma cosa si dovrebbe esattamente osservare in un'epoca di *Kultur*? La risposta di Lurie è:

why not observance of *anything*? For there seems to be a concept of culture in which a culture consists in the *observance* of shared way of behavior regarding just about anything: observance of shared way of dressing, of greeting, of procuring food, of preparing it, of sitting to eat it, of building shelter, of gardening [...] all the varied and multiple activities and responses which go into the making of human cultures.¹⁵

Questa interpretazione sembra confermata da un passo delle *Lezioni sull'estetica*:

¹³ Cfr. LURIE, “Wittgenstein on Culture and Civilization”, cit., pp. 376-379.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 379-381.

¹⁵ *Ivi*, p. 379.

Puoi avere un'immagine di ciò che si può chiamare una cultura molto elevata, per esempio la musica tedesca nell'ultimo secolo e nel secolo precedente, e cosa capita quando si deteriora. Un'immagine di cosa capita in architettura quando si hanno imitazioni – o quando migliaia di persone sono interessate ai particolari più minuti. Un'immagine di cosa capita quando un tavolo da pranzo è scelto più o meno a caso, quando nessuno sa da dove venga [Nota di Rhees: Moltissimi si interessano vivamente di un particolare di una sedia da camera da pranzo] (*LC*, I, § 22)

La cosa più notevole nel passo citato è l'estensione dei possibili comportamenti che vengono *osservati* in una determinata *Kultur*. Si passa dalla composizione musicale all'architettura e da queste alla scelta di tavoli e sedie. L'esempio preferito da Wittgenstein in queste lezioni è addirittura la sartoria, ossia la scelta e il taglio degli abiti. Si può dedurre che una *Kultur* è composta da moltissimi comportamenti che devono essere osservati correttamente. È un punto di vista che apparentemente appartiene a una lunga tradizione che può essere fatta risalire all'opposizione greca tra *physis* e *nomos*. La *Kultur* sarebbe una forma di vita artificiale creata dagli uomini, gli unici enti dotati di ragione e, quindi, capaci di emanare e seguire regole. Al contrario, tutte le altre forme di vita sono semplici parti inconsapevoli di un tutto organico naturale. In uno dei passi citati in precedenza, però, Wittgenstein ha implicitamente negato questo schema semplicistico: non è la *Kultur*, ma la *Zivilisation* che “allontan[a] l'uomo dalla sua origine” naturale (*CV*, 57/99) e che crea una vita artificiale, avvolta nel cellophane. Nella tradizione romantica, in cui Lurie e altri autori vogliono inserire Wittgenstein, *Kultur* e natura corrono su binari paralleli:

The idea is that the spirit of man [...] constitutes a natural force out of which a culture both arises and is sustained in a very organic and natural fashion. Accordingly, the practices and customs of a culture are seen to provide the human beings who partake in them with a very powerful and authentic life-form for expressing their spirit; one in which the human spirit is manifested as a force which grows out of Nature and is still part of Nature. In contrast to culture, civilization is seen to constitute an artificial life-form for expressing the human spirit; one which [...] drives a wedge between the human spirit and Nature and mellows it.¹⁶

L'uomo, come parte della natura, osserva costumi e pratiche che gli permettono di esprimersi e di esprimere “ciò che è alto, infinito” (*CV*, 57/99). L'osservanza continua di norme e regole crea

¹⁶ *Ivi*, p. 380. Cfr. anche LURIE, “Culture as a Human Form of Life: A Romantic Reading of Wittgenstein”, cit., pp. 194-195. Non possiamo approfondire ulteriormente questo aspetto. Sia sufficiente ricordare l'enfasi di Wittgenstein sulla “storia *naturale* degli uomini” (*PU*, § 415 (corsivo mio)); ma cfr. *PU*, II, xii; *BGM*, I, § 143 e VI, § 49; *BPP*, II, §§ 15 e 18) e il fatto che citasse con approvazione il detto di Goethe ‘*Im Anfang war die Tat*’ (cfr. *UG*, § 402). Carnap narra un aneddoto che mostra quanto Wittgenstein fosse favorevole a una concezione organico-naturale del linguaggio (una delle massime espressioni di una *Kultur*): “I sometimes had the impression that the deliberately rational and unemotional attitude of the scientist and likewise any ideas which had the flavor of ‘enlightment’ were repugnant to Wittgenstein. At our very first meeting with Wittgenstein, Schlick unfortunately mentioned that I was interested in the problem of an International language like Esperanto. As I had expected, Wittgenstein was definitely opposed to this idea. But I was surprised by the vehemence of his emotions. A language which had not ‘grown organically’ seemed to him not only useless but despicable” (citato in J. C. NYÍRI, “Wittgenstein’s Later Work in relation to Conservatism”, in B. MCGUINNESS (ed.), *Wittgenstein and His Times*, Blackwell, Oxford 1982, pp. 44-68, qui p. 65; cfr. anche *CV*, 60/103).

attitudini, abitudini, inclinazioni, modi di vivere che, se preservati nel tempo, danno origine a una *tradizione*. La nozione di ‘tradizione’, secondo Lurie, è il secondo tratto caratteristico della *Kultur*. Wittgenstein la immagina come un’eredità spirituale che si acquisisce imparando nel tempo a partecipare a certe pratiche e abituandosi a modi *determinati* di vivere. Per il filosofo non si può semplicemente ‘aderire’ a una tradizione: è necessario viverci e crescerci all’*interno*:

Tradizione non è nulla di ciò che uno possa imparare [*lernen*], non è un filo che uno possa riprendere [*aufnehmen*] a suo piacimento; come non è possibile scegliersi a piacimento i propri antenati. (CV, 86/143)

Una tradizione non la si apprende intellettualmente (*lernen*): bisogna seguire il ritmo naturale di nascita e morte, di maturità e vecchiaia, di educazione e insegnamento (si veda il riferimento agli ‘antenati’).

‘Osservanza’ e ‘tradizione’ non possono, però, esaurire il campo semantico del termine ‘*Kultur*’. Altrimenti non si capirebbe per quale motivo Wittgenstein ne affermi la scomparsa. Dopo tutto anche all’interno della *Zivilisation* occidentale sono osservate delle norme ed entità culturali come il linguaggio sono tramandate di generazione in generazione, sebbene con degli *standard* forse meno esigenti rispetto al passato. Quando Wittgenstein deplora “la scomparsa di una civiltà [*Kultur*]” (CV, 9/27) non ha in mente l’eclisse di ogni aspetto della vita di una *Kultur*. Probabilmente sta biasimando il declino di un modo di interpretarla, un modo che lega indissolubilmente la *Kultur* con il destino delle arti. L’unione tra *Kultur* e arte è sintetizzata da una nozione che Wittgenstein usa spesso nei suoi scritti: l’idea di ‘grande cultura’ [*große Kultur*]. Lurie la descrive in questo modo:

It is a concept of an artistic (and at times also a religious) tradition joined with a way of life, which is devoted to expressing the human spirit in a grand e lofty manner. High culture is distinguished both by the spiritual goal aimed at and by the way in which the goal is pursued.¹⁷

Una *große Kultur* non si limita a osservare norme e a preservare una tradizione, ma esprime lo spirito dell’uomo e realizza i propri scopi in maniera alta e grande. Si riconosce una *große Kultur* soprattutto dalla sensibilità estetica delle persone che vi appartengono e dal modo in cui le arti riescono a dettare un ideale di vita umano. Non a caso Wittgenstein pensava di usare alcuni versi di Longfellow come motto per le *Ricerche filosofiche*:

In the elder days of art,
Builders wrought with greatest care
Each minute and unseen part,
For the gods are everywhere.¹⁸

¹⁷ LURIE, “Wittgenstein on Culture and Civilization”, cit., p. 382.

In una *große Kultur* ogni attività ricerca il dettaglio e una *corretta* combinazione degli elementi. In essa lo spirito umano non è “tenuto lontano da ogni grandezza e [...] da Dio” (CV, 57/99). L'uomo *anela* alla grandezza e ogni sua azione è soffusa da una religiosità non necessariamente rivolta al trascendente (“For the gods are everywhere”): ogni cosa (“Each minute and unseen part”) è percepita da un punto di vista religioso, ogni attività è anche festa e cerimonia. La ‘porosità’ di una *große Kultur* (il suo essere presente in ogni campo della vita umana) e il suo carattere ‘emergente’ (una ‘*große Kultur*’ è l’intersecarsi di una miriade di pratiche e abitudini dirette a uno scopo grande ed eterno) la rendono molto difficile da descrivere:

Ciò che appartiene a un gioco linguistico è un’intera cultura. Nel descrivere il gusto musicale devi descrivere se i bambini danno concerti, se li danno le donne oppure solo gli uomini, ecc., ecc. [Nota di Rhees: Che i genitori che vanno ai concerti insegnano ai figli, ecc., che le scuole sono come sono, ecc.]. Nei circoli aristocratici viennesi, si aveva un [certo] gusto particolare, questo gusto poi si diffuse nei circoli borghesi, e le donne parteciparono ai cori, ecc. Questo è un esempio di tradizione in musica. (LC, I, § 26)

Nonostante questa difficoltà di carattere descrittivo, la natura diffusa ed ‘emergente’ di una *große Kultur* rende ovvio il suo terzo tratto distintivo: essa è paragonata da Wittgenstein a un’opera di grandi dimensioni costruita dallo sforzo comune di molte generazioni di uomini.¹⁹ Una *Kultur* è dunque

una grande organizzazione, che indica a chiunque le appartenga il posto in cui può lavorare nello spirito del tutto, e la sua forza può a buon diritto essere misurata in base al risultato da lui ottenuto nel senso del tutto (CV, 8-9/27)

Questa conclusione era contenuta *in nuce* nel passo citato dalle *Lezioni sull’estetica*. Per descrivere il gusto musicale dell’aristocrazia viennese, ossia l’epifenomeno di una *Kultur*, Wittgenstein tira in ballo generazioni diverse (i bambini che danno concerti e ricevono educazione; i genitori che vanno ai concerti e raffinano il proprio gusto) e ruoli differenti (studenti ed educatori, uomini e donne, profani e *coïnesseur*, musicisti e pubblico). Ognuno ha il proprio posto e ogni attività ha le proprie regole: ciononostante ogni parte è legata indissolubilmente alle altre dalla tradizione in cui confluisce.

Questo abbozzo della nozione wittgensteiniana di ‘*Kultur*’ rischia di essere troppo statico. Potrebbe suggerire che, secondo Wittgenstein, una *Kultur* sia diretta solo alla conservazione della tradizione e all’immobile osservanza di pratiche già affermate. In realtà, una *Kultur* è un’impresa dinamica, in moto perpetuo. Wittgenstein riconosce questo aspetto, quando afferma

¹⁸ Citato in CV, 39/72. La poesia di Longfellow è *The Builders*.

¹⁹ Cfr. LURIE, “Wittgenstein on Culture and Civilization”, cit., pp. 384-386.

che “il procedere di [una] civiltà [*Kultur*]” ha l’aspetto di “un’epopea [*Epos*]” (CV, 11/31). Questa immagine vuole esprimere due idee:

The first is that a culture is in the nature of a heroic-spiritual journey: one which unites different people at different places and at different times in a shared spiritual pursuit [...] The second [...] is that the spiritual ‘progress of a culture’ is not measured by arriving at some predetermined destination. Progress in the context of a culture is *spiritual progression*. It consists in being able to continue the spiritual journey undertaken through a culture by constantly moving on from one original and profound creative spiritual adventure to the next.²⁰

La prima ipotesi di Lurie è chiara, mentre la seconda necessita di qualche spiegazione. Se si immagina il *progresso* come una scala infinita in cui ogni gradino rappresenta una tappa ulteriore e più avanzata della precedente, allora una *progressione spirituale* avrà la forma di una spirale, una figura in continuo, ma reiterato mutamento. Esattamente come avviene nell’epica, in cui un tema costante (es.: il ritorno di Odisseo) è variato in dozzine di modi diversi (es.: Circe, Feaci, Calipso, ecc.). Secondo Wittgenstein:

Ogni volta che pensiamo al futuro del mondo intendiamo il luogo in cui esso sarà se continua a procedere come ora lo vediamo procedere, e non pensiamo che esso non proceda seguendo una linea retta, ma una linea curva, e che la direzione muta costantemente. (CV, 5/20-21)

La linea curva è quella descritta dalla *Kultur* nella sua epopea spirituale: un continuo mutamento, pur rimanendo nella costanza. Solo, però, chi partecipa a questo flusso è in grado di percepirlo come una narrazione epica: per chi lo osserva dall’esterno è semplice storia. Per questo motivo,

Se [...] vuoi veder descritta l’epopea di tutta una civiltà [*Kultur*], devi cercare tra le opere dei suoi esponenti più grandi, in un’epoca cioè in cui la fine di quella civiltà [*Kultur*] poteva essere solo prevista; dopo, infatti, non c’è più nessuno che la possa descrivere. (CV, 11/31)

Il ‘dopo’ a cui Wittgenstein allude è il momento in cui la *Kultur* soccombe alla *Zivilisation*.

1.2 *Zivilisation*

Una *Kultur* si fonda sull’osservanza e sulla tradizione e, se si tratta di una *große Kultur*, esprime lo spirito umano in modo eterno attraverso l’arte e la sensibilità estetica. La forma in cui si cristallizza una *Kultur* è quella di un organismo, la cui storia ha la fisionomia di una epopea. La *Zivilisation* rappresenta, invece, un declino rispetto a un periodo di *Kultur*. Lurie sintetizza la differenza tra le due nozioni con queste parole:

²⁰ *Ivi*, p. 386.

Civilization, with its technology and science, is a form of life which is based on intellect and which aims to reshape, control, and describe Nature. Culture, on the other hand, is a form of life which aims to join Nature in a creative endeavor.²¹

La chiave di lettura è ancora romantica: da una parte la *Zivilisation*, guidata dall'intelletto, che anatomizza la natura per studiarla e controllarla e dall'altra la *Kultur*, legata alle origini naturali dell'uomo e ancora capace di stupirsi dei miracoli della natura. In alcuni passi, Wittgenstein sembra approvare questo schema diadico:

Anche il matematico, ovviamente, può ammirare i prodigi (il cristallo) della natura; ma può farlo anche quando è diventato problematico ciò che egli contempla? (CV, 64-65/111)

Il tema della 'frantumazione' di un tutto organico e l'analogia con la scienza anatomica sembrano guidare le osservazioni di Wittgenstein sulla *Zivilisation*. Il filosofo, ad esempio, non biasima la scienza contemporanea perché la ritiene incapace di fornire un'immagine coerente della natura e del nostro posto in essa, ma perché, problematizzandola, la frammenta in micro-fatti a cui bisogna dare spiegazione. Si perde così di vista il tutto e la possibilità di ammirare i prodigi naturali. Anche la tecnica è in sé uno strumento neutro che diventa pericoloso solo quando disperde entropicamente le energie dell'uomo in lavori parcellizzati, privi di alcun fine globale:

In un'epoca, come la nostra, di non civiltà le forze si frantumano e la forza del singolo viene consumata da forze contrarie e da resistenze d'attrito, e non trova espressione nella lunghezza della via percorsa, ma forse solo nel calore che ha generato superando tali resistenze. [...] lo spettacolo che offre quest'epoca [è quello] poco edificante di una moltitudine dove i migliori perseguono solo fini privati [...] (CV, 8-9/27)

Wittgenstein, quindi, non deplora la scienza e la tecnica in sé, ma l'impianto teorico e la scala di valori che incarnano nell'epoca contemporanea.²² L'insieme di questi fattori è riassunto nella nozione di 'progresso'. Non è un caso che il motto delle *Ricerche filosofiche* sia la citazione di una *pièce* di Nestroy che recita: '*Überhaupt hat der Fortschritt das an sich, dass er viel grösser ausschaut, als er wirklich ist*'. Se non si ritiene, come suggeriscono Baker e Hacker, che il verso in esergo sia un commento metatestuale sul rapporto tra le *Ricerche filosofiche* e il *Tractatus*²³, si può supporre che indichi il bersaglio polemico dello scritto di Wittgenstein. Questa ipotesi

²¹ Ivi, p. 388.

²² Cfr. K. CAHILL, "The Concept of Progress in Wittgenstein's Thought", *The Review of Metaphysics*, 60 (2006), pp. 71-100, qui p. 97.

²³ "It might be suggested that it intimates that the advance made in *PI* over the philosophy of *TLP* is less substantial than it appears" (G. P. BAKER, P. M. S. HACKER, *An Analytical Commentary on Wittgenstein's Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford 1980, vol. I, p. 4).

sembra confermata dal più volte citato tentativo di prefazione alle *Philosophische Bemerkungen*, datato 1930:

La nostra cultura [*Zivilisation*] è caratterizzata dalla parola ‘progresso’. Il progresso è la sua forma [*Form*], non una delle sue proprietà, quella di progredire. Essa è tipicamente costruttiva. La sua attività consiste nell’erigere qualcosa di sempre più complesso. E anche la chiarezza serve a sua volta solo a questo scopo, non è fine a sé stessa. Per me, al contrario, la chiarezza, la trasparenza sono fine a sé stesse. (CV, 9/27-28)

Le osservazioni di Wittgenstein su questo punto non sono cristalline e necessitano di lavoro interpretativo. Cominciamo con il collegare la nozione di ‘progresso’ con lo spirito anatomizzante della *Zivilisation*. Come quest’ultima consiste nel passaggio dall’intero (*Kultur* come organismo) alla semplice somma delle parti, così il ‘progresso’ è uno sminuzzamento dell’epopea spirituale dispiegata da una *Kultur*. Il progresso procede gradino per gradino verso la costruzione di un ideale futuro non ancora presente, mentre l’epopea è il continuo variare di un tema immanente alla specifica *Kultur* narrata. In un altro aforisma di *Pensieri diversi* Wittgenstein scrive:

La vera visione apocalittica del mondo è quella secondo cui le cose *non* si ripetono. Ad esempio non è insensato pensare che l’era scientifica e tecnica sia il principio della fine dell’umanità; che l’idea del grande progresso sia un abbaglio, come anche quella che si finisca per giungere alla conoscenza della verità; che la conoscenza scientifica non arrechi nulla di buono o desiderabile e che l’umanità, mirando a essa, cada in una trappola. (CV, 64/109-110)

‘Progresso’, nel vocabolario di Wittgenstein significa, quindi, frammentazione del flusso unico descritto dall’epopea di una *Kultur*. Significa, però, anche trascendenza, nel senso in cui il fine delle azioni umane e della conoscenza non è mai interamente presente: è sempre sul gradino successivo della scala progressiva o nel mattone successivo da porre per innalzare il grandioso edificio della scienza. Invece di maturare all’interno di una *Kultur*, l’uomo della *Zivilisation* è sempre in fuga, guarda sempre oltre a un ideale cristallizzato e assente, allontanandosi così dalla propria condizione ordinaria. Non ci potrebbe essere nulla di più distante dalla *Bestimmung* wittgensteiniana:

A me non interessa innalzare un edificio [...] Il mio scopo è quindi diverso da quello dell’uomo di scienza, e il movimento del mio pensiero diverso dal suo. [...] Potrei dire che, se al luogo cui voglio pervenire si potesse salire solo con una scala, abbandonerei il proposito di raggiungerlo. Infatti, dove debbo tendere davvero, là devo in realtà già essere. [...] Il primo movimento [i.e.: quello del progresso scientifico] fa seguire un pensiero all’altro, il secondo [i.e.: quello congeniale a Wittgenstein] mira sempre allo stesso punto. L’uno costruisce prendendo in mano una pietra dopo l’altra, l’altro afferra sempre la stessa pietra. (CV, 9-10/28)

Dalle osservazioni precedenti e dal passo appena citato si comincia a capire che, con il termine ‘progresso’, Wittgenstein non sta indicando semplicemente il progresso tecnico-scientifico (strumenti sempre più raffinati, maggiore estensione della conoscenza e maggiore capacità umana di controllare la natura), ma voglia indicarci la ‘Form’ della *Zivilisation*.²⁴ Il ‘progresso’ è la “*Darstellungsform*” della *Zivilization* tanto quanto la “*übersichtlichen Darstellung*” lo è della filosofia di Wittgenstein (*PU*, § 122). E i due movimenti, come si può leggere nel passo appena citato, vanno in direzioni nettamente contrarie. Se la *Zivilisation* ha una forma propria, bisogna cercare di comprenderne la *Weltanschauung*, ossia “il modo in cui vediamo le cose” in quanto uomini appartenenti a questo periodo storico (*ibid.*). Il progresso, in quanto aspetto idiomatico della *Zivilisation*, implica frammentazione, allontanamento dall’origine naturale dell’uomo, trascendenza e irrigidimento dell’ideale. Si può capire, allora, come mai Wittgenstein, il cui scopo in filosofia consiste nel demitizzare le costruzioni ideali, ne dia un giudizio così negativo. L’intera filosofia di Wittgenstein è diretta contro il paradigma incarnato dalla *Zivilisation*. Si spiegano così gli accenti fortemente anti-progressisti delle due prefazioni alle *Philosophische Bemerkungen* (*CV*, 8-11/26-29), il motto anteposto alle *Ricerche filosofiche* e il pessimismo della loro prefazione che dubita della possibile ricezione del libro data “l’oscurità del tempo presente” (*PU*, Pref.).

Non abbiamo ancora nominato, però, la conseguenza più importante della metamorfosi della *Kultur* in *Zivilisation*, ossia “la scomparsa delle arti” (*CV*, 8/26). Una *Zivilisation*, infatti, non ha le giuste caratteristiche per sviluppare una *große Kultur* e le “nature autentiche e forti proprio in quest’epoca si allontanano dal campo delle arti per indirizzarsi ad altro” (*ibid.*). Prima di analizzare questo punto, che ci terrà occupati per il resto del paragrafo, è giusto però soffermarsi su un aspetto metodologico. Quale significato possiamo dare alle osservazioni wittgensteiniane che abbiamo sintetizzato sotto la guida di Lurie? Formano una filosofia della cultura coerente? Sono un tentativo di teorizzarne le caratteristiche? Hanno valore descrittivo o contengono una valutazione netta da parte del filosofo?

C’è una lunga tradizione nell’esegesi wittgensteiniana che vorrebbe affiliare il filosofo al movimento conservatore. L’esponente più rappresentativo di questa fazione è sicuramente J. C. Nyíri secondo cui

Wittgenstein’s attitude towards the liberal idea of progress is that of a conservative [...]. Wittgenstein’s so-called later philosophy is the embodiment of a conservative-traditionalist view of history, and [...] his philosophy in fact provides a logical foundation for such a view.²⁵

²⁴ Cfr. CAHILL, “The Concept of Progress in Wittgenstein’s Thought”, cit.

²⁵ J. C. NYÍRI, “Wittgenstein’s New Traditionalism”, *Acta Philosophica Fennica*, 28 (1976), pp. 503-512, qui p. 503. Cfr. anche il già citato NYÍRI, “Wittgenstein’s Later Work in relation to Conservatism”, cit.

A sostegno della propria tesi, Nyíri cita le osservazioni di *Pensieri diversi* e la forte simpatia di Wittgenstein per pensatori notoriamente conservatori come Tolstoj, Spengler, Kraus, Dostoevskij e P. Ernst. Non si può nemmeno sottovalutare il *milieu* culturale in cui Wittgenstein è cresciuto, ossia la Vienna arci-conservatrice di fine secolo. Anche Lurie sembra giungere a delle conclusioni non troppo distanti da quelle di Nyíri. Lurie paragona il destino di Wittgenstein a quello dell'eroe greco Filottete²⁶: come Filottete non è stato capace di continuare il viaggio verso Ilio ed è stato sbarcato su un'isola dai suoi compagni, allo stesso modo Wittgenstein non sarebbe stato capace di apprezzare la continuità culturale che lega la sua età a quelle precedenti e, di conseguenza, le sue osservazioni corrono il pericolo di essere etichettate come anti-moderne. Wittgenstein rischia di essere sbarcato a terra dalla storia stessa. La discontinuità tra *Kultur* e *Zivilisation*, per altri aspetti e per autori meno orientati verso una posizione conservatrice, potrebbe rappresentare semplicemente una svolta più accentuata nell'epopea spirituale della *Kultur* occidentale. Per Nyíri e Lurie, Wittgenstein elabora una vera e propria filosofia della cultura nelle osservazioni di *Pensieri diversi*; una filosofia, inoltre, pesantemente connotata da un giudizio negativo verso "l'oscurità del tempo presente" (*PU*, Pref.). Wittgenstein, però, non la pensa allo stesso modo. Imbeccato dai propri studenti, che gli chiedevano se avesse una teoria sul deterioramento di una cultura, pare che abbia risposto:

Pensi che io abbia una teoria? Pensi che stia dicendo cosa sia il deterioramento? Ciò che faccio è descrivere cose differenti chiamate deterioramento. Potrei approvare il deterioramento – ‘Molto bene, la vostra bella cultura musicale: sono molto lieto che i bambini, oggi, non imparino l'armonia’. [*Rhees*: ‘Quel che dici non implica una preferenza nell'usare ‘deterioramento’ in un certo modo?’]. Certo, se vuoi, ma questo incidentalmente – no, non importa. [...] Se qualcuno chiede ‘Che cosa intendi per deterioramento?’, descrivo, fornisco esempi. Tu usi ‘deterioramento’ da una parte per descrivere un genere particolare di sviluppo, dall'altra per esprimere disapprovazione. [...] Ma la parola può essere usata senza alcun elemento affettivo, la si usa per descrivere un tipo particolare di cose che sono capitate. È anzi come usare un termine tecnico – forse, benché niente affatto necessariamente, con un elemento di denigrazione. Potresti dire, protestando, quando parlo di ‘deterioramento’ ‘Ma questo era molto buono’. Io dico ‘Certo, ma non stavo parlando di questo, l'ho usato per descrivere un tipo particolare di sviluppo’. (*LC*, I, § 33-34)

L'impressione è che Wittgenstein si stia arrampicando sugli specchi quando, in alcune parti del passo citato, sembra suggerire che le nozioni di ‘deterioramento’ o di ‘declino’ possano essere usate in maniera neutra. Ci appaiono più sinceri l'ironia sul possibile accento positivo da dare al termine e i dubbi sul suo carattere affettivo. Non credo, infatti, che si possa negare una vena anti-modernista e conservatrice nel pensiero di Wittgenstein, *pace* Cahill.²⁷ Ci sono troppe prove a favore di questa ipotesi. Ciononostante, il brano ci insegna che è forse prematuro attribuire a

²⁶ Cfr. LURIE, “Wittgenstein on Culture and Civilization”, cit., pp. 394-396.

²⁷ Cfr. CAHILL, “The Concept of Progress in Wittgenstein's Thought”, cit., p. 98.

Wittgenstein una ‘teoria’ che spieghi il declino della *Kultur* occidentale o una ‘filosofia della cultura’ *tout court*. L’opposizione tra *Kultur* e *Zivilisation* e la nozione stessa di ‘declino’ non sono utilizzate a scopi puramente teorici, ma euristicamente: Wittgenstein descrive alcuni tratti caratteristici e poi li paragona tra loro per osservare cosa scaturisce dalla frizione. La sua intera filosofia procede in questo modo, tramite la ricerca di “termini di paragone, intesi a gettar luce, attraverso somiglianze e dissimiglianze” (*PU*, § 130).²⁸ Il risultato del confronto è l’opposizione tra due *Darstellungsform*: l’una, la *Kultur*, fluida, organica e più vicina all’uomo naturale, l’altra, la *Zivilisation*, frammentaria, artificiale e incline a cristallizzare i propri ideali. Tutta la simpatia di Wittgenstein è diretta al primo modo di concepire la realtà e, in questo senso, è innegabile una sfumatura affettiva nell’impiego di nozioni come ‘deterioramento’ o ‘declino’. Tuttavia, spostare l’accento sul paragone tra forme rappresentative, ci consente di evitare che le osservazioni di Wittgenstein siano considerate una vera e propria teoria esplicativa della cultura e del suo declino. Questo punto rappresenta fedelmente la critica mossa da Wittgenstein a Spengler:

Spengler si potrebbe capire meglio se dicesse: io stabilisco un *confronto* tra diverse epoche di civiltà e la vita di gruppi familiari. [...] il termine di paragone [...] deve esserci indicato esplicitamente perché nella discussione non si infiltrino di continuo elementi indebiti. Altrimenti, ecco che tutto ciò che vale per il modello assunto nell’indagine lo si afferma *volens nolens* anche riguardo all’oggetto indagato; con asserzioni del tipo ‘vale *sempre e necessariamente* che ...’. [...] poiché si fa confusione tra modello e oggetto, si è obbligati ad attribuire dogmaticamente all’oggetto ciò che caratterizza obbligatoriamente solo il modello. (*CV*, 21/39-40)

Wittgenstein, quindi, non sta cercando di accertare se, storicamente, sia avvenuta una trasformazione epocale nel modo di vivere degli uomini o, ancora peggio, se questo sia il destino dell’umanità in generale. Egli, invece, tenta di schematizzare due possibili visioni (*Weltanschauung*) della realtà e di mostrare quali siano le conseguenze nell’adottare l’una piuttosto che l’altra. Per questo motivo cercare di etichettarlo come ‘conservatore’ o attribuirgli il destino di Filottete non sembra corretto dal punto di vista teorico, sebbene sia molto probabile dal punto di vista *meramente* biografico. Le due *Darstellungsform* sono, secondo Wittgenstein, incompatibili tra loro: sono come gli aspetti della figura di Jastrow. O si decodifica la società umana in termini di *Kultur* o in termini di *Zivilisation*. Entrare nell’ottica della *Zivilisation* significa, però, correre alcuni rischi, tra cui il pericolo di ipostatizzare i propri ideali; un pericolo che, per il filosofo austriaco, è tra gli errori filosofici fondamentali.²⁹ Per questo motivo lo scopo delle osservazioni di Wittgenstein è invogliare un mutamento nella sensibilità del lettore che lo

²⁸ Nelle *Lezioni sull’estetica*, Wittgenstein espone un ragionamento simile: “Indirizzo la vostra attenzione verso le differenze e dico: ‘Guarda come sono differenti queste differenze!’, ‘Guarda cosa c’è di comune nei diversi casi’” (*LC*, I, § 32).

²⁹ Cfr. *PU*, § 131 e *CV*, 30-31/59-69.

conduca a un corrispettivo mutamento d'aspetto su alcune questioni vitali.³⁰ Quella che ci interessa maggiormente riguarda l'arte.

2. Wittgenstein e Mahler: come comporre in un'epoca dominata dalla Zivilisation

Nel passaggio tra la *Darstellungsform* di una *Kultur* a quella di una *Zivilisation* l'arte è il fenomeno che corre il rischio maggiore. Wittgenstein prende in considerazione la possibile scomparsa delle arti. Egli afferma di non credere “che quanto oggi si spaccia per architettura sia architettura” e di nutrire “la massima diffidenza (pur senza comprenderne il linguaggio) nei confronti della musica moderna” (CV, 8/26). In questo passo Wittgenstein appare un discepolo ortodosso di Tolstoj: anch'egli usa ‘non-arte’ come termine di critica (l'architettura contemporanea non è architettura e così la musica, ecc.). La situazione che emerge dalle sue osservazioni, però, è, come in Tolstoj, più complessa. Wittgenstein oppone fra loro due modi incomparabili di concepire l'arte: il primo è chiamato ‘grande arte’ [*große Kunst*] e appartiene alla *Darstellungsform* della *Kultur*, il secondo non ha un nome specifico, ma ha evidentemente origine all'interno della *Zivilisation*.³¹ Tolstoj non sa se ritenere ‘non-arte’ o ‘arte esclusiva’ le opere prodotte nel periodo declinante della società occidentale³²; Wittgenstein, invece, è indeciso se etichettarle come ‘non-arte’ o ‘arte’ incomparabile con la produzione precedente. Studiando il modo in cui il filosofo si rapporta all'opera di Mahler, cercheremo di mettere in evidenza le differenze tra la ‘grande arte’ [*große Kunst*] e quella che chiamerò, introducendo un termine *ad hoc*, ‘arte della *Zivilisation*’. In questo modo scopriremo che il pensiero di Wittgenstein non è poi così distante da quello di Tolstoj: anch'esso ci obbliga a introdurre la nozione di ‘sincerità’ per valutare correttamente se qualcosa sia un'opera d'arte.

In un'osservazione datata 1931, Wittgenstein scrive:

In un certo senso, l'immagine più perfetta di un intero albero di mele somiglia all'albero infinitamente meno di quanto gli somigli la più piccola pratellina. E in questo senso una sinfonia di Bruckner ha una parentela infinitamente più stretta con una sinfonia dell'epoca eroica di quanto l'abbia una di Mahler. Se quest'ultima è un'opera d'arte, allora lo è di un tipo *del tutto* diverso. (CV, 17/49)

³⁰ Ne abbiamo discusso a lungo in Parte prima, Cap. 2.

³¹ Cfr. CV, 48/78; 84/140. Si tenga presente che l'aggettivo ‘grande’, come nella locuzione ‘grande cultura’ [*große Kultur*], non ha un significato solo valutativo, ma indica un insieme di fattori intrecciati tra loro: l'appartenenza dell'arte a una *Kultur* organica che osserva norme e tradizioni, la vicinanza con l'aspetto naturale dell'uomo (“Nella grande arte [*große Kunst*] c'è sempre un animale SELVAGGIO: *addomesticato*” (CV, 48/78)) e il tentativo di esprimere lo spirito dell'uomo in maniera alta ed eterna.

³² Cfr. Parte seconda, Cap. 1, § 1.

Già da questo passo si può intuire che Wittgenstein considera l'opera di Mahler un punto di rottura rispetto alla tradizione musicale precedente. Come scrive B. Szabados:

[...] Mahler's work indicate a paradigm shift in the form of the symphony. The resemblances and ancestry that hold together and help us identify the symphonies of Mozart, Beethoven, Brahms, and even Bruckner, as belonging to the family of symphonies from the classical period, have faded in Mahler.³³

Mahler è stato indubabilmente un innovatore dell'orchestrazione e ha introdotto alcune modifiche importanti nell'articolazione sinfonica (uso di cori, prestiti dalla musica popolare o bandistica, tensione del linguaggio tonale ai limiti delle sue possibilità). È sufficiente ricordare l'Ottava sinfonia, che Mahler stesso reputava 'singolare' sia nella forma che nel contenuto (più di mille musicisti in organico tra strumentisti e coristi, divisione in parti e non in movimenti, citazioni da inni medievali e dal *Faust* di Goethe). Mahler rappresenta l'apice del disgregamento della forma sinfonica; una crisi che darà vita alle più audaci sperimentazioni del Novecento. Bisogna, però, interpretare attentamente l'analogia di Wittgenstein per comprenderne la critica implicita: se le opere di Bruckner sono come una pratellina rispetto agli alberi di mele che simboleggiano le sinfonie del passato, quelle di Mahler sono solo l'*immagine* di una sinfonia. Bruckner è ancora, sebbene in forma minore, un epigono della tradizione sinfonica, mentre Mahler è raffigurato come un autore di copie, quasi un plagiatario della tradizione. Comincia a emergere anche in Wittgenstein quel gergo dell'autenticità che abbiamo trovato in Tolstoj. La somiglianza è ancora più lampante se si nota che la critica mossa da Wittgenstein alla musica di Mahler consiste nel deplorare un impiego esagerato di prestiti:

Se talvolta i più recenti fra i grandi compositori scrivono in semplici sviluppi armonici, allora essi si riconoscono nella loro matrice comune. Proprio in questi momenti (quando gli altri commuovono al massimo grado) Mahler mi sembra particolarmente insopportabile, e mi verrebbe sempre da dire: ma questo tu l'hai solo sentito dagli altri, ciò (in realtà) non ti appartiene.³⁴

Questa critica, tuttavia, rappresenta solo la superficie del più complesso rapporto tra Wittgenstein e l'opera mahleriana. L'uso di prestiti, infatti, non è in sé deplorabile e lo stesso Wittgenstein sembra accettarlo.³⁵ Diventa un problema se viene sfruttato in un tempo di rottura;

³³ B. SZABADOS, "Wittgenstein Listens to Mahler: How to Do Philosophy and Compose Music in the Breakdown of Tradition?", *Dialogue*, 46 (2007), pp. 91-113, qui p. 93.

³⁴ L. WITTGENSTEIN, *Movimenti di pensiero. Diari 1930-1932/1936-1937*, trad. it. M. Ranchetti, F. Tognina, Quodlibet, Macerata 1999, p. 46.

³⁵ Si veda la complessa discussione wittgensteiniana sull'originalità del seme e l'originalità del terreno ("La mia originalità [...] è, credo, una originalità del terreno, non del seme. [...] Getta un seme nel mio terreno e crescerà in modo diverso che in qualsiasi altro terreno"(CV, 42/76)). Su questo tema, cfr. P. LEWIS, "Wittgenstein's Genius", *Philosophical Investigations*, 13 (1990), pp. 246-257 e LURIE, "Geniuses and Metaphors", cit.

un tempo in cui diviene problematica la relazione con il passato di un'arte, con la tradizione. In un lungo brano, Wittgenstein cerca di valutare più in profondità la questione:

Se è vero, come credo, che la musica di Mahler non vale niente, allora la domanda che a mio avviso si pone è che cosa avrebbe dovuto fare Mahler con il suo talento. Infatti è del tutto ovvio che per comporre questa cattiva musica occorre una serie di talenti assai rari. Avrebbe dovuto scrivere le sue sinfonie e bruciarle? [...] Avrebbe dovuto comporle e riconoscerle prive di valore? Ma come avrebbe potuto riconoscerlo? Io lo faccio perché posso confrontare la sua musica con quella dei grandi compositori. Mahler però non poteva; l'autore, infatti, può certo *diffidare* del valore dei suoi prodotti, proprio perché si accorge di non avere, per così dire, la natura degli altri compositori, – ma non per questo ammetterà che essi sono privi di qualsiasi valore; infatti potrà sempre dire a sé stesso di essere, sì, diverso dagli altri (che però ammira), ma perché il suo valore è di un altro genere. Forse si potrebbe dire: se nessuno fra coloro che ammiri è come te, allora credi al tuo valore soltanto perché si tratta di *te*. – Persino colui che lotta contro la vanità, ma senza ottenere pieno successo, si ingannerà sempre sul valore del suo prodotto. Sembra però che la cosa più pericolosa di tutte sia mettere in qualche modo il proprio lavoro nella condizione per cui esso viene confrontato con le grandi opere del passato, prima da noi stessi, poi dagli altri. A un confronto simile non si dovrebbe nemmeno pensare. Perché se le circostanze odierne sono davvero così diverse da quelle del passato che un confronto secondo il *genere* fra la sua opera e quelle del passato non è possibile, allora non è possibile neanche il raffronto tra i rispettivi *valori*. Io stesso commetto continuamente l'errore di cui sto parlando. L'incorruttibilità è tutto. (CV, 76-77/127-128)³⁶

Wittgenstein insiste ancora una volta sull'incomparabilità di genere e valore tra la grande arte [*große Kunst*] e l'arte della *Zivilisation*. L'andamento del passo, però, è strano: dapprima Wittgenstein critica la musica di Mahler sulla base di un confronto con l'opera dei grandi compositori del passato e di seguito lo biasima per aver anche solo cercato il paragone. Sembra quasi un ragionamento contraddittorio: se la musica di Mahler non può essere avvicinata alla *große Kunst* come la si può criticare proprio sulla base di un simile confronto? Il nodo si scioglie se notiamo che, secondo Wittgenstein, è lo stesso Mahler a caldeggiare un simile accostamento, richiamando nelle sinfonie da lui composte temi e brani di opere appartenenti al passato. Si genera così il complesso ragionamento attribuito al compositore ceco: il valore delle sue opere viene comunque misurato in rapporto alla musica precedente e risulta effettivamente diverso. Tale valore è unico, tuttavia, a causa dell'unicità del suo autore (e non, come afferma il filosofo, per un mutamento di *Darstellungsform*). Questo modo di ragionare risulta fatale e richiama quelli che, nelle opere di Wittgenstein, sono considerati dei 'peccati originali': la vanità³⁷, con il

³⁶ L'ultima frase, decisiva per la mia argomentazione, è stata omessa nella traduzione italiana, ma è presente nell'edizione 1998 di *Culture and Value*: “Unbestechlichkeit ist alles” (MS 136, 110b). Ovviamente la traduzione in italiano è mia.

³⁷ La vanità è condannata in molti passi. Nella prefazione alle *Philosophische Bemerkungen*, Wittgenstein spera che il libro sia “scritto in buona volontà, e per quel tanto che non è stato scritto con volontà buona, dunque per vanità ecc., il suo autore vorrebbe saperlo condannato. Egli non può purificarlo da questi ingredienti, più di quanto ne sia puro egli stesso” (PB, Pref.). Un passo di *Pensieri diversi* è rivelatore del rapporto tra vanità e inganno di sé: “È difficile capirsi bene perché la stessa cosa che si *potrebbe* fare per generosità e bontà può essere anche fatta per viltà o indifferenza. [...] solo la religione potrebbe distruggere la vanità e penetrare in ogni anfratto” (CV, 54/96). Si veda anche CV, 41/75; 53/94. Da notare che la vanità, e la difficoltà nel chetarla, tornano anche nella prefazione alle

correlato culto della personalità, e l'inganno verso sé stessi, ossia un'opzione particolarmente fastidiosa di inautenticità. L'intero argomento wittgensteiniano rischia, però, di essere esclusivamente *ad hominem* e, per di più, di avere premesse fallaci. Da una parte, infatti, Wittgenstein ascrive a Mahler certe intenzioni solo sulla base delle sue opere e abbiamo visto, esaminando Tolstoj, che la fallacia intenzionale è un'obiezione a questo genere di ragionamenti che è difficile da screditare.³⁸ D'altro canto, anche se accettassimo *in toto* l'argomento di Wittgenstein, non si riesce a capire come possa superare i confini dell'opinione personale per diventare una vera e propria critica artistica. Sul primo punto Wittgenstein non sembra avere alcuna remora: egli condivide una sorta di espressivismo ingenuo che attribuisce all'autore ciò che è mostrato nell'opera.³⁹ Molte osservazioni di *Pensieri diversi* attestano questo modo di pensare, soprattutto se si considerano i passi in cui Wittgenstein discute la nozione di 'stile'. Ne riporto due particolarmente significativi:

Se un'opera è grande o piccola dipende da dove sta colui che l'ha fatta (CV, 56-57/99)
Lo stile è l'*immagine* dell'uomo (CV, 89/147)⁴⁰

L'opera sarebbe un'estensione dell'artista, quasi un suo gesto, e, viceversa, l'artista apparirebbe interamente nella propria opera. Discuteremo poco più avanti questo punto. Mi sembra giusto, però, anticipare che il filosofo nega qualsiasi forma di biografismo tolstoiano. L'espressivismo di Wittgenstein ha poco a che fare con una determinazione causale artista-opera e molto, invece, con la *Darstellungsform* attraverso cui comprendiamo il fenomeno dell'arte.

Per mostrare che la critica di Wittgenstein non è un argomento *ad hominem*, bisogna, invece, trasformare la nozione di 'inganno di sé' da privata (es.: Mahler si inganna) a musicalmente rilevante (es.: c'è un tipo di musica che s'illude di essere tale e Mahler la compone). Possiamo trovare il *trait d'union* in un'osservazione presa dai manoscritti wittgensteiniani:

Ingannare sé stessi a proposito di sé stessi, ingannare sé stessi a proposito della propria inautenticità, deve avere un cattivo effetto sul proprio stile: la conseguenza, infatti, sarà

Ricerche filosofiche ("Ciò stuzzicò la mia vanità, e durai fatica a farla tacere") e nei suoi diari non si contano i passi su quest'argomento (cfr. WITTGENSTEIN, *Movimenti di pensiero. Diari 1930-1932/1936-1937*, cit.).

³⁸ "Wittgenstein seems to committing fallacies in reasoning [...]. [He] seems to collapse the distinction between the artist and the work of art; between the music and the person who composed the music." (SZABADOS, "Wittgenstein Listens to Mahler ...", cit., p. 107).

³⁹ Cfr. LYAS, "What We Can Learn From 'Tolstoy's Bad Theorising about Art'", cit., pp. 60-61.

⁴⁰ Wittgenstein associa una fisionomia ben precisa alle opere di alcuni compositori: "La musica di Bruckner non ha più nulla del volto lungo e magro (nordico?) di Nestroy, Grillparzer, Haydn, ecc., ha invece un volto assolutamente rotondo, pieno (alpino?), di un tipo ancora più puro di quello di Schubert" (CV, 19/52). Questo fenomeno si ripresenta più volte nelle discussioni dedicate alla nozione di 'significato secondario'. In questi casi è la silhouette del musicista a imprimersi indelebilmente sulle opere: cfr. PU, II, xi, 183/282; LS, I, §§ 72-73, 791. Anche i brani in cui Wittgenstein descrive l'opera d'arte come un 'gesto' possono essere citati a favore della tesi espressivista: "L'architettura è un *gesto*" (CV, 49/87). Sul tema, cfr. K. LÜDEKING, "Pictures and Gestures", *British Journal of Aesthetics*, 30 (1990), pp. 218-232.

l'impossibilità di distinguere ciò che è autentico da ciò che è falso. In questo modo si può spiegare l'inautenticità di Mahler e io corro il medesimo rischio. Se si recita a sé stessi, questo fatto deve esprimersi nello stile. Lo stile non può essere il proprio. Chiunque non voglia conoscere sé stesso sta scrivendo una forma d'inganno. (MS 120, 72v, traduzione mia)

Nel suo articolo Szabados commenta il brano in questo modo:

This passage links Mahler the self-deceptive person to Mahler's musical self-deception: he is composing a kind of deceit. So, the deeper criticism of Mahler that Wittgenstein puts his finger on is that his music invites self-deception and escape from the human condition, thus failing to connect with music's capacity to instruct and cultivate our humanity.⁴¹

Se si conviene con Wittgenstein sul parallelismo tra artista e opera, allora un artista che inganna sé stesso, dovrà esprimere questa forma di inautenticità anche nello stile. Le sue opere saranno senza dubbio prive di originalità, sebbene possa sembrare diversamente all'artista. Questa, però, è la conseguenza meno negativa, perché il rischio più grosso lo corre il pubblico, il quale, illuso dall'auto-inganno dell'artista, considera un alimento spirituale ciò che, invece, nasce con intenzioni del tutto differenti.⁴² È importante notare che, secondo Wittgenstein, l'artista non dovrebbe limitarsi a intrattenere il pubblico: dovrebbe educarlo, conducendolo ad apprezzare e comprendere le espressioni più alte della propria *Kultur*.

Oggigiorno la gente è convinta che gli uomini di scienza siano lì per istruirla, e i poeti e i musicisti, ecc., per rallegrarla. *Che questi ultimi abbiano qualcosa da insegnare*, non viene loro neanche in mente. (CV, 42/77)

Se il pubblico *standard*, in un'epoca di *Zivilisation*, tende a considerare l'arte solo come una forma di intrattenimento, allora l'artista genuino deve assumersi delle responsabilità ancora maggiori. Il suo compito, infatti, è diventato incomparabilmente più difficile⁴³: non essendo più in sintonia con la propria epoca, dovrebbe contraddirla intenzionalmente, correndo il rischio di sembrare assurdo e inintelligibile ai propri contemporanei. L'artista è forzatamente inattuale in

⁴¹ SZABADOS, "Wittgenstein Listens to Mahler ...", cit., p. 100.

⁴² Cfr. *ibid.* e R. SCRUTON, "Wittgenstein and the Understanding of Music", *British Journal of Aesthetics*, 44 (2004), pp. 1-9 per una elaborazione più sostanziale e musicalmente più edotta della critica di Wittgenstein a Mahler. Scruton, per esempio, afferma: "Those sweet *Ländler* melodies, those distant trumpets and faux-naïf effects: do they not invite us into self-deceived and unsubstantial dream?" (SCRUTON, "Wittgenstein and the Understanding of Music", p. 7). Szabados sviluppa l'intuizione di Scruton in questo modo: "those sweet *Ländler* melodies invite an undiscerning celebration of folkishness and the nature of the peasant. The open horn chords invite a dream of freedom; those distant trumpets hold forth a prospect of redemption and transcendence, of eventual triumph and victory; the faux-naïf effects suggest a false innocence, sentimentality and nostalgia. Nor can Mahler come to grips with, fully express, and resolve strong emotional conflict. Witness, for instance, the collapse into comforting popular melodies and children's lullabies in his symphonies just at such crucial junctures [...] Thus Mahler seems to Wittgenstein to be an aid to self-deception and wishful thinking, to futile longing and transcendence [...]" (SZABADOS, "Wittgenstein Listens to Mahler ...", cit., pp. 100-101).

⁴³ "Un grande architetto in un brutto periodo (Von der Null) ha un compito del tutto diverso da quello di un grande architetto in un buon periodo. Ancora una volta non ci si deve lasciare fuorviare dal fatto che li designiamo con lo stesso nome. Non accettare come ovvia la confrontabilità, ma la inconfrontabilità" (CV, 84/140).

un'epoca di *Zivilisation*. In una pagina di diario molto amara, Wittgenstein sfoga la propria delusione in questo modo:

La musica del passato corrisponde sempre a determinate massime del bene e del giusto della stessa epoca. Così in Brahms riconosciamo i principi di Keller, ecc., ecc. E perciò la buona musica composta oggi o di recente, che quindi è moderna, deve sembrare assurda, perché se corrisponde a qualcuna delle massime enunciate oggi dev'essere lerciume. Questa frase non è facilmente comprensibile ma è così: Pressoché nessuno oggi è abbastanza intelligente da formulare ciò che è giusto e tutte le formule, le massime che sono enunciate, sono assurdità. La verità sembrerebbe a tutti affatto paradossale. E il compositore che la sente dentro di sé nel suo sentimento deve essere in contrasto con tutto ciò che viene ora espresso e quindi deve apparire assurdo, stupido, secondo le misure contemporanee. Ma non assurdo in modo attraente (perché questo è ciò che in fondo corrisponde alla concezione odierna), ma insignificante.⁴⁴

Nel passo è espressa l'idea secondo cui l'artista moderno non può né infettare, né attrarre direttamente il proprio pubblico (come, invece, credeva ancora Tolstoj), ma deve procedere per strade tortuose: se la verità ci appare assurda, allora dovrà dire cose che appariranno assurdità, se l'arte diviene puro intrattenimento, dovrà cercare di istruire, anche se ciò può renderlo "insignificante" agli occhi dei contemporanei. L'artista autentico, in un'epoca dominata dalla *Darstellungsform* della *Zivilisation*, non può far altro che cercare di essere il più fedele possibile alle verità che deve esprimere, anche a rischio di sembrare assurdo e insignificante, freddo e inutile. Riprendendo Wittgenstein: "L'incorruttibilità è tutto" (CV, 77/128). Se la nozione di tradizione artistica non forma più un saldo terreno, allora bisogna reggersi solo sui propri piedi.⁴⁵ Non si può più fare affidamento su prestiti, citazioni e simili parafernalia. E non è solo in gioco l'originalità: se si cita in maniera diretta un autore del passato, allora non ci si accorge di quanto sia mutata l'intera *Weltanschauung*. Oppure si è nostalgici, ma, in tal caso, si smerciano facili sentimenti in cambio di facili successi. Se l'ambiente in cui si produce arte contiene *in nuce* il pericolo di ingannarsi, allora solo un esame di sé assolutamente sincero può evitarlo.⁴⁶ Queste osservazioni rappresentano il nocciolo della critica a Mahler: il compositore ceco sarebbe un illuso e un nostalgico, un musicista incapace di affrontare le sfide che la *Zivilisation* lancia all'arte. Non sono in grado di stabilire se questa critica sia giustificata *dal punto di vista musicale*

⁴⁴ WITTGENSTEIN, *Movimenti di pensiero. Diari 1930-1932/1936-1937*, cit., pp. 36-37. Questa osservazione anticipa le considerazioni di Cavell sull'artista Modernista, a cui ho già accennato nel precedente capitolo.

⁴⁵ Non mi sento, tuttavia, di condividere le conclusioni di Szabados: "[...] Wittgenstein seems to present a stark choice between working within a cultural tradition and working in a vacuum of paradigms and norms. This is an unrealistic either/or" (SZABADOS, "Wittgenstein Listens to Mahler ...", cit., p. 108). Sebbene le osservazioni di Wittgenstein, così come quelle di Tolstoj, siano influenzate dalla nozione di 'declino' ed entrambi scrivano in un momento di crollo delle convenzioni artistiche, tuttavia, né Wittgenstein, né Tolstoj pensavano che l'artista dovesse lavorare in un *vacuum*. Il punto, piuttosto, è che, per entrambi, il rapporto con la tradizione è diventato così difficile da rischiare l'incomparabilità e necessita di nuovi modelli per essere adeguatamente compreso.

⁴⁶ "Il lavoro filosofico è propriamente – *come spesso in architettura* – piuttosto un lavoro su sé stessi. Sul proprio modo di vedere" (CV, 24/43, corsivo mio). Credo che si possa estendere questo motto ad ogni artista che opera sotto il segno della *Zivilisation*.

e se Mahler incorra negli errori che Wittgenstein ritiene fatali. Credo, tuttavia, che Wittgenstein abbia scelto il bersaglio polemico sbagliato. La musica di Mahler è molto più consapevole della *décadance* dei valori occidentali e dello sbriciolamento delle convenzioni artistiche di quanto Wittgenstein supponesse. Ciononostante, analizzare le critiche di Wittgenstein a Mahler ci ha permesso di esaminare le trasformazioni che il filosofo ha osservato nell'arte della *Zivilisation*. E le conclusioni sono state incredibilmente simili a quelle a cui siamo giunti studiando *Che cos'è l'arte?*: l'unica virtù che appartiene a un artista moderno è la sincerità ed essa rappresenta il solo metro per valutare se l'opera è arte o, usando le parole di Wittgenstein, "lerciume"⁴⁷. "L'incorruttibilità" in questi casi è veramente "tutto". C'è una differenza importante, però, tra Wittgenstein e Tolstoj. Per lo scrittore russo appellarsi alla sincerità dell'artista costituisce un momento essenziale della palingenesi descritta in *Che cos'è l'arte?*: ogni opera d'arte, passata o presente, deve essere espressione sincera dell'artista se vuole mantenere il titolo di 'arte'. Wittgenstein, invece, ritiene la sincerità indispensabile solo se l'arte è prodotta nel segno della *Zivilisation*. Avremo modo di vedere che questa prospettiva anticipa quella di Cavell e, di conseguenza, Wittgenstein rappresenta un anello intermedio nella linea di pensiero che sto cercando di delineare.

L'esame dei giudizi di Wittgenstein sulla musica di Mahler ci porta a concludere che l'artista della *Zivilisation*, se non vuole rischiare di far scomparire completamente il fenomeno 'arte', si trova dinnanzi a compiti fino ad allora inauditi. Non può più fare affidamento sulla tradizione, che si è eclissata con la *Darstellungsform* della *Kultur*, e deve cercare in sé la necessità della propria opera. Si tratta di un enorme mutamento di prospettiva e Wittgenstein è pienamente cosciente delle difficoltà che incombono su un artista moderno. Ne è prova il suo profondo pessimismo sul futuro delle arti. Non è ancora del tutto emersa, però, la 'natura' del mutamento gestaltico che separa l'arte prodotta nell'ottica di una *Kultur* dall'arte della *Zivilisation*. Cercheremo di farlo emergere analizzando i pochi passi che Wittgenstein dedica in maniera diretta alla nozione di 'arte'. Scopriremo, allora, perché il filosofo ipotizzi una vera e propria sparizione delle arti, nonostante gli sforzi degli artisti autentici.

3. 'Vibrare' con l'opera: Wittgenstein e la 'risposta personale'

Il numero di osservazioni che Wittgenstein dedica alla nozione di 'arte' è veramente esiguo. Se poi le si sfronda dai brani ancora legati all'ottica del *Tractatus*, ispirati per lo più all'estetica di

⁴⁷ WITTGENSTEIN, *Movimenti di pensiero. Diari 1930-1932/1936-1937*, cit., p. 37.

Schopenhauer, il numero diminuisce ulteriormente.⁴⁸ I pochi passi sono, però, molto significativi. Li prenderò in esame uno per uno, in modo da giungere a una prospettiva più ampia sulla filosofia dell'arte di Wittgenstein. Cercherò di mostrare l'accordo tra Wittgenstein e Tolstoj sull'importanza della risposta personale all'arte. Questa convergenza di vedute non implica alcuna identità di pensiero, perché il filosofo rifiuta la nozione biografica di 'espressione' avanzata dallo scrittore russo.

a) "*One wouldn't talk of appreciating the tremendous things in Art*"

Il brano forse più commentato dagli interpreti si trova nelle *Lezioni sull'estetica*:

Abbiamo parlato di correttezza. Un buon tagliatore non userà altre parole all'infuori di parole come 'Troppo lungo', 'Va bene'. Quando parliamo di una sinfonia di Beethoven non parliamo di correttezza. Subentrano cose totalmente differenti. Nessuno direbbe di valutare le cose *straordinarie* in arte. [*One wouldn't talk of appreciating the tremendous things in Art.*] In certi stili architettonici una porta è corretta, e il fatto è che l'apprezzate. Ma, nel caso di una cattedrale gotica, facciamo ben altro che trovarla corretta – essa ha un ruolo totalmente diverso, per noi. [Nota di Rhees: Qui non è una questione di *gradi*] L'intero *gioco* è diverso. È altrettanto diverso che giudicare un essere umano e, da una parte, dire 'Si comporta bene', dall'altra 'Mi ha fatto una grande impressione' [It is as different as to judge a human being and on the one hand to say 'He behaves well' and on the other hand 'He made a great impression on me']. (*LC*, I, § 23)

Prima di gettarci sulle possibili interpretazioni di questo passo, è doveroso annotare alcune premesse:

- Il brano è preceduto da una lunga discussione sull'uso dei termini estetici. Wittgenstein critica gli aggettivi studiati dalla filosofia tradizionale ('bello', 'brutto'), giudicandoli una banale evoluzione descrittiva di interiezioni indicanti 'favore'.⁴⁹ Il filosofo privilegia quei termini che non indicano solo approvazione, ma conoscenza di regole, norme, sensibilità estetica, esperienza sul campo. Per fare degli esempi: 'corretto', 'giusto', ecc.⁵⁰ Il passo sopraccitato è un nodo importante della prima parte delle *Lezioni sull'estetica*. Esso permette a Wittgenstein di cambiare argomento e di passare dalla discussione di alcuni termini filosofici all'importanza della cultura e dell'educazione nell'acquisizione e nello sviluppo di una sensibilità estetica. Il movimento di pensiero così innescato si concluderà con l'esplorazione della nozione di 'deterioramento' artistico e culturale. I due tronchi in

⁴⁸ Si veda il famosissimo esempio della stufa in *NB*, 8/10/16 e le osservazioni seguenti (soprattutto 21/10/16). Cfr. anche il passo, ispirato da un'affermazione di Engelmann, in *CV*, 6-7/23-24. Sulla filosofia dell'arte del *Tractatus*, cfr. B. R. TILGHMAN, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics. The View From Eternity*, Macmillan, Houndsmille and London 1991, pp. 43-65.

⁴⁹ "Parole come 'grazioso' sono usate prima di tutto come interiezioni. Più tardi, sono usate in pochissime occasioni. Possiamo dire, di un brano di musica, che è grazioso, non per apprezzarlo ma per caratterizzarlo" (*LC*, I, § 9).

⁵⁰ "Cosa dice una persona che sa cosa sia un buon vestito durante la prova dal sarto? 'Questa è la lunghezza giusta', 'Questo è troppo stretto'. Parole di approvazione non hanno parte alcuna, eppure la persona apparirà soddisfatta se il vestito gli andrà bene" (*LC*, I, 13).

cui si divide la prima parte sono strettamente interrelati⁵¹ ed è istruttivo che a collegarli sia proprio il brano sulle “cose *straordinarie* in arte” (LC, I, § 23).

- Le poche righe che ho citato *sembrano* contenere un numero elevato di opposizioni concettuali. La più evidente è quella tra oggetti di cui si può valutare la correttezza e opere per cui non è applicabile questo modo di giudicare. A una lettura più attenta, però, ne emergono almeno altre due: 1) da una parte sembrano schierati gli oggetti quotidiani (es.: i vestiti del sarto), mentre dall'altra troviamo le opere della grande arte (es.: la sinfonia di Beethoven e la cattedrale gotica); 2) sembra esserci un'opposizione tra parte e tutto. Se, infatti, si può valutare correttamente la porta di una cattedrale, tale valutazione non avrebbe senso per la cattedrale intera.

Entrambe le premesse si riveleranno importanti nel commento al brano. Presenterò innanzitutto alcune interpretazioni per poi avanzare la mia, cercando di connettere il passo estrapolato dalle *Lezioni sull'estetica* con gli altri frammenti che Wittgenstein ha dedicato all'arte.

1. Il primo breve commentario è a opera di R. Shiner.⁵² L'autore deplora la tendenza espressa da Wittgenstein. Il filosofo, infatti, sembra abbandonare l'estetica normativa e governata da regole, che aveva delineato fino al passo in questione, per abbracciare una posizione non-cognitivista rispetto alla grande arte. Shiner cerca di far convivere le due istanze: la '*tremendous art*' non sarebbe al di là di ogni regola. Nel gioco linguistico con cui ci riferiamo a essa “this is the rule: Here, it is a matter of what appeals; here, certain requests for comparative justification have no place”⁵³.
2. B. R. Tilghman crede che le nozioni di ‘valutazione’ (*appreciation*) e ‘correttezza’ (*correctness*) si possano applicare solo dopo che si siano sviluppate le convenzioni che governano una certa forma d'arte o un certo stile.⁵⁴ Di conseguenza, una costruzione moderna in stile gotico può essere corretta (i.e.: può rispondere alle convenzioni che regolano la costruzione di opere dallo stile gotico), ma non possiamo dire la stessa cosa della cattedrale gotica originale. Quest'ultima è il paradigma che ci permette di valutare le costruzioni derivate. Dobbiamo fermarci a osservare con ammirazione l'originale, ma ci sentiamo autorizzati a stimare la correttezza delle ‘copie’. Secondo Tilghman, “We can find a depth and significance, a vision of things, in it [nella cattedrale gotica paradigmatica] that cannot be found in the derivative which, after all, was not built so

⁵¹ “Non è solo difficile descrivere in che cosa consista la valutazione, ma è impossibile. Per descrivere in che cosa consiste, dovremmo descrivere tutto il contesto ambientale” (LC, I, § 20).

⁵² Cfr. R. A. SHINER, “Wittgenstein on the Beautiful, the Good and the Tremendous”, *The British Journal of Aesthetics*, 14 (1974), pp. 258-271.

⁵³ SHINER, “Wittgenstein on the Beautiful, ...”, cit., p. 269.

⁵⁴ Cfr. TILGHMAN, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*, cit..

much to the glory of God as to the glory of classical scholarship”⁵⁵. L’interpretazione di Tilghman si fonda sull’opinione che l’arte sia di importanza vitale per gli uomini. Parliamo di ‘arte’ solo quando incontriamo oggetti dal significato profondo; opere che hanno un ruolo decisivo nella vita quotidiana. Questa premessa di fondo conduce Tilghman a interpretare l’opposizione wittgensteiniana tra ‘valutazione’ (*appreciation*) e ‘*tremendous art*’ come una distinzione quasi tecnica tra l’apprezzamento estetico delle qualità formali degli oggetti (linee, colori, rima, metro, relazioni tonali, armonia, ecc.) e la risposta da dare all’opera d’arte, che è “something that can be of great importance, that can have significance and meaning, and that can have depth”⁵⁶.

3. In un articolo influente, P. Lewis critica la posizione espressa da Tilghman.⁵⁷ Se è vero, infatti, che alcune opere d’arte creano nuove regole o nuovi *standard*, tuttavia, è possibile valutarle da una prospettiva esterna rispetto al paradigma che hanno concorso a generare. Una cattedrale gotica, per esempio, può essere paragonata a una sua equivalente di epoca romanica. Lewis, inoltre, non pensa che vi siano oggetti candidati alla valutazione, mentre altri (la ‘*tremendous art*’) siano solo da ammirare. Il contrasto wittgensteiniano tra *appreciation* e ‘*tremendous art*’ vuole, invece, indicare la differenza tra il gioco linguistico di valutare in accordo a uno *standard* e quello in cui diamo voce alle nostre reazioni. L’oggetto dei due giochi linguistici, però, può essere lo stesso: “It can be allowed that we may find a tremendous work to be correct or that we may talk of appreciating something that is tremendous; but the point is that in so doing we are no longer living expression to our reaction to the work, we are playing a different game, the game of relating the work to customary rules and standards”⁵⁸. Secondo Lewis, c’è, tuttavia, qualcosa che contraddistingue la ‘*tremendous art*’ e che la rende particolarmente adatta a risposte di ammirazione e stupore. Nell’analogia wittgensteiniana tra il giudizio artistico e il giudizio del comportamento umano, la ‘*tremendous art*’ è contraddistinta dalla capacità di impressionare lo spettatore. Così come non ogni azione, né ogni uomo, è capace di impressionarci, allo stesso modo non ogni opera d’arte potrà ottenere questo effetto. Lewis afferma che solo gli uomini e le opere stra-ordinari (nel senso di *extra-ordinari*, fuori dall’ordinario) saranno capaci di stimolarci in maniera così vivida.⁵⁹ Per

⁵⁵ *Ivi*, p. 87.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ P. LEWIS, “Wittgenstein and ‘the Tremendous Things in Art’”, in K. S. JOHANNESSEN, T. NORDENSTAM (eds.), *Wittgenstein and the Philosophy of Culture. Proceedings of the 18th International Wittgenstein Symposium*, Hölder-Pichler-Tempsky, Vienna 1996, pp. 148-161.

⁵⁸ LEWIS, “Wittgenstein and ‘the Tremendous Things in Art’”, cit., p. 154.

⁵⁹ Il traduttore delle *Lezioni sull’estetica*, Michele Ranchetti, ha scelto proprio l’aggettivo ‘straordinario’ per tradurre l’inglese ‘*tremendous*’. ‘*Tremendous*’ può significare anche ‘immenso’, ‘enorme’, ‘violento’, ‘incredibile’.

poter rispondere allo straordinario, però, dobbiamo essere capaci di padroneggiare e valutare ciò che è ordinario. Se ne può trarre la conclusione che solo una familiarità con opere d'arte ordinarie può permetterci di accedere a quelle straordinarie.⁶⁰ Da un punto di vista conoscitivo, dunque, le opere ordinarie hanno priorità rispetto alla *'tremendous art'*. È a questo punto che Lewis introduce uno strano circolo ermeneutico. Se per riconoscere la *'tremendous art'* dobbiamo prima *conoscere* l'arte ordinaria, per fondare la nozione ordinaria di 'arte' dobbiamo guardare alla *'tremendous art'*. Lewis cita il secondo brano wittgensteiniano completamente dedicato alla nozione di 'arte':

I prodigi della natura [*Die Wunder der Natur*]. Si potrebbe dire: l'arte ci *mostra* [zeige] i prodigi della natura. Il suo fondamento è il *concetto* dei prodigi della natura. (Un boccio che si schiude. Che cos'ha di *meraviglioso* [herrlich]?). Diciamo: 'Guarda come si schiude!' (CV, 64/112)

Secondo Lewis, la meraviglia e l'ammirazione verso certi oggetti naturali corrispondono in campo artistico alla risposta verso la *'tremendous art'*. Quest'ultima è, a sua volta, alla base dell'accordo su ciò che chiamiamo 'arte'. Nelle risposte alla *'tremendous art'*, infatti, si manifesta una profonda concordanza tra gli uomini che attesta l'esistenza di una nozione di 'arte' condivisa. Ergo, la *'tremendous art'* è paradigmatica dell'arte *tout court*.

4. L'ultimo commento a LC, I, § 23 è quello di T. Tam.⁶¹ Tam cerca di smarcarsi dalle precedenti interpretazioni di Lewis e Tilghman. Da una parte critica l'approccio di Lewis, perché sottolinea troppo l'aspetto espressivo-emotivo della risposta all'arte. Secondo Tam, la reazione di meraviglia indirizzata alla *'tremendous art'* non è di tipo espressivo, ma è l'emergere di un atteggiamento di cui si può disporre a seconda delle abitudini acquisite e dell'educazione. In particolare, la connessione tra il *Wunder* che proviamo verso l'arte e il *Wunder* di tipo religioso (ben chiara nella traduzione inglese di P. Winch che rende *'Wunder'* con *'Miracle'*)⁶² porta Tam a ipotizzare che l'atteggiamento da cui scaturisce la risposta all'arte ci spinge a trovare certe cose misteriose e inesplicabili. Lewis rischia di connotare l'esperienza dell'arte in termini troppo marcatamente emotivo-affettivi, mentre Wittgenstein cerca costantemente di ricordare l'importanza della comprensione, dell'educazione e delle regole. In seconda battuta, Tam scredita la

⁶⁰ Anche R. W. Beardsmore concorda con la posizione di Lewis. Cfr. R. W. BEARDSMORE, "Wittgenstein on Tolstoy's *What is Art?*", in S. SHANKER, D. KILFOYLE (eds.), *Ludwig Wittgenstein. Critical Assessments of Leading Philosophers*, Second Series, Vol. IV, Routledge, London and New York, 2002, pp. 327-341, qui p. 336.

⁶¹ T. TAM, "On Wonder, Appreciation and the Tremendous in Wittgenstein's Aesthetics", *British Journal of Aesthetics*, 42 (2002), pp. 310-322.

⁶² L'intero passo in inglese recita: "The miracles of nature. We might say: art *discloses* the miracles of nature to us. It is based on the *concept* of the miracles of nature. (The blossom, just opening out. What is *marvellous* about it?) We say: 'Look, how it's opening out!'".

netta divisione tra valutazione (*appreciation*) e '*tremendous art*' proposta da Tilghman. Wittgenstein, infatti, sottolinea che la valutazione è in relazione a un preciso contesto culturale. Valutazione e '*tremendous art*' non sarebbero in contrasto: ritenere un'opera d'arte '*tremendous*' potrebbe essere un modo di valutarla radicato nella tarda cultura occidentale post-romantica.

Ognuna delle interpretazioni presentate contiene delle indicazioni preziose. Shiner suggerisce giustamente che, nel passo delle *Lezioni sull'estetica*, Wittgenstein stia presentando un gioco linguistico differente dalla valutazione comparativa. Tilghman intuisce che l'esperienza dell'arte è per il filosofo qualcosa di profondo e importante; capace di scuoterci a livello esistenziale. Lewis, seppur confusamente, comprende che la reazione che Wittgenstein descrive in *LC*, I, § 23 è in qualche modo paradigmatica della risposta all'arte in generale. Tam, infine, ha il merito di riportare il discorso su di un terreno più radicato nell'educazione e nella storia di una cultura. Tuttavia, ci sono, a mio avviso, delle premesse discutibili in ognuno dei commenti che ho proposto. Sebbene sia innegabile che Wittgenstein stia cercando di isolare due giochi linguistici differenti, ciò non implica l'esistenza di due domini diversi e rigidamente distinti. Né che vi debba essere necessariamente una caratterizzazione bivalente dei due giochi. Eppure quasi tutti gli autori sopracitati cadono in una dicotomia: Shiner contrappone risposta emotiva e risposta cognitiva, Tilghman le qualità estetiche e l'arte, Lewis la '*tremendous art*' e l'arte non straordinaria. Come ho premesso all'inizio della discussione, il brano di Wittgenstein *sembra* contenere un numero notevole di opposizioni ed è facile vedere che questi tre studiosi si lasciano guidare da una di esse: Shiner da quella più generale tra valutazione (*appreciation*) e '*tremendous art*', Tilghman dalla contrapposizione tra parte e tutto, mentre Lewis da quella tra oggetti quotidiani e grande arte. Mi sembra, però, che ognuno di questi approcci ipostatizzi una caratteristica di *LC*, I, § 23 a scapito delle altre e non colga il punto dell'osservazione di Wittgenstein. Il filosofo procede spesso per analogie e paragoni, che, tuttavia, raramente hanno un valore assoluto. Servono più che altro a cercare di chiarire l'oggetto della discussione e a renderlo perspicuo. Gli studiosi citati, invece, prendono uno dei paragoni wittgensteiniani e lo irrigidiscono: vale per un determinato dominio di oggetti indipendentemente dal contesto culturale o storico. Da questa prospettiva mi sento più d'accordo con la posizione di Tam che cerca di circostanziare le osservazioni dei suoi predecessori. Qual è allora il punto di *LC*, I, § 23? Cercherò di contestualizzare il brano, tenendo ferma l'intuizione condivisa, secondo cui Wittgenstein descrive due comportamenti linguistici diversi: quand'è che "Nessuno direbbe di valutare le cose *straordinarie* in arte. [*One wouldn't talk of appreciating the tremendous things in Art.*]”? Possiamo arrivare a dirlo? In che occasione? Con quale *forma mentis*? Inoltre,

bisognerà sottolineare gli esempi wittgensteiniani: la sinfonia di Beethoven e la cattedrale gotica. Si tratta sicuramente di opere straordinarie [*tremendous*], ma, a mio avviso, il termine ‘*tremendous*’ non ha solo un senso valutativo, ma anche uno quasi-tecnico come ‘*große*’ in ‘*große Kunst*’. Sto naturalmente suggerendo che il brano di Wittgenstein debba essere considerato all’interno del contesto più ampio che abbiamo abbozzato in questo paragrafo, ossia il rapporto tra la *Darstellungsform* di una *Kultur* e quella di una *Zivilisation*. Osservando il passo di Wittgenstein da questo punto di vista, si chiarirà anche un altro tratto che vari interpreti hanno attribuito alla ‘*tremendous art*’. Tilghman e Lewis, infatti, la ritengono entrambi *paradigmatica*: Tilghman dell’arte convenzionale, mentre Lewis dell’arte *tout court*. Concordo sul fatto che la ‘*tremendous art*’ rappresenti per Wittgenstein un paradigma, ma sono in disaccordo sulla loro soluzione: a mio avviso, essa è paradigmatica dell’arte in un’epoca di *Kultur*. Il paradigma ha, inoltre, una funzione di ‘ricordo’, ‘promemoria’, ‘*Erinnerung*’⁶³: serve per rammentare cosa sia l’arte in un periodo in cui, secondo Wittgenstein, rischia di scomparire. Non ritengo sia un caso che il brano tratto dalle *Lezioni sull’estetica* muti il volto della discussione wittgensteiniana e la conduca a trattare temi come l’importanza dell’educazione e la nozione di ‘deterioramento’ o ‘declino’ di una cultura.

b) “*Die Wunder der Natur*”

Quando Wittgenstein cerca di “mettere assieme ricordi [*ein Zusammentragen von Erinnerungen*]”, lo fa sempre per “uno scopo determinato [*zu einem bestimmen Zweck*]” (*PU*, § 127). Nella maggior parte dei casi, il risultato è la “chiarezza [*Klarheit*]” concettuale (*PU*, § 133). Oppure si tratta di “gettar luce in questo o in quel cervello” (*PU*, Pref.). In entrambi i casi, però, è sottinteso uno stato di confusione o di anedonia intellettuale. Il nostro pensiero è offuscato perché troppo pigro⁶⁴ o perché si è lasciato intrappolare da immagini illusorie.⁶⁵ Perché Wittgenstein dovrebbe volerci ricordare come impiegare la nozione di ‘arte’? Siamo forse confusi? O illusi? Se si vogliono interpretare i passi wittgensteiniani sulla nozione di ‘arte’ come delle ‘*Erinnerungen*’ si deve per forza concludere che la nostra comprensione dell’arte sia in pericolo o rischi di diventare inautentica. Wittgenstein temeva la scomparsa delle arti e riteneva questo fenomeno concomitante con l’ascesa della *Darstellungsform* della *Zivilisation*. Se mi si concede questo punto, allora diventa plausibile un’ipotesi: Wittgenstein cercherebbe di mutare la sensibilità del lettore, ricordandogli qual è l’approccio artistico proprio degli uomini di una

⁶³ “Il lavoro del filosofo consiste nel mettere assieme ricordi per uno scopo determinato [*Die Arbeit des Philosophen ist ein Zusammentragen von Erinnerungen zu einem bestimmen Zweck*]” (*PU*, § 127).

⁶⁴ “Una delle cause principali della malattia filosofica – una dieta unilaterale: nutriamo il nostro pensiero con un solo tipo di esempi” (*PU*, § 593).

⁶⁵ Cfr. *PU*, §§ 112-119.

Kultur. Evidentemente Wittgenstein riteneva che la relazione con le opere d'arte fosse sul punto di mutare in maniera drastica. La chiave per comprendere la trasformazione presagita da Wittgenstein è in tre brani tratti da *Pensieri diversi*:

Quelli che continuano a domandare 'perché' sono come i turisti che davanti a un monumento leggono il Baedeker – e proprio la lettura della storia della sua origine, ecc., ecc., impedisce loro di vedere il monumento. (CV, 46/83)

I prodigi della natura [*Die Wunder der Natur*]. Si potrebbe dire: l'arte ci mostra [*zeige*] i prodigi della natura. Il suo fondamento è il concetto dei prodigi della natura. (Un boccio che si schiude. Che cos'ha di meraviglioso [*herrlich*]?). Diciamo: 'Guarda come si schiude!' (CV, 64/111)

Anche il matematico, ovviamente, può ammirare [*anstaunen*] i prodigi [*Wunder*] della natura; ma può farlo anche quando è diventato problematico ciò che egli contempla? È davvero possibile se e fintanto che l'oggetto stupefacente [*Stauenswerte*] o degno di stupore [*Angestaunte*] è velato da una specie di foschia filosofica? Potrei immaginare qualcuno che ammira [*bewundert*] gli alberi, nonché le loro ombre o riflessi da lui presi per alberi. Se però una volta egli dice a sé stesso che quelle ombre non sono alberi e per lui diventa problematico che cosa esse siano e quale rapporto abbiano con gli alberi, allora nel suo stupore [*Bewunderung*] si produrrà un'incrinatura [*Riß*] che dovrà essere sanata. (CV, 65/111)

Non so perché Wittgenstein abbia scelto la figura del 'matematico' nell'ultimo dei passi citati: probabilmente perché personifica l'uomo di scienza, il tecnologo propenso a trasformare ogni cosa in un problema. Ma sia questa figura che quella del turista chino sulla propria guida (il Baedeker, la guida più diffusa tra fine Ottocento e inizio Novecento) rappresentano egregiamente l'uomo della *Zivilisation*. Abbiamo descritto la *Darstellungsform* della *Zivilisation* come una *forma mentis* incline alla frammentazione, all'anatomizzazione del tutto in parti, alla iper-problematizzazione di ogni aspetto naturale. E se accettiamo che nei due passi sopracitati si possa liberamente tradurre la locuzione 'prodigi della natura' con 'arte' ("l'arte ci mostra [*zeige*] i prodigi della natura. Il suo fondamento è il concetto dei prodigi della natura" [CV, 64/111]), allora assumere la prospettiva della *Zivilisation* non solo rischia di allontanare l'uomo dalle sue origini naturali, ma di produrre "un'incrinatura" [*Riß*] nella nostra nozione di 'arte' "che dovrà essere sanata" (CV, 65/111). L'impresa 'titanica' che Wittgenstein si assume con le poche *Erinnerungen* sull'arte, ma che trapela da ogni suo scritto, consiste nel tentare di risanare questa incrinatura. Il filosofo cerca di far riaffiorare una modalità più autentica nel rapporto con l'arte, prima che la breccia si allarghi e diventi impossibile da colmare: prima che la nozione di 'arte', per come era accessibile agli uomini di una *Kultur*, non scompaia definitivamente. Il compito di Wittgenstein è difficilissimo ed è analogo a quello di chi si oppone allo scetticismo verso le altre menti.⁶⁶ In quel caso la difficoltà consiste nell'impossibilità di controbattere argomentativamente: il fulcro del problema non è un ragionamento scorretto, ma una

⁶⁶ Cfr. Parte prima, Cap. 4, §§ 3 sgg.

‘indisposizione spirituale’ che muta il proprio atteggiamento verso gli altri fino a radicare il cambiamento nel quotidiano e a ‘viverlo’ continuamente. Il dubbio scettico diviene realtà, sino al punto in cui rischia di rendere inautentica ogni *Einstellung* differente. Se lo si segue sino in fondo, l’anima degli altri tende a scomparire. Potremmo costruire analogamente il problema di Wittgenstein con l’arte nell’epoca della *Zivilisation*, scoprendo in quest’ultima una seconda apparizione dello scetticismo in filosofia dell’arte. Anche la *Zivilisation* non è un insieme di argomenti, ma è una *Darstellungsform*: un modo di vedere le cose che si è, secondo Wittgenstein, radicato nella quotidianità. Anch’essa si concretizza in certe *Einstellungen*: frammentazione, problematizzazione di ogni elemento, ecc. Il loro prosperare rende insincera qualsiasi atteggiamento in competizione, come per esempio l’ammirazione non problematica per ciò che ci circonda (i.e.: il ‘*Wunder*’ wittgensteiniano). E il pericolo più grande è, secondo Wittgenstein, proprio la scomparsa delle arti. Per mutare l’atteggiamento dello scettico bisogna mostrare che il suo ragionamento dipende da alcune insicurezze naturali che non necessitano di soluzioni drastiche. Similmente, l’unico modo per mutare l’atteggiamento dell’uomo della *Zivilisation* verso le arti, consiste nel cercare di ricordargli un atteggiamento alternativa che eviti l’ecatombe artistica che Wittgenstein sembra prevedere. Con questa convinzione, Wittgenstein descrive le conseguenze di una intellettualizzazione del rapporto con l’arte: abbiamo i nasi incollati a una guida turistica che ci impedisce “di *vedere* il monumento” (CV, 46/83). In arte, secondo il filosofo, è cruciale l’impatto con l’opera; un impatto che precede qualsiasi problema di stampo teorico. Il punto è ampiamente attestato dagli inviti di Wittgenstein a guardare (“Diciamo: ‘*Guarda* come si schiude’” (CV, 64/111, corsivo mio)), a mirare e stupefarsi. Si veda l’uso di aggettivi come *staunenswert* o di verbi come *bewundern* che suggeriscono una muta osservazione, la volontà di ‘riempirsi gli occhi’ con l’oggetto rimirato e un atteggiamento libero da pregiudizi e preconcetti.

c) “*Zu [dem Kunstwerk] schwingen*”

Le precedenti osservazioni ci permettono di tornare con una maggiore consapevolezza sul passo tratto dalle *Lezioni sull’estetica*. Bisogna notare che Wittgenstein non dice ‘*Non si possono valutare le cose straordinarie in arte*’, ma: “Nessuno *direbbe* di valutare le cose straordinarie in arte” (LC, I, § 23, corsivo mio). La questione è ancora più chiara nell’originale inglese: “One *wouldn’t talk* of appreciating the tremendous things in Art” (corsivo mio). Credo che si possa parafrasare il brano in questo modo: ‘Sarebbe veramente strano se la prima cosa che ti viene in mente di fronte alle cose straordinarie dell’arte sia quella di valutarle’. Cerchiamo di dare corpo a questa interpretazione con una breve storia e ricordiamo che la valutazione estetica (*appreciation*), secondo Wittgenstein, emerge dall’uso di parole come ‘corretto’, ‘giusto’, ecc.

Immaginiamo qualcuno che per la prima volta si trovi davanti a una maestosa cattedrale gotica (seguirò Wittgenstein anche nell'esempio). Supponiamo che il suo primo pensiero sia quello di prenderne le misure e stimarne la correttezza. Magari porta con sé un manuale di ingegneria o di architettura per confrontare le proprie misurazioni con altri esempi di cattedrale gotica o con altre costruzioni votive. Possiamo immaginarci che dopo accurati rilevamenti (ha con sé tutti gli strumenti necessari) scuota la testa pensando tra sé che il costruttore sia stato troppo grossolano ('A cosa serve elevare le strutture così in alto?') oppure che annuisca compiaciuto per l'esattezza delle proporzioni. Se non notiamo alcun elemento stonato nella breve narrazione proposta, allora viviamo in un mondo estetico totalmente agli antipodi rispetto a quello propostoci da Wittgenstein; un mondo che, secondo il filosofo, rischia di azzerare la nozione di 'arte'. Non è inconcepibile che qualcuno possa essere interessato a misurare le sezioni architettoniche di una cattedrale gotica. È difficile pensare, però, che questo sia un atteggiamento artistico: ci vogliono ragioni speciali per adottare questo comportamento. Si può ipotizzare che il protagonista della mia storia sia uno studente di architettura, intento a prendere appunti per una futura tesi, oppure che sia un dipendente comunale a cui è stato ordinato di rilevare alcuni parametri per ragioni di sicurezza. Ma se priviamo la narrazione di questi motivi addizionali e la proiettiamo nuovamente nel contesto originale (molto banale e quotidiano: un uomo vede per la prima volta una cattedrale gotica), allora concordo con Wittgenstein nel dire che il mio personaggio fittizio non ha alcuna idea di come avvicinarsi a un'opera d'arte. "Nessuno direbbe di valutare le cose *straordinarie* in arte" (LC, I, § 23), a meno che l'atteggiamento verso l'arte non si sia irrimediabilmente compromesso, o si sia rivelato inautentico o sia sul punto di cambiare radicalmente. Che Wittgenstein ritenesse prossimo questo momento, lo dimostrano i passi citati da *Pensieri diversi*. Sia il turista disinteressato all'opera, ma assorbito dal Baedeker, sia il 'matematico', incapace di uno sguardo non problematico sui prodigi della natura, sono emblemi della *Darstellungsform* della *Zivilisation*. Wittgenstein prevede che lungo questa china si arriverà presto a un totale disinteresse per l'impatto percettivo ed esistenziale dell'opera a favore di una estrema intellettualizzazione della nozione e della produzione di arte. Possiamo verificare nell'arte contemporanea quanto fosse esatta la diagnosi wittgensteiniana. Il filosofo reputa che questa tendenza ci allontani sempre più non solo dalla *große Kunst*, ma anche dall'arte in generale che rischia così di sublimarsi in problematiche prettamente teoriche e scomparire nell'astrazione più totale. Le *Erinnerungen* di Wittgenstein cercano, invece, di fare appello alla sensibilità del lettore, cercando di ricordargli un certo modo di *vedere* l'arte. La prima, e la più famosa, è quella di LC, I, § 23 in cui Wittgenstein ci rammenta che difficilmente il primo contatto con un'opera d'arte è di carattere valutativo, ma implica un coinvolgimento personale. Il punto è ancora più

chiaro se si scioglie l'analogia tra reazione all'arte e reazione al comportamento umano. Wittgenstein afferma che la valutazione estetica e la reazione artistica sono tanto diverse quanto "giudicare un essere umano e, da una parte, dire 'Si comporta bene', dall'altra 'Mi ha fatto una grande impressione'" (*ibid.*). Nel primo caso cerco di applicare regole tacite o esplicite, di conformare la situazione ai dettami della società o del tempo e di reagire seguendo la mia educazione affettiva e culturale. Nel secondo caso, invece, metto in campo me stesso: cerco di personalizzare una risposta che non dipende solo da regole, ma dal modo in cui la mia esperienza e l'oggetto della mia reazione riescono a 'vibrare all'unisono'. Quest'ultima locuzione ci porta alla terza *Erinnerung* wittgensteiniana. Si tratta di un passo in cui l'influenza di Tolstoj si fa più evidente ed esplicita:

Ci sarebbe *molto* da imparare dalla cattiva teorizzazione di Tolstoj secondo cui l'opera d'arte trasmette un 'sentimento'. – Si potrebbe anche chiamarla, se non l'espressione di un sentimento (*den Ausdruck eines Gefühls*), un'espressione sentimentale (*einen Gefühlsausdruck*) o un'espressione sentita (*einen gefühlten Ausdruck*). E si potrebbe anche dire che gli uomini che la comprendono (*die ihn verstehen*) entrano per così dire con essa in risonanza (*zu ihm schwingen*), le rispondono (*auf ihn antworten*). L'opera d'arte, si potrebbe dire, non vuole trasmettere *qualcosa d'altro*, ma sé stessa. Così come, andando a trovare qualcuno, io non desidero semplicemente produrre in lui sentimenti ed emozioni, ma innanzitutto fargli visita, e naturalmente essere anche bene accolto. È veramente insensato sostenere che il desiderio dell'artista sia far sì che l'altro provi nel leggere ciò che lui ha provato mentre scriveva. [...] ciò che lui possa aver provato scrivendo non mi riguarda affatto. (*CV*, 67/114)

Il brano non lascia molti dubbi sul rapporto critico instaurato da Wittgenstein con il biografismo di Tolstoj. Il filosofo esprime le proprie perplessità apertamente ("ciò che lui possa aver provato scrivendo non mi riguarda affatto") e cerca in ogni modo di liberare la nozione di 'arte' dalle esperienze vissute dell'artista, anche modificando la locuzione 'espressione del sentimento'. In questa forma, infatti, il genitivo crea uno iato tra l'espressione (poniamo che sia l'opera d'arte) e il sentimento. L'espressione è espressione *di* qualcos'altro: *di* un secondo oggetto (il sentimento) che usa l'espressione come *medium* per emergere. In termini artistici (e tolstoiani): l'opera d'arte è il *medium* che trasmette il sentimento dall'artista al pubblico. Wittgenstein cerca di resistere anche grammaticalmente a questa interpretazione: non ci sono due momenti separati, è la stessa espressione a essere qualificata sentimentalmente (*einen Gefühlsausdruck; einen gefühlten Ausdruck*). "L'opera d'arte [...] non vuole trasmettere *qualcosa d'altro*, ma sé stessa". Uno dei cardini dell'estetica wittgensteiniana (e più in generale della sua filosofia) consiste nel rifiuto di considerare l'espressività in termini meccanici (es.: il sentimento causa l'espressione che a sua

volta causa la reazione da parte di chi osserva l'espressione).⁶⁷ L'espressione è piuttosto una serie di *pattern* regolari che, per natura o educazione, siamo inclini a riconoscere in un certo modo.⁶⁸ L'espressivismo di Wittgenstein è, dunque, tutt'altro che ingenuo. Quando attribuisce all'autore significati e sentimenti espressi dall'opera, non sta pensando a un nesso causale. Ci sta invece ricordando alcune 'note grammaticali' delle nozioni di 'stile' e 'opera d'arte': finché si vuole parlare di stile, allora si cercheranno quei *pattern* espressivi comuni alle varie opere di un autore, di una scuola e di un'epoca. E, da questo punto di vista, allora lo stile è effettivamente "l'*immagine* dell'uomo" (CV, 89/147): è l'uomo ricercato nelle sue opere. Allo stesso modo, finché rimaniamo in quella *Darstellungsform* secondo cui un'opera d'arte rientra nella categoria degli oggetti 'prodotti' (la greca *poiesis*), allora non possiamo che pensarla legata a un autore, il quale possiede a sua volta intenzioni, motivi, ecc.⁶⁹ A questo insieme concettuale, che collabora a plasmare la nozione di 'arte', partecipa anche la caratteristica che mi sta più a cuore: la risposta personale. Wittgenstein sta cercando di rielaborare il lato 'infettivo' della teoria tolstoiana.⁷⁰ Il primo elemento che viene rivisitato è l'immediatezza: con buona pace di coloro che rappresentano Wittgenstein come un pensatore emotivista, sostenitore di una risposta non cognitiva alle opere d'arte⁷¹, il filosofo afferma che una *conditio sine qua non* per riuscire a 'risuonare' con esse è quella di comprenderle (*verstehen*). La comprensione, però, non sfocia in una iper-problematizzazione dell'opera, ma in una risposta empatica. Il verbo usato da Wittgenstein è '*schwingen*' che possiamo tradurre con 'vibrare' o 'risuonare'. Forse si tratta di una questione di minore importanza, ma concordo con Lyas nel preferire la prima traduzione alla seconda⁷²: l'impiego del verbo 'risuonare' richiama l'idea di una vuota cassa armonica che ripete le onde sonore provenienti dallo strumento. Fuori dalla metafora, la persona che comprende l'opera d'arte sarebbe capace di ripeterne l'espressione senza alcun apporto personale. Al contrario, il verbo 'vibrare' suggerisce che il conoscitore dell'opera e l'opera stessa siano perfettamente accordati: essi 'vibrano' sulla stessa nota. La scelta della traduzione è corroborata dalla breve narrazione wittgensteiniana. Ancora una volta Wittgenstein paragona l'opera d'arte a una persona⁷³: in questo caso rappresenta un amico che viene a fare visita e vorrebbe essere ben accolto. Un rapporto tra amici, però, non è univoco: entrambi i membri di quella comunità

⁶⁷ Su questo punto, molto noto e studiato, rimando a J. SCHULTE, *Experience and Expression: Wittgenstein's Philosophy of Psychology*, Clarendon Press, Oxford 1993 e, per un'analisi più legata all'estetica, a G. L. HAGBERG, *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*, Cornell University Press, Ithaca and London 1995.

⁶⁸ Un esempio: "Dire di un brano di Schubert che è melanconico, è come dargli una faccia (non esprimo approvazione o dissenso)" (LC, I, § 10).

⁶⁹ Una posizione molto simile sarà condivisa da Cavell in *MWML*, pp. 225-237.

⁷⁰ Cfr. LYAS, "What We Can Learn From 'Tolstoy's Bad Theorising about Art'", cit., pp. 66-69.

⁷¹ Cfr. SHINER, "Wittgenstein on the Beautiful, ...", cit.

⁷² Cfr. LYAS, "What We Can Learn From 'Tolstoy's Bad Theorising about Art'", cit., p. 54.

⁷³ Cfr. LC, I, § 23. Questa nota analogia sarà usata anche da Cavell (cfr. *MWML*, p. 229).

minima denominata ‘amicizia’ apportano qualcosa di proprio al legame. E, se l’amicizia è ben riposta, hanno molto da condividere e molto con cui ‘vibrare’ all’unisono. Un altro elemento della storia è significativo: Wittgenstein non immagina il racconto come, probabilmente, lo immagineremmo tutti noi (per ragioni istituzionali o di abitudine). Non pensa che sia lo spettatore a far visita all’opera, ma che al contrario sia l’opera a cercare ‘riparo’ presso lo spettatore. L’opera si offre gratuitamente e sta a *noi* accettare o meno il suo pegno d’amicizia, accoglierla bene o ripudiarla. Emerge, quindi, l’importanza della nostra risposta o, più in generale, della risposta personale all’arte. Come Tolstoj prima di lui e come affermerà anche Cavell, Wittgenstein è preoccupato dalla scomparsa di questo modo di rapportarsi all’arte. Tolstoj, tuttavia, ritiene la *Zivilisation* occidentale un tentativo da parte della borghesia e dei ceti superiori di affondare in un puro piacere che non si concretizza in alcuno scambio autentico. Wittgenstein, invece, ci immagina completamente anestetizzati: proni su testi esplicativi o con la mente ingabbiata da problemi e dubbi. In entrambi i casi incapaci di vedere o rispondere a ciò che ci viene offerto. Con le proprie *Erinnerungen* Wittgenstein cerca di risvegliarci da questo torpore, prima che sia troppo tardi e la nozione di ‘arte’ scompaia del tutto.

Siamo ora in grado di trarre alcune conclusioni sulla nozione wittgensteiniana di ‘arte’. Wittgenstein rielabora le caratteristiche che stanno alla base dello scritto tolstoiano: l’impiego critico della locuzione ‘non-arte’, la nozione di ‘sincerità’ e la risposta personale. A differenza dello scrittore russo si libera, però, da alcune esagerazioni teoriche: la pretesa di definire cosa sia ‘arte’ e l’insostenibile biografismo. Il filosofo, inoltre, cala le proprie osservazioni in un contesto filosofico più ampio; un contesto in cui si confrontano due *Weltanschauung* differenti. Ironicamente questa mossa rende più astorica la nozione di ‘arte’. Mentre Tolstoj deve ipotizzare una rigida visione sostanzialistica della storia, Wittgenstein si limita a tracciare due prospettive differenti che possono convivere nello stesso periodo e possono essere scambiate l’una con l’altra. Sebbene la *Kultur* e la *Zivilisation* siano *di fatto* esemplificate dallo *Zeitgeist* di periodi storici differenti, esse rappresentano, in realtà, due paradigmi antitetici attraverso cui interpretare il mondo e la sua storia. Se è vero che il tramonto dell’una implica il sorgere dell’altra, questo movimento non indica alcun destino immutabile: è sempre possibile cercare di reinterpretare la realtà secondo il paradigma antagonista. Questo agone obbliga Wittgenstein a un doppio registro nelle sue osservazioni sull’arte. L’arte nella prospettiva di una *Kultur* è perfettamente integrata alla vita quotidiana e promuove l’espansione della personalità e dell’esperienza dell’artista e del

pubblico. In un'ottica dominata dalla *Zivilisation*, rischia, invece, di contrarsi in un punto privo d'estensione e di essere totalmente in balia della sincerità dell'artista che deve esprimersi indirettamente per aggirare gli ostacoli che gli riserva il sentire comune. Nella prima dimensione è un 'cibo' spirituale, nella seconda rischia costantemente di scomparire, sublimata in problemi teorici che ostacolano la visione libera dell'arte. Wittgenstein gioca tutte le sue speranze sulla prima *forma mentis* e s'incarica della difficile impresa di mutare la sensibilità del lettore contemporaneo che, secondo la sua opinione, giace succube della *Zivilisation*. Il 'dualismo' wittgensteiniano è, al tempo stesso, la virtù e il vizio delle sue osservazioni sull'arte. Si tratta di un punto di forza perché gli permette di diagnosticare correttamente le difficoltà dell'artista contemporaneo e le perdite che subisce la nozione di 'arte' se viene problematizzata in maniera scettica. Risulta, tuttavia, debole perché, *nolens volens*, implica uno sguardo nostalgico sul passato, una vena di conservatorismo e una cecità verso gli aspetti eventualmente favorevoli di quel fenomeno che lui stesso chiama *Zivilisation* artistica. Se la teoria di Wittgenstein non può essere accusata di soffrire della sindrome di Filottete, sicuramente ne soffre il suo autore: egli è troppo ancorato al passato viennese per poter apprezzare appieno lo spirito innovatore dell'arte più recente. Solo un autore che possieda molta più dimestichezza con il Modernismo artistico può sperare di conciliare le intuizioni di Tolstoj e le osservazioni sull'arte di Wittgenstein. Naturalmente mi sto riferendo a Stanley Cavell.

3. Cavell

Sia Tolstoj che Wittgenstein hanno isolato alcune nozioni fondamentali per questa dissertazione: ‘non-arte’, ‘sincerità’ e ‘risposta personale’. Non potevano, tuttavia, possedere una profonda comprensione degli sviluppi dell’arte a loro contemporanea. In particolare non erano alla giusta distanza storica dal Modernismo¹, un movimento che coinvolge tutte le arti e che, convenzionalmente, è compreso tra il 1863 (l’anno in cui Manet espone *Le déjeuner sur l’herbe* al *Salon des Refusés*) e il 1962 (Andy Warhol esibisce le *Brillo Box* alla *Stable Gallery* di New York). Tolstoj lo descrive in tono ironico, condividendo la stroncatura della figlia che era stata a Parigi per osservare dal vivo le opere di Manet, Monet e Pissarro. La loro pittura, sofisticata e ideologica, non può rientrare nel piano di palingenesi estetico-morale elaborato da *Che cos’è l’arte?*; un piano che mira a sollecitare la produzione di un’arte popolare e, allo stesso tempo, *popolana*. Se si può comprendere l’atteggiamento di Tolstoj, che, dopotutto, appartiene a un’epoca in cui il Modernismo è ancora in fasce, Wittgenstein, invece, è ben consapevole della rivoluzione artistica in atto. Abbiamo già visto che il filosofo austriaco conosceva la musica innovativa di Mahler e sappiamo che la sua famiglia non si limitava ad ammirare le opere della Secessione, ma ne patrocinava i maggiori esponenti. Tuttavia, lo sguardo del filosofo sulla scena artistica a lui contemporanea è nostalgico: Wittgenstein si rivolge al passato quando cerca esempi di arte ‘autentica’ e prevede un percorso arduo e irto d’ostacoli per un artista che, nel presente, desidera rimanere fedele alla tradizione. Sebbene anche le osservazioni di Cavell siano saltuariamente nostalgiche, ci permettono di compiere un passo in avanti. Cavell, infatti, scrive i propri saggi sull’arte all’apice del movimento Modernista, assistito da uno dei principali critici dell’epoca; Micheal Fried.² I due pensatori si sono influenzati a vicenda ed è impossibile comprendere Cavell senza aver prima abbozzato la descrizione del Modernismo fornita da Fried. Non credo sia eccessivo definire ‘epocale’ il momento storico in cui Fried e Cavell hanno collaborato, almeno dal punto di vista artistico. Il Modernismo era sul punto di declinare per lasciare spazio a un’arte totalmente differente; figlia del lascito teorico di Duchamp e dei suoi *readymades*. Gli scritti di Fried e Cavell costituiscono sia un tentativo di ricomporre l’imminente frattura, sia il paradigma attraverso cui le teorie successive cercarono di comprendere e criticare il Modernismo (possiamo chiamare queste teorie ‘post-moderne’, ‘post-mediali’ o ‘post-istoriche’). Uno degli scopi del presente paragrafo è quello di mostrare che la ricezione di Fried e

¹ Modernismo con iniziale maiuscola, da distinguersi dal modernismo. Cfr. Parte prima, Cap. 1, nota 5.

² Cavell riconosce più volte il proprio debito nei confronti di Fried: cfr. *MWMW*, p. 333, nota 16 e *VW*, p. 239, nota 40.

Cavell ha sottolineato solo gli aspetti più conservatori dei due pensatori sacrificando, invece, i lati più innovativi, conciliabili con le nuove pratiche artistiche. I punti deboli delle loro opere dipendono da una parziale fedeltà al padre del Modernismo, Clement Greenberg. Per dare maggiore perspicuità al mio lavoro, la sintesi delle prospettive di Fried e Cavell sarà, allora, anticipata da un breve *detour* tra gli scritti del critico d'arte statunitense.

- In un primo momento illustrerò lo sviluppo del Modernismo e del formalismo greenberghiano fino al suo punto di rottura: l'avvento del Minimalismo e dell'arte post-Moderna.

- Cercherò, in secondo luogo, di mostrare che il mutamento di paradigma artistico sia il frutto di una radicalizzazione della teoria di Greenberg.

- Analizzerò, poi, gli scritti di Fried, in cui l'autore cerca di smussare gli angoli della teoria Modernista, non risparmiando una critica, divenuta oggi famosa, alle nuove pratiche artistiche.

- Concluderò, infine, con una ricognizione degli scritti artistici di Cavell in cui si cerca di dare un taglio filosofico alla vicenda artistica.

Questo percorso ci permetterà di valutare le critiche che si possono muovere alla posizione Cavell-Fried che si rivelerà in linea con le 'filosofie dell'arte' di Tolstoj e Wittgenstein dal momento che ruota attorno alle nozioni di 'sincerità', 'non-arte' e 'risposta personale' e tende ad affrontare eticamente il problema legato alla nozione di 'arte'. L'elemento etico ci permetterà di esplicitare quale scopo comune si prefiggano le filosofie di questi tre autori e, in particolare, il fatto che esse rappresentino l'ultimo baluardo dell'espressività umana in arte contro un montante scetticismo teorico e ideologico.

1. *Due mentori importanti*

1.1 *Il Modernismo di Clement Greenberg*

Seguendo la partizione di Thierry de Duve, si può suddividere il lavoro di Greenberg in tre momenti³: a) l'opera dell'influente critico d'arte, l'editorialista di *Partisan Review* e poi di *The*

³ Cfr. T. DE DUVE, *Clement Greenberg Between the Lines*, University of Chicago Press, Chicago 2010, p. 8.

Nation, l'uomo che ha scoperto e difeso Pollock; b) gli scritti dottrinari sul ruolo dell'avanguardia e del Modernismo; c) i testi di teoria estetica, di chiara ispirazione kantiana, partoriti sulla spinta dell'affermazione dell'arte post-minimalista.⁴ Dei tre aspetti dell'opera di Greenberg il primo è sicuramente quello più conosciuto dal pubblico che si interessa di arte, il secondo quello più studiato da artisti e critici, mentre il terzo è stato sempre sottovalutato, anche se contiene delle indicazioni preziose sulle nozioni greenberghiane di 'qualità artistica' e 'formalismo'. Anche se il lavoro quotidiano di critico ha permesso a Greenberg di ottenere fama e successo, tuttavia, non è interessante per gli scopi di questa dissertazione. Bisogna, invece, esplorare il Greenberg dottrinario, l'autore della più conosciuta teoria sull'avanguardia e sul Modernismo. Nell'autunno del 1939 Greenberg pubblica uno dei suoi saggi più conosciuti, *Avant-Garde and Kitsch*, in cui cerca di delineare i ruoli antagonisti dell'avanguardia e dell'arte popolare.⁵ L'articolo ha apparentemente un taglio storico-sociale, ma lentamente si trasforma nell'introduzione di un problema estetico cruciale. La ricerca di Greenberg prende spunto da un assunto comune, condiviso da Tolstoj e Wittgenstein. Nella cultura occidentale si sono incrinare quelle convenzioni che permettono ad artisti e pubblico di comunicare tra loro:

A society, as it becomes less and less able, in the course of its development, to justify the inevitability of its particular forms, breaks up the accepted notions upon which artists and writers must depend in large part for communication with their audiences. It becomes difficult to assume anything.⁶

Per spiegare questa frattura Greenberg segue un'ipotesi storica molto diffusa: il crollo delle convenzioni artistiche dipende dall'impossibilità di accettare ulteriormente valori e simboli della società borghese. Gli artisti non si sentono più rappresentati dai loro committenti.⁷ Il risultato è la nascita di 'Bohemia': una torre d'avorio in cui gli artisti si rinchiudono, scacciando ogni problematica politica per studiare a fondo le questioni interne alla propria arte.⁸ Con l'abbandono di ogni preoccupazione sociale hanno origine anche le teorie dell'arte per l'arte: l'arte non deve avere alcuno scopo utilitaristico e non può riconoscere alcun valore che non sia estetico. L'arte è

⁴ I primi due aspetti dell'opera di Greenberg sono collezionati in C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism*, Voll. I-IV, University of Chicago Press, Chicago 1988-1995. Il Greenberg 'teorico dell'estetica' è, invece, rintracciabile in C. GREENBERG, *Homemade Esthetics*, Oxford University Press, Oxford 1999.

⁵ C. GREENBERG, "Avant-Garde and Kitsch", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. I, University of Chicago Press, Chicago 1988, pp. 5-22.

⁶ GREENBERG, "Avant-Garde and Kitsch", cit., p. 6.

⁷ Su quest'aspetto della dottrina di Greenberg, cfr. T. J. CLARK, "Clement Greenberg's Theory of Art", in F. FASCINA (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, Routledge, London and New York 2000, pp. 71-86.

⁸ In realtà il racconto greenberghiano è più ricco di *nuances*. L'emigrazione degli artisti, per esempio, è, *ipso facto*, un rifiuto *politico* della società borghese: "The first settlers of bohemia [...] turned out soon to be demonstratively uninterested in politics. [...] they would never have been able to isolate their concept of the 'bourgeois' in order to define what they were *not*", tuttavia, "the avant-garde's emigration from bourgeois society to bohemia meant also an emigration from the markets of capitalism" (GREENBERG, "Avant-Garde and Kitsch", cit., p. 7).

fine a sé stessa. Non è la prima volta nella storia dell'arte occidentale in cui si verifica una scollatura tra gli artisti e gli ideali della classe dominante, ma l'avanguardia, secondo Greenberg, si differenzia da altre forme di 'chiusura' artistica (gli 'alessandrinismi' greenberghiani). Nei periodi di crisi l'arte ha sempre evitato di affrontare questioni politiche e sociali per concentrarsi, invece, sui virtuosismi e sullo studio delle possibilità del proprio *medium*. Lo stesso succede alle avanguardie, ma con una fondamentale differenza: queste ultime cercano di trovare "a path along which it would be possible to keep culture *moving* in the midst of ideological confusion and violence"⁹. Se un alessandrinismo è una virtuosistica ripetizione degli stilemi tradizionali, l'avanguardia vuole sviluppare la propria arte oltre il grado raggiunto. Tuttavia, l'arte rappresentativa è diventata un tabù, perché presupporrebbe un patto sociale tra artisti e società civile sui contenuti rappresentabili. Di conseguenza solo le proprietà estetiche di un *medium* possono essere oggetto di ricerca. Secondo Greenberg, questo fatto rappresenta la genesi dell'arte astratta e, più in generale, dell'avanguardia:

In turning his attention away from subject matter of common experience, the poet or the artist turns it upon the medium of his own craft. The nonrepresentational or 'abstract', if it is to have aesthetic validity, cannot be arbitrary and accidental, but must stem from obedience to some worthy constraint or original. This constraint, once the world of common, extroverted experience has been renounced, can only be found in the very processes or disciplines by which art and literature have already imitated the former. These themselves become the subject matter of art and literature.¹⁰

I soggetti dell'avanguardia diventano quei mezzi che l'arte tradizionale impiegava per rappresentare un contenuto. La pittura cercherà, dunque, di esibire le proprietà formali dei colori e dello spazio bidimensionale, la scultura della tridimensionalità e della materia, la musica del suono e del ritmo e così via. Fino a questo punto avanguardia e alessandrinismo coincidono. Greenberg ha *affermato* che vi sia una differenza – l'avanguardia è *in moto* – ma non l'ha ancora giustificata. Cercherà di motivare la propria tesi in un altro importante articolo: *Toward a Newer Laocoon*.¹¹ Il punto di partenza è compatibile con la conclusione di *Avant-Garde and Kitsch*:

⁹ *Ivi*, p. 8.

¹⁰ *Ivi*, p. 9.

¹¹ Cfr. C. GREENBERG, "Toward a Newer Laocoon", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. I, University of Chicago Press, Chicago 1988, pp. 23-38. In *Avant-Garde e Kitsch*, invece, Greenberg si interessa al Kitsch. Il kitsch è un simulacro della cultura genuina, fornisce una "vicarious experience and faked sensations" (GREENBERG, "Avant-Garde and Kitsch", cit., p. 12). L'artista kitsch semplifica l'arte per lo spettatore e gli propone un oggetto predigerito che procura "the pleasure of art that detours what is necessarily difficult in genuine art" (*Ivi*, p. 17). Se l'avanguardia imita i processi dell'arte, allora il kitsch ne imita solo gli effetti: è una patina artistica su oggetti esteticamente inerti. Il peccato originale del kitsch è di aver distrutto ogni distinzione tra valori propriamente artistici e quelli rintracciabili in altre sfere dell'esperienza, confondendo così arte e vita. Il kitsch è dunque qualcosa di facile, quotidiano, consumabile senza sforzo, alla portata di tutti. L'avanguardia, invece, non è universalmente condivisibile: "No culture can develop without a social basis, without a source of stable income. And in the case of the avant-garde, this was provided by *an elite* among the ruling class of that society from which it is assumed itself

l'arte sfugge le preoccupazioni sociali e si rifugia nell'auto-riflessività.¹² L'artista è sempre meno preoccupato degli eventi che accadono nel mondo e sempre più dedito allo studio del proprio *medium*. Questo, però, implica una tendenza all'autonomia: la pittura avrà come soggetto il *medium* pittorico, la scultura lo scultorio e così via. Greenberg introduce così la famosa questione del 'purismo'. Se il soggetto è diventato il *medium*, allora ogni caratteristica *extra-specifica* deve essere eliminata. Ogni arte, seguendo l'esempio della musica¹³, deve diventare autonoma, in una parola: *pura*. Da buon empirista Greenberg lega la specificità delle singole arti al senso attraverso cui sono normalmente esperite:

Only [...] defining each of the other arts solely in terms of the sense or faculty which perceived its effect and by excluding from each art whatever is intelligible in the terms of any other sense or faculty would the [...] arts attain the 'purity' and self-sufficiency which they desired; which they desired, that is, in so far as they were avant-garde arts. The emphasis, therefore, was on the physical, the sensorial.¹⁴

L'ipotesi secondo cui a ogni arte è collegato un senso o una facoltà specifici è difficile da sostenere. Sebbene possa sembrare *prima facie* corretto associare la vista alla pittura e l'udito alla musica (e questi accostamenti sono quelli proposti da Greenberg), sarebbe molto più complesso trovare un senso proprio del teatro o della letteratura, per citare due casi difficili da gestire. Greenberg è stato, dunque, più volte criticato per questa mossa teorica.¹⁵ Greenberg, tuttavia, continua a impiegare il termine 'purezza' sempre tra apici, quasi a indicare che un'arte perfettamente pura è un ideale irraggiungibile.¹⁶ La dottrina Modernista, inoltre, dipende in minima parte da questa premessa molto discutibile. All'interno dello stesso *Toward a Newer Laocoon*, Greenberg si sposta immediatamente verso problematiche più interessanti dal punto di vista artistico, connesse all'elaborazione del *medium* nelle singole arti. Se è vero, infatti, che

to be cut off, but to which it has always remained attached by an umbilical cord of gold" (*Ivi*, p. 10, corsivo mio). Le critiche di Greenberg alla cultura di massa e al kitsch e gli hanno attribuito la fama di antidemocratico ed elitista.

¹² Cfr. GREENBERG, "Toward a Newer Laocoon", cit., pp. 28-29.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 30-32.

¹⁴ *Ivi*, pp. 31-32.

¹⁵ Costello, per esempio, legge le affermazioni contenute in *Toward a Newer Laocoon* come un tradimento dell'estetica kantiana a cui Greenberg fa continuo riferimento. Costello scrive: "From 'Toward a Newer Laocoon' (1940) onward, Greenberg sought to align specific arts, under the influence of music, with specific senses. But in order to do so he was forced to conceive the intuition of artworks in terms of discrete sensory inputs. Like his psychologizing of Kant, this is essentially a product of Greenberg's deep-seated empiricism. As a result, he conflates judgment of taste, properly so-called, with what Kant would have concurred were aesthetic judgments, albeit of *sense* rather than *reflection*" (D. COSTELLO, "Retrieving Kant's Aesthetics for Art Theory After Greenberg", in F. HALSALL, J. JANSEN, T. O'CONNOR (eds.), *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices From Art History, Philosophy and Art Practice*, Stanford University Press, Stanford 2009, pp. 117-132, qui p. 119).

¹⁶ In una nota di *Modernist Painting*, aggiunta quasi vent'anni dopo (1978) la stesura (1960), Greenberg cerca di rispondere in modo definitivo a tutte le critiche mosse alla nozione di 'purezza': "The writer is trying to account in part for how most of the very best art of the last hundred-odd years came about, but he's not implying that that's how the best art has to come about. 'Pure' art was a useful illusion, but this doesn't make it any the less an illusion" (C. GREENBERG, "Modernist Painting", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 85-94, qui p. 94).

l'artista lavora con la materialità e la fisicità della propria arte, la categorizzazione 'sensoriale' lascia il posto a una catalogazione delle arti per mezzo del *medium* che è loro proprio. Come scrive Greenberg: "It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself"¹⁷. Ed è proprio la relazione tra *medium* e artista a mettere in moto l'avanguardia. Dato che le preoccupazioni formali diventano il soggetto stesso dell'arte, allora il compito dell'artista "profoundly responsible"¹⁸ sarà quello di esplorare le possibilità del proprio *medium*, scartando ogni opzione eteronoma per evitare qualsiasi confusione tra le arti. L'artista d'avanguardia deve 'sbucciare' il proprio *medium* da ogni convenzione accidentale per cercare di trovare il nucleo essenziale e mantenere così l'arte "safe [...] within its 'legitimate' boundaries. [...] Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art"¹⁹. Questa logica mette in moto l'avanguardia: scoprire quali convenzioni siano accidentali e quali essenziali necessita studio, sperimentazione e anni di lavoro. Il movimento di 'purificazione' descritto dall'avanguardia non è arbitrario: un artista non può decidere volontariamente quali convenzioni conservare e quali scartare. Egli deve, lavorando sul materiale, arrivare ad *accettare* come inviolabili certe limitazioni del *medium*. Greenberg impiega la metafora della 'resa' (*surrender*) per descrivere il risultato della lotta dell'artista con il proprio *medium*. In relazione alla pittura, la forma d'arte prediletta da Greenberg, il critico scrive:

The history of avant-garde painting is that of a *progressive surrender to the resistance of its medium*; which resistance consists chiefly in the flat picture plane's denial of efforts to 'hole through' it for realistic perspectival space. In making this surrender, painting not only get rid of imitation – and with it 'literature' – but also of realistic imitation's corollary confusion between painting and sculpture.²⁰

La traiettoria dell'avanguardia sembra tracciata in termini teleologici: l'artista *deve* lentamente abbandonare ogni convenzione inutile e *tendere* alla completa rivelazione del *medium* nella sua purezza. Tuttavia, Greenberg rifiuta l'interpretazione strettamente essenzialista: "there is nothing inside art itself, disconnected from history, which compels it to go in one direction or another"²¹. La narrazione greenberghiana ha solo un valore *retrospettivo*: solo dopo che gli artisti hanno compiuto le proprie scelte è possibile rintracciare una logica nello sviluppo di un'arte. Se non c'è nulla che *forzi* l'arte a prendere una strada piuttosto che un'altra, c'è, tuttavia, una *condizione* che ha facilitato lo sviluppo descritto retrospettivamente da Greenberg. La troviamo

¹⁷ GREENBERG, "Toward a Newer Laocoon", cit., p. 32.

¹⁸ *Ivi*, p. 27.

¹⁹ *Ivi*, p. 32.

²⁰ *Ivi*, p. 34, corsivo mio.

²¹ *Ivi*, p. 23.

nell'inciso della precedente citazione: l'arte non è “disconnected from history”²². L'arte è una pratica fortemente connotata dal punto di vista storico: ci sono tradizioni, maestri, convenzioni, ecc. Il *proprium* storico dell'avanguardia consiste nel cercare di mantenere la tradizione artistica viva, pur nel crollo delle convenzioni, ossia del patto che tacitamente ha legato per secoli artisti e pubblico. Questo corollario è l'aspetto più importante della dottrina di Greenberg. Se, infatti, gli artisti d'avanguardia sono sempre stati considerati degli *enfants terribles* che si divertono a distruggere le convenzioni artistiche per puro piacere o per furore iconoclasta, Greenberg, invece, afferma che l'avanguardia sia un tentativo di tenere in vita la tradizione in epoca moderna. Una volta crollate le convenzioni artistiche, infatti, non è più possibile concepire la tradizione come la trasmissione di pratiche assodate. Il patto (il *con-venire*) tra artista e pubblico deve essere sempre nuovamente rinegoziato: l'artista deve proporre un'opera che possa reggere il confronto con l'arte prodotta dai propri predecessori, mentre il pubblico deve sigillare il patto con l'accettazione o con il rifiuto. Ciò che rende l'avanguardia una tradizione moderna è lo sguardo costantemente rivolto al passato: Manet passeggia nel Louvre e cerca di capire se la propria pittura può essere comparata a quella di Velázquez o Tiziano; Frank Stella esibisce le proprie opere nella speranza che convincano il pubblico tanto quanto una tela del Caravaggio. Ciò che, invece – nella lettura greenberghiana – differenzia avanguardia e tradizione è l'impossibilità di considerare *ovvie e naturali* le convenzioni. Questo, tuttavia, non significa che l'artista stia sperimentando arbitrariamente:

It developed that the true and most important function of the avant-garde was not to ‘experiment’, but to find a path along which it would be possible to keep culture *moving*.²³

L'avanguardia è dunque tutt'altro che un movimento alla ricerca dell'essenza *storica* delle singole arti. È, invece, il tentativo di scoprire quelle convenzioni che, di volta in volta, suscitano la convinzione dell'artista e del pubblico. L'artista è convinto quando giudica la propria opera paragonabile ai capolavori passati della propria arte, mentre il pubblico approva il suo lavoro se lo riconosce come una adeguata continuazione della tradizione. Nell'interpretazione di Greenberg, dunque, l'avanguardia ha una propria logica di sviluppo solo se si accetta la natura profondamente storica dell'impresa artistica: una catena di rimandi interni che, in linea di massima, collega Pollock a Giotto. Ciò che, invece, si può esporre solo retrospettivamente è l'indirizzo *specifico* percorso dall'avanguardia. Secondo Greenberg, non c'è nulla *nella* nozione di ‘arte’ che l'ha portata verso l'astrazione o verso il ripiegamento sul proprio *medium*. Abbiamo detto in precedenza che il critico americano cerca le cause di questa soluzione in fattori *estrinseci*

²² *Ibid.*

²³ GREENBERG, “Avant-Garde and Kitsch”, cit., p. 8.

all'arte: lo scollamento tra artisti e società borghese, l'ideale *bohémien*, il trionfo della teoria dell'arte per l'arte. In sintesi potremmo dire che la nozione di 'arte' non è teleologicamente determinata. Perché allora Greenberg è capace di riconoscere certe tendenze *determinate*? Perché ha prevalso l'astrazione e la critica dei limiti del *medium*? La risposta è tanto facile quanto disarmante: perché nell'esperienza degli artisti e dei critici questo sviluppo è stato giudicato migliore, più convincente. Scrive Greenberg:

*My own experience of art has forced me to accept most of the standards of taste from which abstract art has derived, but I do not maintain that they are the only valid standards through eternity. I find them simply the most valid ones at this given moment. I have no doubt that they will be replaced in the future by other standards, which will be perhaps more inclusive than any possible now.*²⁴

È stata dunque l'esperienza degli artisti e il loro gusto, nonché l'esperienza e il gusto del pubblico – ossia fattori non deducibili *a priori* – a determinare *de facto* lo sviluppo dell'avanguardia. Con *Toward a Newer Laocoon*, Greenberg ha gettato le basi della futura dottrina del Modernismo; una dottrina destinata ad avere una ricezione molto favorevole tra artisti e pubblico.

Per capire quanto gli scritti di Greenberg abbiano influito sugli artisti formati tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta, ci si può soffermare su un quadro allegorico di Mark Tansey, *The Triumph of the New York School* (1984, **Fig. 1**):



(Fig. 1)

Il dipinto ritrae una scena militare (si ricordi che il termine 'avanguardia' proviene dal gergo soldatesco e indica l'unità che precede il resto dell'esercito) e trae ispirazione dalle raffigurazioni

²⁴ GREENBERG, "Toward a Newer Laocoon", cit., p. 37, corsivo mio.

pittoriche degli armistizi, un genere che ebbe una fortuna duratura tra Seicento e Ottocento. Sulla sinistra è possibile riconoscere le divise dei soldati francesi che hanno partecipato alla prima guerra mondiale, mentre sulla destra e in primo piano troviamo le uniformi usate dall'esercito americano durante la seconda guerra mondiale. L'anacronismo è completato dal fatto che i 'francesi' montano ancora a cavallo, mentre gli 'americani' posseggono già carri armati e *tank*. Il titolo e gli armamenti indicano che le truppe americane hanno obbligato i francesi alla resa. Al centro del quadro troviamo una figura di bassa statura con una pelliccia: si tratta da André Breton, teorico del Surrealismo e sostenitore delle avanguardie europee. Alle sue spalle, avvolto in un lungo mantello, è possibile riconoscere un anziano Pablo Picasso. Sulla destra, dinnanzi al tavolo, con l'atteggiamento confidente del vincitore, si trova Greenberg e, sullo sfondo – vicino al fotografo – Jackson Pollock. L'opera di Tansey rappresenta allegoricamente la sconfitta dell'interpretazione surrealista dell'avanguardia – incarnata da artisti di estrazione europea – e l'ascesa dell'arte astratta americana, esemplificata da Pollock, ma appoggiata e teorizzata da Greenberg. La dottrina di Greenberg diventa tra gli anni Quaranta e Sessanta il paradigma dominante: ogni artista deve sposarne le posizioni o di rifiutarne gli assunti. L'affermazione più chiara, ma anche più *tranchant*, della posizione teorica greenberghiana – il saggio-manifesto *Modernist Painting* – è conosciuta e criticata da tutto il mondo dell'arte.

Fra *Toward a Newer Laocoon* e *Modernist Painting* ci sono pochissime differenze dottrinarie, ma il vocabolario di Greenberg è cambiato. L'avanguardia diventa il movimento Modernista. Greenberg dà due accezioni al termine 'Modernismo': o si riferisce a una tendenza storica presente nell'essere umano²⁵ o al movimento artistico che ha origine in Europa alla fine dell'Ottocento. Il significato 'storico' del termine è stato già discusso all'inizio di questa dissertazione²⁶, bisogna ora approfondire quello storico-artistico. Il compito è facilitato dal fatto che Greenberg si limita a tradurre nel nuovo gergo le caratteristiche con cui ha tratteggiato l'avanguardia. Fanno nuovamente la loro comparsa il ripiegamento riflessivo dell'arte su sé stessa²⁷, la necessità dell'autonomia e della 'purezza' delle arti specifiche²⁸, l'insistenza sul *medium*²⁹ e l'idea che il Modernismo sia l'unica forma che la tradizione può assumere in epoca

²⁵ "Western civilization is not the first civilization to turn around and question its own foundations, but it is the one that has gone furthest in doing so. I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant" (GREENBERG, "Modernist Painting", cit., p. 85).

²⁶ Cfr. Parte prima, Cap. 1.

²⁷ "The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence" (GREENBERG, "Modernist Painting", cit., p. 85).

²⁸ "The arts could save themselves [...] only by demonstrating that the kind of experience they provided was valuable in its own right and not to be obtained from any other kind of activity. Each art [...] had to perform this demonstration on its own account" (*Ivi*, p. 86).

²⁹ "It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique in the nature of its medium" (*Ibid.*).

contemporanea.³⁰ La vera novità di *Modernist Painting* consiste nel tentativo di esemplificare concretamente la logica interna di un'arte particolare: la pittura. Il Modernismo ha sottoposto le "cardinal norms of the art of painting" a una "revision"³¹. La storia della pittura Modernista è la successiva presentazione di queste norme,

not only in the interest of expression but also in order to exhibit them more clearly as norms. By being exhibited, they are tested for their indispensability.³²

È come se la pittura Modernista consistesse nella lenta eliminazione di convenzioni ritenute inessenziali e in un avvicinamento al nocciolo della pittura *qua* pittura:

The essential norms or conventions of painting are at the same time the *limiting conditions* with which a picture must comply *in order to be experienced as a picture*.³³

Secondo Greenberg, la condizione minima perché vi sia un'immagine e perché un dipinto sia esperibile in quanto tale è la piattezza (*flatness*):

For flatness alone was unique and exclusive to pictorial art. [...] Because flatness was the only condition painting shared with no other art, Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else.³⁴

Greenberg sottolinea nuovamente che questo sviluppo non è stato consapevole e che esso può essere descritto solo retrospettivamente.³⁵ Sono le decisioni *estetiche* degli artisti a condurre l'evoluzione della pittura e solo il giudizio altrettanto estetico del pubblico può confortare o dissuadere le loro intenzioni. Il risultato di un giudizio estetico, come insegna Kant, non può essere previsto *a priori* e, di conseguenza, nemmeno la direzione presa – o che avrebbe potuto prendere – il Modernismo. In un intervento più tardo, Greenberg precisa che non bisogna leggere il Modernismo come un programma intenzionale, ma come una tendenza alla qualità estetica che, involontariamente, è andata a coincidere con la spoliatura del *medium* dalle sue caratteristiche inessenziali:

³⁰ "Modernist art [...] finally takes its place in the intelligibile continuità of taste and tradition. Nothing could be further from the authentic art of our time than the idea of a rupture of continuity. Art *is* [...] continuity, and unthinkable without it" (*Ivi*, p. 93).

³¹ *Ivi*, p. 89.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, corsivo mio.

³⁴ *Ivi*, p. 87. In un articolo successivo Greenberg aggiunge una seconda condizione, ossia la delimitazione della piattezza (*delimitation of flatness*); cfr. C. GREENBERG, "After Abstract Expressionism", in *ID.*, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 121-134. La differenza tra le due versioni non è importante per questa dissertazione.

³⁵ "It should also be understood that self-criticism in Modernist art has never been carried on in any but a spontaneous and largely subliminal way. As I have already indicated, it has been a question of practice, imminent to practice, and never a topic of theory" (GREENBERG, "Modernist Painting", cit., p. 91).

Modernism defines itself in the long run not as a 'movement', much less a program, but rather as a kind of bias or tropism: toward esthetic value, esthetic value as such and as an ultimate. The specificity of Modernism lies in its being so heightened a tropism in this regard.³⁶

C'è, tuttavia, una stonatura nella dottrina greenberghiana che non tarderà a mettere in crisi l'intero impianto teorico.³⁷ Se la convenzione essenziale della pittura è la piattezza e il Modernismo è un doppio movimento che tende all'eliminazione dell'accidentale e al valore estetico in sé, allora una tela grezza rappresenterebbe sia l'apice logico del Modernismo che il suo culmine estetico. Una tela grezza, infatti, sembra esibire al meglio la piattezza greenberghiana, completamente depurata da ogni tratto che la pittura condivide con altre arti. L'artista deve 'arrendersi' all'ultima resistenza del proprio *medium* e giudicare convincente anche questa ipotetica tela grezza, che può essere un *readymade* comprato in un colorificio e privo di elaborazione artistica. In sintesi, una semplice tela grezza sarebbe un'opera d'arte. Questa conclusione è inaccettabile dal punto di vista di Greenberg per due validi motivi: il primo è che quest'oggetto, l'ultimo nella serie dello sviluppo Modernista, è in bilico tra l'essere l'erede della tradizione pittorica ed essere un semplice oggetto innalzato al rango di arte. Greenberg può vedere il primo aspetto, ma deve rifiutare il secondo; altrimenti l'intero discorso sulla specificità mediale rischierebbe di crollare. Se, infatti, un oggetto generico può essere arte, allora può esserlo qualsiasi cosa; che sia specifica, trans-mediale o extra-mediale. In secondo luogo, la tela grezza che abbiamo ipotizzato rischia di ingenerare una pericolosa deduzione: se essa è l'essenza del pittorico, allora sarà sicuramente un'immagine e dunque un dipinto, *ergo* sarà arte. Ricordiamo, però, che, secondo Greenberg, questo ragionamento è illecito: il Modernismo non procede per deduzioni o raziocini, ma attraverso giudizi estetici, ossia qualcosa di non deducibile *a priori*. L'artista giudica 'arte' la propria opera se la trova tanto convincente da poter essere paragonata con la tradizione precedente e, almeno nella *lettera* del Modernismo greenberghiano, non è possibile predire il risultato di questo giudizio, ma solo osservarlo e ricostruirlo retrospettivamente. Gli scritti di Greenberg all'inizio degli anni Sessanta, tuttavia, riflettono una crescente preoccupazione per questo problema. Nel 1958 Greenberg è ancora sicuro che il Modernismo pittorico abbia uno sviluppo lungo e imprevedibile:

Thought it started on its 'modernization' earlier perhaps than the other arts [Greenberg si riferisce alla pittura], it has turned out to have a greater number of *expendable* conventions imbedded in it, or these at least have proven harder to isolate and detach.³⁸

³⁶ C. GREENBERG, "Necessity of Formalism", *New Literary History*, 3 (1971), pp. 171-175, qui p. 171.

³⁷ Nel delineare le problematiche interne alla dottrina greenberghiana, ho fatto continuo riferimento a *The Monochrome and the Blank Canvas*, terzo capitolo della monografia di deDuve sull'estetica post-Duchamp. Cfr. T. DE DUVE, *Kant after Duchamp*, Mit Press, Cambridge (MA) 1996, pp. 199-279.

³⁸ C. GREENBERG, "'American-Type' Painting", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. III, University of Chicago Press, Chicago 1993, pp. 217-235, qui p. 217.

La medesima confidenza si trova in *Modernist Painting*:

Modernism has found that these limits can be pushed back *indefinitely* before a picture stops being a picture and turns out an arbitrary object.³⁹

Tuttavia, già pochi anni più tardi il critico americano si ‘arrende’ alla propria dottrina. La tela grezza è un dipinto e la nozione di ‘arte’ può essere applicata deduttivamente, anche se i risultati rischiano di essere esteticamente scarsi:

By now it has been established, it would seem, that the irreducible essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms. Flatness and the delimitation of flatness; and that the observance of merely these two norms is enough to create an object which can be experienced as a picture: thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture – *though not necessarily as a successful one*.⁴⁰

Art turns out to be almost inescapable by now for any one dealing with a flat surface, even if it is mostly *bad art*.⁴¹

La teoria di Greenberg si è trovata intrappolata in un dilemma ben esplicitato da de Duve:

Either [...] the making and the appreciation of art require nothing but a mere identification predicated on the conceptual ‘logic’ of modernism, and aesthetic judgment is no longer necessary [...] or [...] aesthetic judgment is still necessary. But the pressure that the convention of painting had put on its practice is now nil, and one is forced to allow for an art that is no longer the outcome of its specific history, a generic art.⁴²

Ritraduciamo l’argomento greenberghiano nei termini dell’ipotetica ‘tela grezza’: o questo oggetto è deducibile dalla logica del Modernismo, che è dunque *costitutiva* della nozione di ‘arte’ e non più solo una ricostruzione retrospettiva, oppure la tela sopracitata è un oggetto che elude la logica Modernista e quest’ultima perde la propria posizione dominante tra le interpretazioni dell’arte contemporanea. Nel primo caso, il Modernismo sarebbe un movimento indirizzato teleologicamente, screditando così l’idea greenberghiana secondo cui l’arte deve essere riconosciuta esteticamente (*Modernismo senza estetica*). Nel secondo caso, invece, il giudizio estetico è una parte costitutiva della nozione di ‘arte’, ma si deve ammettere l’esistenza di opere che esulano dalla specificità mediale predicata dal Modernismo – ad esempio, la ‘tela grezza’ *qua readymade* – (*estetica senza Modernismo*). La sequenza di citazioni tratte dalle opere di Greenberg dimostra che il critico americano opta per il secondo corno del dilemma: esiste un’arte generica, estranea alla specificità mediale e alla purezza del Modernismo, ma

³⁹ GREENBERG, “Modernist Painting”, cit., p. 90, corsivo mio. In *Modernist Painting*, tuttavia, Greenberg mostra già segni di dubbio: se da una parte si designa la piattezza come tratto essenziale della pittura, dall’altra si afferma che “the flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an absolute flatness” (*Ibid.*).

⁴⁰ GREENBERG, “After Abstract Expressionism”, cit., p. 133, corsivo mio.

⁴¹ C. GREENBERG, “How Art Writing Earns Its Bad Name”, in *Id.*, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 135-144, qui p. 141, corsivo mio.

⁴² DE DUVE, *Kant after Duchamp*, cit., p. 222.

quest'arte – come ogni altra – deve essere giudicata esteticamente. Il giudizio di Greenberg è negativo: si tratta di “bad art”. Nel giro di pochi anni Greenberg ha mutato la propria interpretazione del dilemma. Questo mutamento dipende da una concomitante rivoluzione nel modo di produrre e concepire l'arte. Nel 1951 Robert Rauschenberg si avvicina a concretizzare la tela grezza della nostra ipotetica narrazione: si tratta dei famosissimi *White Paintings* (**Fig. 2**).



(Fig. 2)

Nel 1959 un allora sconosciuto Frank Stella esibisce i propri dipinti al MoMA in una mostra dedicata al futuro dell'arte americana (*Sixteen Americans*). Fra le opere compaiono i *Black Paintings* (**Fig. 3**) in cui ogni residuo illusionistico è completamente azzerato: si tratta di tavole monocromatiche in cui l'artista si è lasciato guidare da un istinto puramente deduttivo e formale.⁴³



(Fig.3)

Siamo molto lontani dal movimento espressivo dei dipinti di Pollock o De Kooning: il quadro di Stella è statico, la catatonica ripetizione di un motivo ornamentale. Non sembra esserci spazio

⁴³ Per una lettura Modernista delle opere di Stella, cfr. M. FRIED, “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”, in ID., *Art and Objecthood*, Chicago University Press, Chicago and London 1998, pp. 77-99 e M. FRIED, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, in ID., *Art and Objecthood*, cit., pp. 213-265.

per un giudizio estetico. C'è solo una regola geometrica applicata con costanza, senza trasporto o sentimento. L'insieme di questi fattori rende i *Black Paintings* inguaribilmente 'piatti': non c'è illusione o sentimento che riesca a 'bucare' la bidimensionalità della tela. Questi dipinti sembrano rappresentare il *telos* della logica Modernista descritta da Greenberg: scartare ogni elemento inessenziale per dar spazio alla piattezza del supporto letterale e alla sua delimitazione spaziale. L'influenza di Stella sulla successiva generazione di artisti è stata profonda. Un artista ambizioso all'inizio degli anni Sessanta si trovava nell'angusto spazio delimitato dai dipinti di Stella e dal Modernismo greenberghiano. De Duve ci descrive la difficile scelta in questo modo:

The impact of Stella's black paintings on them was tremendous, as was the aura of Greenbergian criticism. They must have felt that it was impossible to be a significant artist without being a painter and at the same time that it was impossible to pursue modernist painting without going beyond the monochromatic literal flatness of Stella's black and aluminum paintings. At that point, they would cease to be painters and would merely produce 'arbitrary objects'. At that point, they would also have to break with Greenberg [...]⁴⁴

Secondo Greenberg esistono solo degli artisti *specifici*, dunque dei pittori. Non sembra possibile, però, continuare a dipingere secondo la logica Modernista dopo l'esposizione di Stella. Stella ha realizzato l'obbiettivo della pittura Modernista: o lo si imita o si cerca di spingere il Modernismo oltre i propri limiti. E il limite della dottrina di Greenberg è l'abbandono del campo della specificità per la produzione di oggetti generici.⁴⁵ Questa decisione conduce a un'arte nata dalla deduzione logica e non dal giudizio estetico; un'arte, cioè, che accetta il primo corno del dilemma precedentemente esposto, ossia l'opzione scartata da Greenberg. Dall'inizio degli anni Cinquanta gli artisti hanno seguito questa strada: il Modernismo si è esaurito ed è diventato possibile produrre un'arte generica senza preoccuparsi ulteriormente – o minimamente – della risposta estetica.⁴⁶ I primi teorizzatori della nuova arte furono i cosiddetti Minimalisti, la cui voce più eminente è Donald Judd. Nel celebre manifesto minimalista *Specific Objects*, Judd precisa e difende la natura a- (o trans-)mediale della nuova arte:

Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture. Usually it has been related, closely or distantly, to one or the other. The work is diverse, and much in it that is not in painting and sculpture is also diverse.⁴⁷

⁴⁴ DE DUVE, *Kant after Duchamp*, cit., p. 204.

⁴⁵ Cfr. GREENBERG, "Modernist Painting", cit., p. 90.

⁴⁶ Il documento forse più famoso di questa tendenza è la raccolta di scritti *The Anti-Aesthetic*, curata da H. Foster. Cfr. H. FOSTER (ed.), *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1983. La ricezione filosofica di questa tendenza è il quarto capitolo ('Estetica e opera d'arte') di *La trasfigurazione del banale* di Danto; cfr. A. C. DANTO, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 109-138.

⁴⁷ D. JUDD, "Specific Objects", in ID., *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Nova Scotia 2005, pp. 181-189, qui p. 181.

Nelle intenzioni di Judd, *Specific Objects* rappresenta l'archiviazione delle forme d'arte tradizionali, giunte oramai all'esaurimento ("The disinterest in painting and sculpture is a disinterest in doing it again"⁴⁸), e una profonda indifferenza verso le preoccupazioni estetiche ("A work needs only to be interesting"⁴⁹). Sebbene la nuova arte assomigli superficialmente alla scultura (**Fig. 4**, D. Judd, *Ohne Tite Stack*, 1968), questa impressione è scorretta. Le opere minimaliste hanno origine dal discorso greenberghiano sulla pittura modernista ed è lo stesso Judd ad ammetterlo implicitamente ("The new work obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting"⁵⁰).



(Fig. 4)

Greenberg non cercherà mai di rifiutare le idee minimaliste: ha ormai abbandonato il Modernismo a favore del giudizio estetico. Per il critico statunitense le opere minimaliste e gran parte dell'arte contemporanea sono 'bad art', dal momento che si tratta di arte inguaribilmente "boring"⁵¹. Sarà Michael Fried a ingaggiare una battaglia teorica con Judd e gli altri minimalisti. Prima di rivolgere l'attenzione all'opera di Fried bisogna accennare al 'terzo' Greenberg, il teorico dell'estetica e il formalista.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ JUDD, "Specific Objects", cit., p. 184.

⁵⁰ *Ivi*, p. 183.

⁵¹ Da un'intervista a Greenberg che chiude il già citato libro di de Duve *Clement Greenberg Between the Lines*. Greenberg riferisce all'arte concettuale l'aggettivo 'boring' almeno tre o quattro volte nel giro di poche pagine. Cfr. DE DUVE, *Clement Greenberg Between the Lines*, cit., pp. 122-123.

Appendice: valore estetico, qualità e noia; il Formalismo in azione

Greenberg dà due nomi al referente di un giudizio estetico: valore estetico (*aesthetic value*) o qualità estetica (*aesthetic quality*). I due termini sono sinonimi e né l'uno né l'altro indicano una proprietà oggettiva dell'opera, né possono essere dedotti per mezzo di regole o criteri. Alla qualità estetica corrisponde il contenuto (*content*) di una certa opera:

The quality of a work of art inheres in its 'content' and vice versa. Quality is 'content'. You know that a work of art has content because of its effect.⁵²

Bisogna, però, distinguere attentamente tra il contenuto (*content*), che Greenberg definisce l'"import, tenor, gist, or 'meaning'"⁵³ di un'opera d'arte e il suo soggetto (*subject matter* – ciò che l'opera d'arte *presenta* – il *medium* dell'arte Modernista – o *rappresenta* – paesaggi, eventi, volti, ecc. dell'arte tradizionale). Mentre si può parlare del soggetto, il contenuto è ineffabile:

Reflection shows that anything in a work of art that can be talked about or pointed to automatically excludes itself from the 'content' [...] In itself 'content' remains indefinable, unparaphrasable, undiscussable.⁵⁴

La spiegazione dell'ineffabilità del contenuto dipende dalle caratteristiche del giudizio estetico, che Greenberg costruisce lungo linee più o meno kantiane:

Aesthetics judgments are given and contained in the immediate experience of art. They coincide with it, they are not arrived at afterwards through reflection or thought. Aesthetic judgments are also involuntary: you can no more choose whether or not to like a work of art than you can choose to have a sugar taste sweet or lemons sour. [...] Because aesthetic judgments are immediate, intuitive, undeliberate, and involuntary, they leave no room for the conscious application of standards, criteria, rules, or precepts.⁵⁵

Se il giudizio estetico è intuitivo e involontario, allora non è regolato da criteri. La loro esistenza ci permetterebbe di prevedere o dedurre il risultato del giudizio, indicando o discutendo le caratteristiche che lo soddisfano. Tali criteri, tuttavia, non esistono, data la natura *a posteriori* del giudizio estetico, e, di conseguenza, l'oggetto del giudizio *non può* essere qualcosa di cui si possa parlare o che si possa indicare esplicitamente. Se, infatti, una certa composizione o un certo soggetto fossero gli *standard* che portano a giudicare 'bella' un'opera, allora la qualità estetica potrebbe essere prodotta meccanicamente – per imitazione dello *standard*, ad esempio – o essere dedotta dalla loro presenza. La teoria greenberghiana, però, non ammette una simile

⁵² C. GREENBERG, "Complaints of a fan Art Critic", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 265-272, qui p. 269.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ivi*, p. 265.

deduzione: del soggetto (*subject matter*) di un'opera d'arte si può parlare, mentre del suo contenuto (*content*) no. C'è qualcosa, però, che lega questi fattori: la forma (*form*) dell'opera. Dietro questo concetto non c'è nulla di particolarmente misterioso: la forma è semplicemente l'aspetto visibile e descrivibile dell'opera d'arte. Citando de Duve:

The *form* of a work is what makes its *subject matter* visible and offers access to its *content* or quality.⁵⁶

La forma, dunque, rende percepibile il soggetto dell'opera d'arte e ci permette di poterlo giudicare esteticamente, cogliendo così la qualità o contenuto. Siamo così giunti al 'formalismo', la teoria criticata da molti detrattori contemporanei di Greenberg.⁵⁷ Il nucleo del formalismo di matrice greenberghiana può essere descritto impiegando ancora una volta le parole di de Duve:

Formalism involves the way in which the aesthetic judgment, moved (or unmoved) by the *content* of a given [...] work, is compelled to approve (or disapprove) of the *form* in which the work remodels its historical conventions.⁵⁸

Giudichiamo il contenuto dell'opera, ma ne approviamo (o rifiutiamo) la forma. Come nel giudizio estetico kantiano, siamo mossi da qualcosa che poi attribuiamo all'oggetto *come se* fosse una sua qualità. Finora Greenberg si è limitato a rielaborare le indicazioni di grandi teorici dell'estetica come Kant, Croce e Susanne Langer. Il problema della posizione greenberghiana emerge con la fusione di 'formalismo' e 'Modernismo'. All'interno della tradizione, infatti, il giudizio estetico è 'successivo' all'opera d'arte. Una 'scultura', ad esempio, dipende da una serie di norme e di pratiche pubblicamente accettate e appartiene naturalmente al complesso sistema delle arti. Una statua è *ipso facto* 'arte': non c'è bisogno di accertare il fatto. In un secondo tempo, l'opera può essere giudicata esteticamente convincente (o meno), ma un tale giudizio non decide la sua appartenenza all'insieme delle opere d'arte. Se si segue la logica Modernista, però, non è possibile sapere *a priori* quali condizioni determinino l'esistenza di una certa forma d'arte. Solo il giudizio estetico convalida (o ripudia) il lavoro dell'artista e indica se la sua opera appartiene ancora alla categoria 'scultura', 'pittura' o 'musica', ecc., e dunque a quella più generale di 'arte'. Il giudizio, quindi, diventa *costitutivo* della nozione di arte. De Duve descrive il mutamento di prospettiva con queste parole:

⁵⁶ DE DUVE, *Kant after Duchamp*, cit., p. 210.

⁵⁷ Cfr. S. MELVILLE, "Kant after Greenberg", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (1998), pp. 67-74, in particolare p. 68. La più dura critica al formalismo greenberghiano, se si tiene conto che proviene da una sua discepolo, è contenuta in R. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge (MA) 1994, in particolare pp. 1-30.

⁵⁸ DE DUVE, *Kant after Duchamp*, cit., p. 211.

This is art – that is, my taste, sufficiently acquainted with and pressured by the historical state of conventions of the medium, tell me this is good – thus it is a painting worthy of the name.⁵⁹

Formalismo e Modernismo dunque non coincidono – il formalismo è una teoria valida anche per opere non Moderniste –; tuttavia il Modernismo è “a kind of bias or tropism: toward esthetic value, esthetic value as such and as an ultimate”. Il Modernismo è dunque orientato verso il formalismo, perché solo il valore estetico può suggellarne la logica.

Greenberg, però, è costretto dagli sviluppi più recenti dell’arte contemporanea a sacrificare il Modernismo sull’altare del formalismo. Per conservare la propria dottrina estetica il critico americano è obbligato ad adattarla alle novità minimaliste e alla linea duchampiana che – nella vulgata – trasforma oggetti scelti arbitrariamente in opere d’arte, senza l’apporto di alcun giudizio estetico. Verso la fine degli anni settanta Greenberg si confronta con l’opera di Duchamp, cercando di forzare l’arte Dada e post-minimalista negli alvei di una teoria estetica.⁶⁰ Greenberg vorrebbe mantenere un ruolo costitutivo al giudizio estetico pur accettando la possibilità di creare arte generica. Il giudizio estetico, tuttavia, non sembra avere una funzione costitutiva se non è coniugato alla logica Modernista: non è sufficiente valutare esteticamente qualcosa per renderla un’opera d’arte, a meno che il giudizio stesso non sia *necessario* per convalidare l’appartenenza a una certa tradizione mediale. Il giudizio estetico, infatti, avviene sempre involontariamente *ed ex-post*: può avvallare, ma non costituire l’opera d’arte – se si eccettua il caso-limite dell’opera Modernista in cui non essendoci certezze *a priori*, solo la conferma *a posteriori* può confortare le varie ipotesi. Queste osservazioni rimangono valide se si accetta la caratterizzazione tradizionale del giudizio estetico e non lo si considera, invece, un atteggiamento da assumere a piacimento (volontariamente). In tal caso, infatti, è sufficiente *avere intenzione* di contemplare esteticamente un oggetto per trasfigurarlo in un’opera d’arte. Negli scritti degli anni settanta Greenberg imbocca quest’ultima strada, tradendo il tema kantiano da cui è partito (i.e.: il giudizio estetico è involontario, non soggetto a regole, non prevedibile *a priori*) con le più tarde teorie dell’atteggiamento estetico (i.e.: il giudizio estetico dipende da un atteggiamento disinteressato e impersonale che è possibile assumere volontariamente).⁶¹

Non ho intenzione di approfondire la parabola dell’estetica greenberghiana.⁶² Vorrei, invece, chiudere questo *excursus* spendendo alcune parole sui motivi che spingono Greenberg a ritenere

⁵⁹ *Ivi*, p. 212.

⁶⁰ Cfr. GREENBERG, *Homemade Esthetics*, cit..

⁶¹ Il principale esponente della teoria dell’atteggiamento estetico è Edward Bullough. Cfr. E. BULLOUGH, “Psychical Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle”, *British Journal of Psychology*, 5 (1912), pp. 87-117.

⁶² De Duve e Costello si sono già assunti il compito di criticare l’estetica dell’ultimo Greenberg; cfr. DE DUVE, *Clement Greenberg Between the Lines*, cit., pp. 89-119; D. COSTELLO, “Greenberg’s Kant and the Fate of Aesthetics

l'arte contemporanea post-minimalista “bad” o “boring”. Ritroveremo, infatti, i medesimi giudizi – declinati diversamente – nelle opere di Fried e Cavell. Greenberg usa due etichette per riferirsi a quest'arte: “novelty art” o “avant-gardism”⁶³. I due termini sono sinonimi. Del primo Greenberg scrive:

No amount of phenomenal, describable newness avails when the internal relation of the work have not been felt, inspired, discovered.⁶⁴

Questa affermazione non è distante da quelle di Tolstoj e Wittgenstein: l'arte contemporanea è insignificante, perché cerca di promuovere⁶⁵ il nuovo in sé, senza che la novità sia supportata sinceramente dall'artista.⁶⁶ L'atteggiamento avanguard-ista soddisfa esattamente questa descrizione:

Avant-gardist, for Greenberg, applies to all artistic practices that don't proceed from the artist's aesthetic conviction, but rather from a conscious intention to astound or to shock [...] to break a current convention by calculation or strategy [...]. The door is open to *concocted art*, another of Greenberg's name for avant-gardism.⁶⁷

L'arte architettata a tavolino solo per stupire il pubblico, riprodotta meccanicamente senza alcuna ispirazione e senza supporto del giudizio estetico non può che essere valutata “bad” da Greenberg. Tuttavia, non tutta l'arte contemporanea rientra nei ranghi della ‘novelty art’. Pur senza sposarne gli intenti, l'ultimo Greenberg riconosce che le opere di Duchamp e dei minimalisti siano arte: un'arte che ha il merito di aver *dimostrato* l'esistenza dell'arte generica, la quale si estende oltre i confini della specificità mediale. Tuttavia, gran parte dell'arte prodotta dopo gli anni Sessanta è di natura generica e agli occhi di Greenberg si limita a ripetere noiosamente la dimostrazione iniziale (che sia di Duchamp, di Judd o di qualcun'altro). Quest'arte non è solo “bad” – dato che richiede il minimo sforzo estetico, ossia l'assunzione di un certo atteggiamento disinteressato e impersonale – ma è anche “boring”, perché significa sempre la stessa cosa:

in Contemporary Art Theory”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65 (2007), pp. 217-228, ID., “Retrieving Kant's Aesthetics for Art Theory After Greenberg”, cit..

⁶³ C. GREENBERG, “Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties”, in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 292-303, qui p. 300 e 302.

⁶⁴ *Ivi*, p. 302.

⁶⁵ Il verbo ‘promuovere’ è usato *intenzionalmente* nella sua accezione pubblicitaria e richiama le parole dello stesso Greenberg: “And now in the 60s it is as though everybody had finally [...] caught on not only to the necessity of innovation, but also to the necessity [...] of *advertising* innovation by making it startling and spectacular” (*Ivi*, p. 300, corsivo mio).

⁶⁶ Sebbene Greenberg non faccia parte della triade di pensatori isolata in questa dissertazione (Tolstoj, Wittgenstein e Cavell), tuttavia, ne condivide almeno due tratti caratteristici: l'importanza della risposta (estetica) personale e della nozione di ‘sincerità’.

⁶⁷ DE DUVE, *Clement Greenberg Between the Lines*, cit., p. 81-82. La locuzione ‘*concocted art*’ appare, per esempio, in GREENBERG, “Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties”, cit., p. 303.

Yet Duchamp and his sub-tradition have demonstrated, as nothing did before, how omnipresent art can be, all the things it can be without ceasing to be art. And what an unexceptional, unhonorable status art as such – that is, esthetic experience – really has. But that doesn't make the demonstration in itself any the less boring. That's the way it is with demonstrations: once they've demonstrated what they had to demonstrate they become repetitious, like showing all over again how two plus two equals four. That's not the way it is with more substantial art, good and bad: that kind of art you have to experience over and over again in order to keep on *knowing* it.⁶⁸

Con questo peana per l'arte Modernista, scritto in un'epoca di noia disperata, abbandoniamo Greenberg – sia il teorico dell'estetica sia il dottrinario – per rivolgerci a Michael Fried, suo discepolo e contestatore, compagno di pensiero di Cavell e primo critico d'arte ad affrontare il problema che il minimalismo ha posto all'arte Modernista.

1.2 *Il Modernismo di Michael Fried*

Nei primi anni di attività come critico d'arte, Micheal Fried ha operato sotto l'egida di Greenberg.⁶⁹ Ben presto, tuttavia, cercò di elaborare una posizione autonoma sulla logica Modernista. Fried non riesce ad accettare la tendenza di Greenberg al riduzionismo; la prospettiva secondo cui il Modernismo scarta ogni convenzione accidentale per 'ridurre' le arti al nocciolo essenziale. Greenberg non ha mai interpretato la propria dottrina in termini riduzionisti, ma l'ambiguità delle formulazioni greenberghiane ha condotto sia Fried che i minimalisti a leggere il Modernismo come un movimento destinato a svelare il nucleo di ogni arte. Ci sono, infatti, dei passi in cui Greenberg sembra accettare una forma di riduzionismo: il Modernismo sarebbe un tentativo di autocritica il cui scopo

which is *entirely empirical* and *not at all an affair of theory*, is to determine the *irreducible working* essence of art and the separate arts. [...] By now it has been established [...] that the *irreducible* essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness [...]⁷⁰

Nella citazione ci sono delle affermazioni che stonano tra loro: da una parte il Modernismo è "entirely empirical" e a-teorico. Un artista Modernista cerca quelle condizioni che permettono a una certa arte di funzionare ("working") in un *dato momento* storico.⁷¹ D'altra parte, le

⁶⁸ GREENBERG, *Homemade Esthetics*, cit., pp. 56-57.

⁶⁹ È lo stesso Fried a riconoscerlo: "The influence of Greenberg was surely decisive. It isn't surprising, therefore, that for the first few years of my activity as an art critic it never occurred to me to question Greenberg's account of the inner logic of modernism" (M. FRIED, "An Introduction to My Art Criticism", in ID., *Art and Objecthood*, Chicago University Press, Chicago and London 1998, pp. 1-74, qui p. 34).

⁷⁰ GREENBERG, "After Abstract Expressionism", cit., p. 131, corsivo mio.

⁷¹ Questo aspetto del brano è enfatizzato da de Duve, che non accetta la critica di Fried al riduzionismo greenberghiano: "It is disconcerting to observe that despite such precise statements, many of Greenberg's critics

medesime condizioni sono “irriducibile”, un aggettivo che sembra indicare la loro ineluttabilità e indipendenza dalla storia. Secondo Greenberg, non è possibile infrangere le condizioni riconosciute dal Modernismo se si vuole preservare la forma d’arte che contribuiscono a regolare.⁷² Fried enfatizza questo secondo aspetto e lo critica a favore di una concezione ancora più storicizzata del Modernismo:

I take a reductionist conception of modernist painting to mean this: that painting roughly since Manet is seen as a cognitive enterprise in which a certain quality (e.g. literalness), set of norms (e.g., flatness and the delimitation of flatness), or core problems (e.g., how to acknowledge the literal character of the support) is progressively revealed as constituting the *essence* of painting – and, by implication, of having done so all along. This seems to me gravely mistaken, not on the grounds that modernist painting is not a cognitive enterprise, but because it radically misconstrues the kind of cognitive enterprise modernist painting is. What the modernist painter can be said to discover in his work – what can be said to be revealed to him in it – is not the irreducible essence of *all* painting but rather that which, at the present moment in painting’s history, is capable of convincing him that it can stand in comparison with the painting of both the modernist and the premodernist past whose quality seems to him beyond question. (In this sense one might say that modernist painting discovers the essence of all painting to be quality). The object of his enterprise is therefore both knowledge and conviction – knowledge through, or better still, in, conviction. And that knowledge is simultaneously knowledge of painting (i.e., what it must be in order to elicit conviction) and of himself (i.e., what he finds himself convinced by) – apprehended not as two distinct entities but in a single, inextricable function.⁷³

Se si privilegia l’interpretazione non-riduzionista del Modernismo greenberghiano, allora la sopraccitata critica di Fried si limita a rettificarne le possibili derive teleologiche. Se, invece, si è convinti, con Fried e i minimalisti, che la dottrina Modernista ortodossa comporti la scoperta dell’essenza *irriducibile* delle arti, allora il passo di Fried è una critica fondamentale all’impostazione greengerghiana. In entrambe le ipotesi, la posizione di Fried necessita di delucidazioni:

1) Fried non abbandona completamente la nozione di ‘essenza’ di un’arte, ma le dà un’interpretazione wittgensteiniana. In una nota di *Art and Objecthood*, Fried commenta con queste parole la critica a Greenberg:

(including Fried) stubbornly continue to see him as a kind of Platonist of pure painting, upholding an essentialist conception of art” (DE DUVE, *Clement Greenberg Between the Lines*, cit., p. 71, nota 47).

⁷² Fried sottolinea quest’aspetto della dottrina greenberghiana: “Greenberg imagines the (empirical, atheoretical) operations of modernist self-criticism as arriving, indeed as having arrived, at painting’s irreducible norms or conventions [...]. (Italicizing ‘working’ in no way qualifies ‘irreducible’)” (FRIED, “An Introduction to My Art Criticism”, cit., p. 66, nota 51).

⁷³ FRIED, “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”, cit., p. 99, nota 11. Nella medesima nota Fried riconosce il proprio debito verso Kuhn: “It should be clear that the conception of modernist painting that I have just adumbrated is not only antireductionist but antipositivist; in this respect I believe it has significant affinities with the persuasive account of the enterprise of science put forward by Thomas S. Kuhn in *The Structure of Scientific Revolution*” (*Ibid.*). Esistono due studi sull’importanza di Kuhn per la formazione del Modernismo *chez* Fried e Cavell: C. A. JONES, “The Modernist Paradigm: The Artworld and Thomas Kuhn”, *Critical Inquiry*, 26 (2000), pp. 488-528 e V. KINDI, “Novelty and Revolution in Art and Science: the Connection between Kuhn and Cavell”, *Perspectives on Science*, 18 (2010), pp. 284-310.

[...] flatness and the delimitation of flatness ought not to be thought of as the ‘irreducible essence of pictorial art’, but rather as something like the *minimal conditions for something’s being seen as painting*; and that the crucial question is not what those minimal and, so to speak, timeless conditions are, but rather what, at a given moment, is capable of compelling conviction, of succeeding as painting. This is not to say that painting *has no* essence; it *is* to claim that that essence – i.e., that which compels conviction – is largely determined by, and therefore changes continually in response to, the vital work of the recent past. The essence of painting is not something irreducible. Rather, the task of the modernist painter is to discover those conventions that, at any given moment, *alone* are capable of establishing his work’s identity as painting.⁷⁴

Questo passo risente fortemente della lettura cavelliana di Wittgenstein.⁷⁵ Possiamo, infatti, sostituire alla parola ‘convenzione’ il termine ‘criterio’ e ottenere così una chiave per interpretare i saggi di Fried sull’arte Modernista. Un criterio wittgensteiniano, ad esempio, non si basa su alcun ‘contratto’ o ‘accordo’ preventivo, ma sul naturale *con-venire* degli uomini che condividono la medesima forma di vita (nell’accezione biologica e culturale della locuzione). Se l’essenza del linguaggio è regolata dai criteri wittgensteiniani, allora non è qualcosa di fisso o di irriducibile, ma dipende dalla possibilità di condividere esperienze, atteggiamenti, attitudini e sentimenti; una possibilità che si ‘cristallizza’ in criteri condivisi, i quali si sedimentano a una profondità tale, da apparire eterni e immutabili. L’illusione svanisce quando emerge un punto di rottura: il caso anormale, la proiezione immaginativa, il disaccordo sui criteri.⁷⁶ Interviene, allora, la capacità di improvvisare, proiettare, ripianare la divergenza. Nessuna soluzione positiva è, però, garantita *a priori*, perché dipende dall’abilità degli interlocutori di accordare le proprie sensibilità: di *convincere*, in breve, l’antagonista a vedere le cose sotto un certo aspetto.⁷⁷ Se si traduce il discorso sui criteri nei termini di Fried, allora le convenzioni di ogni singola arte (come, per esempio, “the *minimal conditions for something’s being seen as painting*”) non sono nulla di fisso o irriducibile, né dipendono, però, da un contratto esplicito o arbitrario. Esse emergono dalla pratica e dalla storia dell’arte in questione, solidificandosi in una *tradizione*. All’interno di una tradizione, però, le convenzioni ci appaiono stabili e naturali: non sembra esserci nulla che possa metterle in questione. In breve, sono considerate *ovvie*. La presenza delle convenzioni si nota solo nei momenti di rottura, quando vengono discusse o accantonate, o quando una convenzione alternativa assume prestigio e importanza. La storia dell’arte è ricca di esempi: la sottolineatura della prospettiva nella pittura di Masaccio, l’abbattimento della ‘quarta parete’ teatrale sulla scia degli esperimenti di Tieck, l’abbandono della forma metrica a favore del verso sciolto, ecc. La peculiarità del Modernismo consiste nell’aver reso il punto di rottura

⁷⁴ M. FRIED, “Art and Objecthood”, in ID., *Art and Objecthood*, Chicago University Press, Chicago and London 1998, pp. 148-172, qui p. 169, nota 6.

⁷⁵ Cfr. Parte prima, Cap. 3, §§ 1 e 1.1. L’influsso di Wittgenstein e Cavell è esplicitamente riconosciuto da Fried in M. FRIED, “An Introduction to My Art Criticism”, cit., pp. 31; 33 e 38.

⁷⁶ Cfr. Parte prima, Cap. 3, § 1.2.

⁷⁷ Cfr. Parte prima Cap. 2.

una ‘situazione’ *stabile*: la convenzione non ha più alcuna autorità assoluta, né può essere considerata ovvia o naturale.⁷⁸ Ogni artista Modernista deve essere capace di improvvisare le convenzioni della propria arte. Questa improvvisazione – come ogni improvvisazione⁷⁹ – non è né cieca né arbitraria, ma volge lo sguardo al passato; a quell’insieme di pratiche che costituisce il ‘lascito ereditario’ della tradizione.⁸⁰ Il risultato dell’improvvisazione è accettabile solo se è possibile confrontarlo con lo sfondo tradizionale. All’interno di questa dinamica si può dire che il vero artista Modernista svela sempre nuovamente l’essenza – le condizioni minime – della propria arte, proprio perché l’essenza stessa è ridefinita come qualcosa di plastico e storicamente determinato. L’arte Modernista, però, non può ‘adagiarsi’ sulla convenzione come l’arte tradizionale: la convenzione deve essere di volta in volta ristabilita per mezzo della *convinzione*. Bisognerà allora soffermarsi sulle “politics of conviction”⁸¹.

2) Apparentemente la convinzione dipende da un semplice giudizio comparativo: l’artista concepisce, produce ed esibisce un’opera d’arte solo se risulta positivo il confronto di quest’ultima “with the painting of both the modernist and the premodernist past whose quality seems to him beyond question”⁸². Rimane poco chiaro, tuttavia, come – e se avvenga effettivamente – un giudizio comparativo. Prendiamo, per esempio, Frank Stella: deve prendere le proprie tele geometriche, dal minimo effetto illusionistico, entrare al Metropolitan, accostarle a un dipinto di Velázquez e giudicare se effettivamente il proprio lavoro sia simile a quello del maestro spagnolo? Fried non ha in mente questo genere di paragone quando sottolinea l’importanza di un continuo confronto con il passato.⁸³ Nello specifico Fried non si riferisce a un

⁷⁸ Secondo Fried, la situazione Modernista è una ‘perpetua rivoluzione’: “I am arguing, then, that something like a dialectic of modernism has in effect been at work [...]. The dialectic in the thought of these men is an ideal of action as radical criticism of itself founded upon as objective an understanding of one’s present situation as one is able to achieve. There is nothing teleological about such an ideal: it does not aim toward predetermined end [...]. But this would amount to nothing less than the establishment of a *perpetual revolution* – perpetual because bent on unceasing radical criticism of itself” (FRIED, “Three American Painters”, cit., pp. 217-218, corsivo mio).

⁷⁹ Cfr. Parte prima, Cap. 3, § 1.2.

⁸⁰ Per Fried come per Greenberg, dunque, il Modernismo non è una brusca negazione della tradizione, ma un tentativo di proseguirla all’interno di un contesto completamente differente.

⁸¹ M. FRIED, “How Modernist Works: A Response to T. J. Clark”, *Critical Inquiry*, 9 (1982), pp. 217-234, qui p. 227.

⁸² FRIED, “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”, cit., p. 99, nota 11.

⁸³ Una storia riferita da R. Krauss può far pensare che Fried possa aver ipotizzato anche un confronto diretto tra opere particolari: “Un giorno che la mostra *Three American Painters* era allestita al Fogg Museum a Harvard, Michael Fried e io ci trovavamo in una delle sale. Alla nostra destra c’era un quadro color rame di Frank Stella, la cui superficie brunita dalla luce inondava la stanza. Uno studente di Harvard che era entrato nella sala si accostò a noi. Con il braccio sinistro alzato, e il dito che puntava il quadro di Stella, affrontò Michael Fried. “Che cosa c’è di tanto speciale in quello?”, chiese. Fried si voltò fissandolo. “Guarda”, disse lentamente, “ci sono giorni in cui Stella va al Metropolitan Museum. E si siede per ore a guardare i quadri di Velázquez, completamente sbalordito, e poi torna al suo studio. Ma quello che sa bene è che è un’opzione non più possibile per lui. Così dipinge strisce”. La voce di Fried si era alzata. “Vuole essere Velázquez, così dipinge strisce”. Krauss, tuttavia, ricostruisce l’ellissi teorica contenuta nelle parole di Fried: “Quella considerazione, che collegava le esigenze di Stella a Velázquez nell’ampio, immenso salto di una singola frase, fu una gigantesca ellissi il cui balzo chiari tre secoli di arte. [...] ero in grado di visualizzare la logica di un ragionamento che collegava secoli di atti pittorici separati nella fluida

parallelo tra *due* opere *particolari*. Non si tratta, quindi, di confrontare *un'*opera di Stella con *un* dipinto di Pollock, di Manet o di Velázquez, ma di scoprire il legame che intercorre tra un'opera Modernista e le convenzioni che hanno tradizionalmente regolato quell'arte. L'artista Modernista deve riconoscere (*acknowledge*) nella propria opera una condizione che ci permetta di poterla a nostra volta riconoscere come erede legittima di quella tradizione. In epoca Modernista, il riconoscimento è complicato dall'inerte instabilità di ogni condizione. Un esempio di Fried aiuta a comprendere meglio il problema. Un fatto apparentemente banale della pittura da cavalletto consiste nella forma (*shape*) assunta dai dipinti, una forma solitamente rettangolare. Una tale convenzione risulta ovvia nella pittura da cavalletto tradizionale, ma un pittore Modernista non può darla per scontata. Ogni convenzione, infatti, è *arbitraria*, se non è sottoposta a critica ed è esplicitamente riconosciuta (*acknowledged*) all'interno dell'opera. Di conseguenza, la forma rettangolare della tela non è più una condizione sufficiente per individuare un dipinto da cavalletto. Tale convenzione è una caratteristica che la pittura può condividere con oggetti che non appartengono al mondo dell'arte (es.: la tela grezza del colorificio, un qualsiasi oggetto rettangolare, ecc.) e, viceversa, sono concepibili dipinti che non abbiano forma rettangolare. Non è più sufficiente conoscere (*know*) la convenzione per renderla efficace, bisogna anche trovare un modo per riconoscerla (*acknowledge*) attivamente nell'opera. È evidente il richiamo di Fried alla nozione cavelliana di 'riconoscimento' (*acknowledgment*).⁸⁴ Secondo Cavell, il 'riconoscimento' indica un *surplus* nell'ordine della prassi rispetto alla mera conoscenza: bisogna mostrare attivamente e responsabilmente il possesso della conoscenza che si vuole riconoscere. Un pittore Modernista, dunque, non può limitarsi a conoscere la convenzione secondo cui la pittura da cavalletto ha una determinata forma (*shape*), ma deve cercare di *esprimerla* come elemento significativo. Solo in questo modo la convenzione non è più un banale ornamento arbitrario, ma una condizione essenziale dell'arte. La convenzione diventa così un *medium*: una materiale da lavorare e da trasformare *nuovamente* in oggetto di convinzione condivisa.⁸⁵ Nell'esempio di Fried, la forma (*shape*) è uno dei possibili *medium* della pittura da cavalletto; una convenzione che viene riscoperta nei dipinti di Frank Stella:

chiarezza di un unico movimento [...]. Sebbene Fried avesse scelto di non fornire l'intero ragionamento allo studente, aveva cercato di far sì che lo studente pensasse a qualcosa di ovvio: che il bisogno di Stella di dire qualcosa attraverso la sua arte era lo stesso degli spagnoli del XVII secolo; soltanto il punto nel tempo era diverso". (R. KRAUSS, "Una visione del modernismo", in ID., *Inventario perpetuo*, trad. it. E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2011, pp. 129-143, qui p. 129).

⁸⁴ Cfr., per esempio, FRIED, "An Introduction to My Art Criticism", cit., pp. 27-33 e p. 37. Abbiamo ampiamente discusso questa nozione nella Parte prima Cap. 4, § 2.

⁸⁵ Sulla trasformazione della convenzione in *medium* espressivo ci dilungheremo affrontando la nozione cavelliana di 'automatismo' (*automatism*).

Frank Stella's new paintings investigate the viability of shape as such. By shape as such I mean [...] shape as medium [...]. And by the viability of shape, I mean its power to hold, to stamp itself out, and *in* [...] compelling conviction. Stella's undertaking in these paintings is therapeutic: to restore shape to health, at least temporarily [...]. In this sense shape has become something different from what it was in traditional painting or, for that matter, in modernist painting until recently. It has become, one might say, an object of conviction, whereas before it was merely ... a kind of object. Stella's new pictures are a response to the recognition that shape itself may be lost to the art of painting as a resource able to compel conviction, precisely because – as never before – it is being called upon to do just that.⁸⁶

Nel ristabilire (“restore [...] to health”) una convenzione; nel renderla nuovamente un oggetto di convinzione, Stella mostra il proprio debito con la tradizione e ci indica in che senso le sue opere siano da confrontare con quelle dei maestri del passato. Non si tratta, dunque, di un paragone tra singoli dipinti – Stella da una parte e Velázquez dall'altra –, ma della capacità di risvegliare nel pubblico la consapevolezza di condizioni che regolano la pittura *überhaupt* (sia quella di Stella che quella di Velázquez). Per ottenere questo risultato Stella deve riconoscerle (*acknowledge*) attivamente nei propri dipinti, farne un *medium*. L'intenzione è quella di portare ogni spettatore a riconoscere a sua volta questo tentativo e di condurlo a connettere, per mezzo dell'espressione mediale, l'opera con la pittura tradizionale. Stella, tuttavia, può solo *cercare* di lavorare seriamente sulla forma (*shape*) in quanto *medium*, ma non può *obbligarci* a vedere il nesso. Ognuno di noi è chiamato a *giudicare* le opere Moderniste: se il risultato è positivo, allora l'artista è riuscito a riabilitare alcune convenzioni della propria arte (è riuscito, quindi, a scoprire “what, at a given moment, is capable of compelling conviction, of succeeding as painting”⁸⁷), altrimenti il fallimento è totale. Se non si vede alcun legame tra i dipinti di Stella e la tradizione secolare della pittura da cavalletto, allora i suoi semplici disegni geometrici non appartengono a questa forma d'arte e se non vi appartengono, allora non sono nemmeno arte in generale (forse sono dei semplici oggetti). In quanto appartenente alla linea di pensiero che ha inizio con Tolstoj e giunge a Cavell e in quanto critico formalista *à la* Greenberg⁸⁸, Fried non può darci alcun criterio per dirigere il giudizio, né può ammetterne alcuno.⁸⁹ La risposta all'arte Modernista è personale⁹⁰ e non deducibile *a priori*.

⁸⁶ FRIED, “Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons”, cit., pp. 77-78. I dipinti a cui si riferisce Fried appartengono alla serie di cui fa parte la **Fig. 3**.

⁸⁷ FRIED, “Art and Objecthood”, cit., qui p. 169, nota 6.

⁸⁸ Su questo punto di veda anche D. CARRIER, “Greenberg, Fried, and Philosophy: American-Type Formalism”, in G. DICKIE, R. SCLAFANI (eds.), *Aesthetics. A Critical Anthology*, St. Martin's Press, New York 1977, pp. 461-469.

⁸⁹ In alcuni passi Fried sembra suggerire che la ‘fecondità’ di un'opera (i.e.: il suo essere pregna di spunti per gli artisti successivi) possa essere un criterio che ne misuri *retrospettivamente* il valore: “The ultimate criterion of the legitimacy of a putative advance is its fecundity: whether in fact it proves to have been the road to the future” (M. FRIED, “Frank Stella”, in ID., *Art and Objecthood*, Chicago University Press, Chicago and London 1998, pp. 277-278, qui p. 278). Si veda anche: “The decisive criterion of quality or value is thus a certain effectiveness or ‘fecundity’ that in the nature of the case can be known only after the fact; indeed, something of the same situation prevails with respect to ‘formal’ or ‘stylistic’ discrimination themselves, in that we are able to make such discrimination within a given body of work only where subsequent modernist painting has invested certain

3) Fried ritiene di avere riunito due momenti che Greenberg aveva diviso. Non c'è da una parte la dialettica del Modernismo, intesa a sondare le convenzioni di un'arte, e dall'altra il giudizio sulla qualità estetica dell'opera, concepito come un atto ortogonale allo sviluppo dell'arte Modernista. Nelle opinioni di Greenberg, il Modernismo può solo *tendere* al valore, lasciando, però, spazio per un'arte priva di qualità. La costruzione teorica di Fried è più *tranchant*: o l'artista ha successo e quindi riusciamo a vedere i suoi sforzi come la continuazione della tradizione, oppure la sua opera è un fallimento.⁹¹ Nel primo caso siamo capaci di vedere l'opera come 'arte' e, dato che è riuscita a convincerci, è anche 'buona arte'. Nel secondo caso, invece, al fallimento si aggiunge la negazione della nozione di 'arte': se le tele di Stella, ad esempio, non ci riescono a convincere *qua* dipinti, non c'è alcun motivo per ritenerle un'esemplificazione della categoria di 'pittura' e per tanto nemmeno della nozione di 'arte'. Tali opere diventano degli oggetti refrattari a qualsiasi investimento di valore: entrano a far parte della categoria di 'non-arte'.⁹² In caso di giudizio negativo possiamo giungere a due conclusioni differenti: o è necessario affinare le capacità critiche e cercare di riconoscere gli elementi convincenti dell'opera oppure l'artista è un consigliere fraudolento perché presenta un'opera che non è arte. La seconda opzione conduce alla nozione di 'fraudolenza' che, secondo Cavell, segna l'arte Modernista. Il primo, invece, ci porta a sottolineare l'importanza della critica. Come scrive Fried:

What matters is that, as I remark, 'all judgments of value begin and end in experience'; the task of the critic is, first, not to flinch from making such judgments, which are nothing less than the lifeblood of his enterprise, and second, to try to come up with the most telling observations and arguments on their behalf. What those observations and arguments will turn out to be, what features of the works in question they will focus on and what sorts of issues they will involve, is in principle unknowable in advance, and in any case, as I rightly insist (following Kant in this if in

differences with a significance they did not originally have" (FRIED, "An Introduction to My Art Criticism", cit., p. 17). Le concessioni di Fried non mutano il nucleo teorico originale, secondo cui non ci sono criteri *a priori* per giudicare il valore di un'opera. La presunta 'fecondità', infatti, è un criterio 'misurabile' solo retrospettivamente e dunque *a posteriori*. Si tratta, inoltre, di un criterio molto discutibile che si avvicina al *test of time*; la prova con cui Greenberg riteneva di aver superato il soggettivismo kantiano (cfr. C. GREENBERG, "Can Taste Be Objective?", in ID., *Homemade Esthetics*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 23-30).

⁹⁰ In un passo citato in precedenza Fried riecheggia la nota osservazione di Wittgenstein sull'architettura come lavoro su sé stessi (cfr. CV, 24/43). Infatti, se il Modernismo è, da una parte, una "cognitive enterprise" e il suo scopo è giungere a conoscenza *di qualcosa* (i.e.: quali siano le convenzioni ancora valide per esperire qualcosa *qua* arte), dall'altra – e contemporaneamente – è anche conoscenza di sé ("knowledge [...] of himself (i.e., what he finds himself convinced by)" [FRIED, "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons", cit., p. 99, nota 11]). Il Modernismo, dunque, richiede un rapporto personale sia con la produzione che con la fruizione dell'arte e, come vedremo, riassume in sé le caratteristiche precedentemente abbozzate da autori quali Tolstoj e Wittgenstein.

⁹¹ "I would argue that what modernism has meant is that the two questions – What constitutes the art of painting? And what constitutes *good* painting? – are no longer separable: the first disappears, or increasingly tends to disappear, into the second" (FRIED, "Art and Objecthood", cit., p. 169, nota 6.). Cfr. anche FRIED, "An Introduction to My Art Criticism", cit., p. 39.

⁹² Dato che Fried tende a impiegare la nozione cavelliana di 'riconoscimento' (*acknowledgment*), questa conclusione non dovrebbe sorprenderci: il mancato riconoscimento indica sempre un'elusione (*avoidance*) che comporta una negazione dell'oggetto di conoscenza. Su queste nozioni, cfr. Parte prima, Cap. 4, § 2.

nothing else), the arguments themselves will not be binding, which is what it means to say that judgments of value end in experience as well as begin there.⁹³

Il critico, dunque, è colui che dovrebbe indirizzare l'attenzione sulle note salienti dell'opera – anche se non può obbligare nessuno a seguire le proprie direttive. Egli dovrebbe espandere a tal punto l'esperienza del fruitore da permettergli di entrare all'interno dell'opera, nel mondo costituito dall'oggetto d'arte. Ci sono, tuttavia, delle opere refrattarie a questo tentativo di 'penetrazione'. Per Fried rappresentano un grande problema sia per il Modernismo sia per l'arte in generale. Mi sto riferendo alle opere minimaliste che il critico statunitense decide di affrontare nel suo *pamphlet* polemico più celebre: *Art and Objecthood*.

1.21 Lo scontro tra Modernismo e minimalismo

È difficile sottovalutare l'importanza di *Art and Objecthood* per la critica d'arte contemporanea. Come segnala James Meyer:

Like two eternal combatants, 'Art and Objecthood' and minimalism (minimalism-as-theatre) came to compose a field of opposition, a *before* and *after*: the central divide, it could be argued, in the aesthetic debates of the postwar period.⁹⁴

Sulla base delle osservazioni di Fried in *Art and Objecthood* si è formata la comprensione del Modernismo da parte dei critici post-modernisti, che hanno pienamente accettato le diagnosi di Fried, limitandosi a ribaltarne i giudizi di valore.⁹⁵ Il saggio di Fried costituisce dunque una tappa imprescindibile per ricostruire lo sviluppo dell'arte contemporanea. Secondo il critico statunitense, nella polemica con il minimalismo è in gioco “*the success, even the survival of the arts*”⁹⁶. Il minimalismo rappresenta, quindi, uno spauracchio per l'esistenza stessa dell'arte e Fried decide di affrontare il nemico su due fronti.

1) Al di là dell'apparente eterogeneità dei lavori minimalisti, Fried riconosce un *fil rouge* che li collega ideologicamente.⁹⁷ Il movimento minimalista nasce da un'interpretazione letterale del Modernismo greenberghiano. In particolare, la pittura sarebbe “an art on the verge of

⁹³ FRIED, “An Introduction to My Art Criticism”, cit., p. 18.

⁹⁴ J. MEYER, “The Writing of ‘Art and Objecthood’”, in J. BEAULIEU, M. ROBERTS, T. ROSS (eds.), *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*, Power Publications, Sydney 2000, pp. 61-96, qui p. 87.

⁹⁵ “More than any single text, ‘Art and Objecthood’ defines Greenbergian modernism for an emerging postmodernism” (MEYER, “The Writing of ‘Art and Objecthood’”, cit., p. 86). La medesima opinione è rintracciabile in studiosi di formazione e sensibilità molto diverse come COSTELLO, “Greenberg’s Kant ...”, cit., p. 219; JONES, “The Modernist Paradigm ...” cit., p. 500, nota 22 e H. FOSTER, “The Crux of Minimalism”, in ID., *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge (MA) 1996, pp. 35-69.

⁹⁶ FRIED, “Art and Objecthood”, cit., p. 163.

⁹⁷ “The enterprise known variously as Minimal Art, ABC Art, Primary Structures, and Specific Objects is largely ideological” (*Ivi*, p. 148). Cfr. anche MEYER, “The Writing of ‘Art and Objecthood’”, cit., p. 64.

exhaustion” (si ricordi la precedente ipotesi della tela grezza). Una risposta ovvia alla crisi del modello greenberghiano consiste nel “give up working on a single plane in favor of three dimension”.⁹⁸ Fried è, coerentemente con la critica mossa a Greenberg, su un piano teorico differente: non si deve concepire il Modernismo come un movimento teleologico teso a svelare l’essenza definitiva delle singole arti, esaurandone così la parabola, ma come una continua rivoluzione intenta a scoprire quali convenzioni possano essere di volta in volta convincenti. Il minimalismo, però, non è solo una teorizzazione scorretta, ma anche un movimento che mette a rischio la sopravvivenza delle arti. L’abbandono delle arti individuali per un’arte generica implica, infatti, l’assunzione di una “sensitivity not simply alien, but antithetical” alle “demands of art”⁹⁹.

2) Fried conia un nome per la sensibilità minimalista: teatro (*theater*). Ci sono tre caratteristiche che rendono teatrale (*theatrical*) l’arte minimalista: la presenza (*presence*) antropomorfica, l’enfasi sulla situazione e sulle circostanze in cui il soggetto incontra l’opera, la durata di fruizione illimitata. Ognuna di queste qualità fenomenologiche comporta che l’arte minimalista sia mera oggettività (*objecthood*) e la priva, invece, di quei tratti che hanno permesso la sopravvivenza della nozione di ‘arte’ nella pittura Modernista – e più in generale in tutta l’arte prodotta in quest’epoca. L’opera minimalista è descritta in termini antropomorfi perché, secondo Fried:

the size of much literalist work¹⁰⁰ [...] compares fairly closely with that of the human body. [...] the entities or beings encountered in everyday experience in terms that most closely approach the literalist ideals of the nonrelational, the unitary, and the holistic are *other persons*. [...] the apparent hollowness of most literalist work – the quality of having an inside – is almost blatantly anthropomorphic. It is [...] as though the work in question has an inner secret life.¹⁰¹

L’insieme di questi fattori accomuna l’opera dei minimalisti alla presenza (*presence*) di un attore sul palco, dove qualcuno o qualcosa ‘ha presenza’ (*to have presence*) quando

It demands that the beholder take it into account, that he take it seriously – and when the fulfillment of that demand consists simply in being aware of the work and, so to speak, in acting accordingly.¹⁰²

La presenza scenica (“*stage presence*”¹⁰³) dell’oggetto minimalista include attivamente lo spettatore nella formazione del significato dell’opera. L’opera non è né la lavorazione materiale

⁹⁸ FRIED, “Art and Objecthood”, cit., p. 149.

⁹⁹ *Ivi*, p. 153.

¹⁰⁰ ‘*Literalism*’ è il nome usato da Fried per riferirsi al minimalismo.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 155-156.

¹⁰² *Ivi*, p. 155.

¹⁰³ *Ibid.*

del *medium*, né l'oggetto che ci viene presentato (che rimane *in sé* un ente muto, un'oggettività (*objecthood*) priva di significato), ma la situazione globale che si instaura nell'incontro tra lo spettatore e l'opera minimalista. Come scrive Fried:

Literalist sensibility is theatrical because [...] it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. [...] the experience of literalist art is of an object in a situation – one that, virtually by definition, *includes the beholder*.¹⁰⁴

Fried riconosce che il significato degli oggetti minimalisti dipende dall'esperienza dello spettatore e in minima parte dall'opera:

The object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation, but the situation itself *belongs to* the beholder – it is *his* situation. [...] Everything counts – not as a part of the situation, but as a part of the situation in which its objecthood is established and on which that objecthood at least partly depends.¹⁰⁵

Avendo spostato il *focus* dall'oggetto d'arte all'esperienza dell'opera, il minimalismo introduce la dimensione temporale nelle arti plastiche e pittoriche; una dimensione che è sempre stata considerata antitetica a questa forma d'arte. L'esperienza dell'opera, infatti, *costituisce* l'opera stessa e ha una certa durata (*duration*); una durata apparentemente illimitata e non articolabile. L'esempio più celebre impiegato da Fried per esemplificare questo tratto fenomenologico è il resoconto del viaggio notturno in autostrada di Tony Smith, in cui l'artista americano sembra profetizzare la fine dell'arte a favore di un'esperienza senza limiti temporali:

It was a dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings or anything at all excepts the dark pavement moving through the landscape of the flats [...]. The drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. [...] its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art. The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, *it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it*.¹⁰⁶

Il significato di un'esperienza, al contrario di quello dell'arte Modernista – completamente iscritto all'interno dell'opera –, non è qualcosa di incorniciabile (*frame*) e può, in linea di principio, continuare *ad libitum*. La potenziale illimitatezza delle opere d'arte *generiche* di stampo minimalista sembra infinitamente più promettente rispetto alla restrizione dell'arte *particolare* Modernista. L'arte particolare, che nel brano di Smith è significativamente esemplificata dalla pittura, appare limitata, esausta e *meramente* convenzionale, mentre la svolta

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 153.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 154-155.

¹⁰⁶ Citato in *ivi*, pp. 157-158, corsivo mio.

minimalista ci sembra liberatoria, democratizzante.¹⁰⁷ Secondo Fried questa libertà comporta, però, dei ‘rischi’ dal punto di vista estetico:

What Smith’s remarks seem to suggest is that the more effective –meaning effective *as theater* – a setting is made, the more superfluous the work themselves become.¹⁰⁸

Fried sta inconsapevolmente vaticinando la maggior parte degli sviluppi dell’arte contemporanea (soprattutto se si tiene in considerazione il post-minimalismo di marca concettuale). L’inesauribilità dell’opera minimalista, infatti, non è, come nell’arte tradizionale o Modernista, proporzionale al significato dell’oggetto artistico, ma dipende da fattori contestuali o ambientali. L’oggetto evapora nell’insignificanza per lasciare spazio alla ‘situazione’ che nelle opere minimaliste

is always of further interest; one never feels that one has come to an end of it [...]. It is inexhaustible, however, not because any fullness – *that* is the inexhaustibility of art – but because there is nothing there to exhaust.¹⁰⁹

In sintesi, il minimalismo *chez* Fried è un movimento che teoricamente predica la ‘morte’ delle arti tradizionali e praticamente *teatralizza* la mera oggettività (*objecthood*), sostituendo il significato dell’opera con l’esperienza della situazione. Non è difficile capire perché la posizione di Fried sia antitetica a quella degli artisti minimalisti. È interessante descrivere le sue critiche perché ci aiutano a comprendere sia la sua ‘visione’ del Modernismo, sia alcune delle affermazioni di Cavell sull’arte. Innanzitutto, Fried afferma che

*The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theater.*¹¹⁰

Da un’ottica Modernista la linea che separa un’opera d’arte da un semplice oggetto si sta sempre più assottigliando. Come abbiamo visto, solo un instabile giudizio estetico decide se i dipinti di Stella siano semplici oggetti o delle opere d’arte.¹¹¹ Se il significato di un’opera dipende in

¹⁰⁷ Come nota Fried l’esperienza promossa dall’arte minimalista “it’s something that everyone can understand”, mentre “it is [...] hardly necessary to add that the availability of modernist art is not of that kind, and that the rightness or relevance of one’s conviction about specific modernist works [...] is always open to question” (*ivi*, pp. 158-159). Questo tratto accomuna il minimalismo a un’altra importante corrente anti-Modernista – la Pop-art – e ci aiuta a comprendere perché il Modernismo di Greenberg e Fried sia stato tacciato di ‘autoritarismo’ e di ‘fascismo’, cfr. FRIED, “How Modernist Works ...”, cit., p. 226, nota 13 e MEYER, “The Writing of ‘Art and Objecthood’”, cit., p. 79.

¹⁰⁸ FRIED, “Art and Objecthood”, cit., pp. 159-160.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 166.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 163.

¹¹¹ Fried è chiaro nell’affermare che questa instabilità è nata con il Modernismo: “I remarked earlier that objecthood has become an issue for modernist painting only within the past several years. This, however, is not to say that before the present situation came into being, paintings, or sculptures for that matter, simply *were objects*. It would [...] be closer to the truth to say that they *simply* were not. The risk, even the possibility, of seeing works of art as

misura ancora maggiore dall'esperienza dello spettatore, allora l'oggetto d'arte rischia seriamente di perdere ogni importanza e diventare un *semplice* oggetto. Per questo, secondo Fried, l'arte deve sconfiggere la condizione teatrale, pena la sua scomparsa *qua* arte.¹¹² L'opera d'arte autentica deve essere completa in sé stessa, non può aver bisogno di un pubblico per avere significato.¹¹³ Alla presenza (*presence*) minimalista si deve contrapporre la *presentness* Modernista – un termine di difficile traduzione in italiano – che si contraddistingue per la mancanza di durata. Questo termine indica che l'opera Modernista, ma per Fried questo vale in generale per tutta l'arte, è “*at every moment [...] wholly manifest*”. L'esperienza dell'arte si configura temporalmente “*as a kind of instantaneousness*”¹¹⁴. Queste condizioni consentono all'arte di sconfiggere la teatralità e l'oggettività (*objecthood*), ma per Fried non sono delle datità. La convinzione nel significato dell'opera Modernista è istantanea, ma non può essere dedotta *a priori*: è un'esperienza sempre da rinnovare. Fried ci tiene a ribadirlo contro alcune interpretazioni di segno opposto¹¹⁵:

My point was [...] that at every moment the *claim* on the viewer of the modernist painting or sculpture is renewed totally [...]. By the same token, the viewer's conviction in a work's seriousness, its 'quality', is never for a moment, or is only for a moment, safe from the possibility of doubt [...]; conviction [...] must be secured again and again, as though continuously, by the work itself but also, in the act of experiencing, by the viewer, by us.¹¹⁶

A questo punto, però, Fried compie un passo ulteriore, molto contestato: dato che il Modernismo lavora all'interno delle *singole arti*, mentre la sua nemesi – il minimalismo – propone un'*arte generale* che irride ogni barriera disciplinare, il critico statunitense è portato a deplorare ogni tentativo di sintesi artistica e ad affermare che la qualità e il valore estetico “*are wholly meaningful, only within the individual arts. What lies between the arts is theater*”¹¹⁷. Su questo conservatorismo mediale si abatteranno con più decisione le obiezioni al pensiero di Fried e Cavell. La sua ricostruzione del minimalismo, invece, è stata largamente accettata, anche se i

nothing more than objects did not exist. That such a possibility began to present itself around 1960 was largely the result of developments within modernist painting” (*Ivi*, p. 160).

¹¹² Le opere dei minimalisti, secondo Fried, *non* sono arte: sono oggetti, sono *non-arte* “The meaning [...] of ‘the condition of non-art’ is what I have been calling objecthood. It is as though objecthood alone can, in present circumstances, secure something's identity, if not as nonart, at least neither painting nor sculpture; or as though a work of art [...] were in some essential respect *not an object*” (*Ivi*, p. 152).

¹¹³ “For theater has an audience – it exists for one [...] this more than anything else is what modernist sensibility finds intolerable in theater generally” (*Ivi*, p. 163).

¹¹⁴ *Ivi*, p. 167. La *presentness* è definita da Fried come “a single infinitely brief instant [...] long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be [...] convinced by it” (*ibid.*). Vale la pena riportare la nota lirica con cui si conclude *Art and Objecthood*. Fried osserva che la presenza letterale degli oggetti minimalisti pervade continuamente la vita quotidiana, mentre l'arte dovrebbe prometterci qualcosa di differente: “We are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace” (*Ivi*, p. 168). Per un'interpretazione convincente di questa chiusa, cfr. MEYER, “The Writing of ‘Art and Objecthood’”, cit., p. 79 e 85.

¹¹⁵ Cfr. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, pp. 213 sgg.

¹¹⁶ FRIED, “An Introduction to My Art Criticism”, cit., p. 47.

¹¹⁷ FRIED, “Art and Objecthood”, cit., p. 164.

critici di Fried hanno ribaltato i giudizi di valore. Se Fried, infatti, ha promosso la completezza e la qualità di un'opera, molti artisti contemporanei ne esalteranno l'apertura e il semplice interesse (si pensi al situazionismo o alla Pop Art). Se Fried ha raccomandato la distanza tra opera e spettatore, l'arte contemporanea consiste in un maggior coinvolgimento di quest'ultimo nella costituzione del significato dell'opera (si veda l'arte concettuale, gli *happenings*, le installazioni – tutti stili o movimenti 'figli' dei *readymades* duchampiani). Si tratta di un'eredità artistica pervasiva e difficile da giustificare sia per Greenberg che per Fried e Cavell. Sembra impossibile, infatti, liquidarla come fa Greenberg considerandola 'bad art' o come Fried giudicandola non-arte. In entrambi i giudizi, però, sembra esserci uno sfondo morale¹¹⁸ che cercheremo di approfondire nel pensiero di Cavell. In un'appendice a questo capitolo tenterò di rispondere alla critica di conservatorismo 'mediale' e di mostrare che l'arte contemporanea si presta meglio di quanto si pensi a essere interpretata attraverso le lenti di autori come Fried e Cavell.

2. *Il Modernismo di Cavell*

I saggi di Cavell sull'arte evidenziano lo sfondo morale della problematica Modernista. Tuttavia, i suoi testi non trattano esplicitamente un problema morale. Come afferma uno dei primi commentatori del filosofo:

Cavell's text, like certain texts of Fried contemporary with it, is intended to make the resources of moral discourse available (once more) to the criticism of art. Cavell's commentators are thus not mistaken in detecting a 'somewhat moral point' [...] in his talk [...]. Where they go wrong is in attempting to maintain this talk within the bounds of a philosophical tradition which meant to abandon it on the doorstep of ethics. To say that Cavell's text is intended to recover a moral criticism for art is not a summary of his essay. It is, rather, an instruction for reading it, as *andante amoroso* might be an instruction for playing a certain piece of music.¹¹⁹

Se si rammenta l'ampia introduzione su stile e metodo negli scritti di Wittgenstein e Cavell, il consiglio di Das Chene dovrebbe essere facile da seguire.¹²⁰ Questi autori, infatti, non affrontano mai certi argomenti – come l'etica o l'estetica – in maniera diretta. La loro opera è pervasa da problematiche etiche ed estetiche ed è colorata da quel particolare fervore che la rende inconfondibile. I saggi di Cavell, dunque, non contengono un esplicito trattamento etico o morale

¹¹⁸ Cfr. J. VICKERY, "Art and the Ethical. Modernism and the Problem of Minimalism", in D. ARNOLD, M. IVERSEN (eds.), *Art and Thought*, Blackwell, Oxford 2003, pp. 111-128.

¹¹⁹ D. DAS CHENE, "In Touch with Art: Cavell and His Critics on New Music", in R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, London 1989, pp. 161-174, qui pp. 165-166.

¹²⁰ Cfr. Parte prima, Cap. 2.

del problema artistico, ma cercano di vederlo da una prospettiva – con un atteggiamento – etica. La trattazione non avviene per mezzo di tesi e argomenti, ma tramite inviti al lettore che devono essere messi alla prova individualmente. Lo stesso Cavell chiarifica la propria metodologia nell'*incipit* di *Music Discomposed*:

Let me therefore say plainly that I do not suppose myself to have *shown* anything at all; that what I set down I mean merely as suggestions; and that I am often not sure that they are philosophically relevant. (*MWMW*, p. 183)

Non si deve sottovalutare l'avvertimento di Cavell, se non si vuole correre il rischio di fraintenderne le affermazioni, trasformandole in un'ulteriore dottrina del Modernismo da affiancare a quelle di Greenberg e di Fried. Cavell, invece, non presenta una dottrina, ma cerca di condividere con il lettore le suggestioni provocate dall'arte Modernista. Il suo tentativo è tanto più interessante quanto più si è consapevoli della somiglianza tra la filosofia di Cavell e le opere d'arte Moderniste.¹²¹ Entrambe queste pratiche, infatti, risultano essere degli inviti al riconoscimento: in filosofia si esorta a riconoscere i propri fraintendimenti concettuali, nell'arte Modernista a vedere l'opera come il proseguimento di una certa forma d'arte. La filosofia rispecchia e riproduce ciò che accade in campo artistico e, viceversa, "art now exists in the condition of philosophy" (*VW*, p. 14).

Questa premessa, tuttavia, non deve farci pensare che gli scritti di Cavell sull'arte siano costruiti sul nulla. Si tratta, invece, di risposte ad alcuni *fatti* che il filosofo ritiene innegabili.

1) Le opere d'arte sono 'portatrici di significato' (*meant*).

The first *fact* of works of art is that they are *meant*, meant to be understood. (*MWMW*, pp. 227-228, corsivo mio)

La locuzione 'portatore di significato' è una traduzione inesatta dell'inglese *meant* che, nel lessico di Cavell, ha una doppia valenza: indica un'intenzione da parte dell'artefice dell'opera – un'intenzione incarnata *nell'opera* e *dall'opera* (le opere d'arte sono *intese* [*meant*]) – e sottolinea il fatto che l'arte ha un punto (*point*), un significato (*meaning*). Quando un artista produce un'opera, dà corpo a un significato preciso e particolare (le opere d'arte sono *significate* [*meant*]). La bivalenza semantica traduce in campo artistico l'enfasi di Cavell sulla questione del punto di un'asserzione e sulla necessità di avere delle ragioni per le proprie affermazioni o

¹²¹ Cfr. Parte prima, Cap. 1. Il legame tra Modernismo e filosofia è centrale in J. M. BERNSTEIN, "Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's Transformations of Philosophy", in R. ELDRIDGE (ed.), *Stanley Cavell*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 107-142.

azioni.¹²² Negli scritti sull'arte, Cavell cercherà di chiarire in che senso le opere d'arte siano *meant* e in che cosa siano analoghe alle affermazioni e alle azioni altrettanto *meant*.

2) Nell'epoca moderna, però, l'arte "has decisively [...] changed", è diventata "strange" (*MWMW*, p. xxvii). Questo mutamento, con cui ha origine il Modernismo, ha portato alla luce un altro fatto fondamentale dell'arte che Cavell descrive con le seguenti parole:

the dangers of fraudulence, and of trust, are essential to the experience of the art. If anything in this paper should count as a thesis, that is my thesis. And it is meant quite generally. [...] modernism only makes explicit [...] what has always been true of art. (*MWMW*, p. 189)

Cavell cerca sia di descrivere fenomenologicamente questo fatto artistico sia di suggerire perché, in epoca Modernista, le relazioni tra artista, pubblico e critica siano mutate.

3) Il terzo fatto riconosciuto da Cavell è *il* Modernismo stesso:

It may help to say that the notion of 'modernism laying bare its art' is meant not as an interpretation of history (the history of an art), but as a description of the latest period of a history, a period in which each of the arts seems to be, even forced to be, drawing itself to its limits, purging itself of elements which can be foregone [...]. For it was not always true of a given art that it sought to keep its medium pure, that it wished to assert its own limits, and therewith its independence of the other arts. Integrity could be assured without purity. (*MWMW*, p. 220)

Due parti del passo appena citato meritano di essere sottolineate: a) le formule con cui Cavell descrive il Modernismo ('drawing [...] to [...] limits', 'purging', 'keep [the] medium pure') provengono dalle opere di Greenberg e di Fried che il filosofo americano conosce e da cui ha tratto giovamento e insegnamenti. Questo non vuol dire che la comprensione cavelliana del Modernismo sia appiattita su quella dei suoi mentori. L'elaborazione filosofica della nozione di 'medium', ad esempio, si discosta notevolmente da quelle fornite da Greenberg o Fried.¹²³ b) Cavell non considera il Modernismo come la rivelazione dell'essenza dell'arte, l'apice di uno sviluppo teleologico, ma una descrizione del periodo più recente della sua storia. Il Modernismo è, per il filosofo americano, un fatto *storicamente* innegabile della storia dell'arte; un fatto, però, che ci permette di ragionare in maniera chiara sulle condizioni che rendono l'arte possibile *überhaupt*.

I tre elementi sopraccitati sono dei *dati* su cui Cavell lavora filosoficamente. Nelle prossime pagine cercheremo di analizzare ogni suggerimento fornitoci dal filosofo a partire da questi vari *incipit* e vedremo come essi vadano a confluire nei grandi temi già isolati da Tolstoj e

¹²² Cfr. Parte prima, Cap. 3, § 1.2.

¹²³ È lo stesso Fried a riconoscerlo, cfr. FRIED, "An Introduction to My Art Criticism", cit., p. 18. Gli interessi artistici di Cavell, inoltre, sono molto più estesi rispetto a quelli di Greenberg e Fried e comprendono un'analisi dei *media* musicali (*MWMW*, pp. 181-212), teatrali (*ivi*, pp. 315-344), cinematografici (*VW*, 99-145), pittorici (*ivi*, pp. 108-118), televisivi (*ToS*, pp. 235-268) e del *medium qua* genere (*PH*, pp. XIII-LXVI).

Wittgenstein: le nozioni di ‘non-arte’, di ‘sincerità’ e di ‘risposta personale’. In Cavell troveremo, però, una coerenza maggiore rispetto ai precedenti autori e l’espressione del motivo ‘morale’ che li conduce a proporre questa particolare prospettiva.

2.1 *Un prodotto umano*

Il *New Criticism* è la metodologia critica più influente con cui si devono confrontare i saggi di Cavell sull’arte. Alla base di questo movimento c’è un’exasperata attenzione per l’opera e la svalutazione di ogni informazione esterna (circostanze di stesura, biografia dell’autore, cenni storici). Questa teoria sfocia in un ragionamento che abbiamo già incontrato studiando Tolstoj: la famosa fallacia intenzionale.¹²⁴ Se, infatti, nulla di esterno all’opera è artisticamente pertinente, allora nemmeno l’intenzione dell’artista lo è. Il ragionamento dei *New Critics* è il seguente: o l’intenzione dell’artista è soddisfatta dall’opera e allora si studia quest’ultima e l’intenzione è ininfluente oppure l’opera non soddisfa le intenzioni dell’artista. Nel secondo caso è inutile indagare l’intenzione artistica perché l’opera è un fallimento o è semplicemente qualcosa di differente rispetto alle aspettative dell’artista: studiarne le intenzioni diventa allora una perdita di tempo o qualcosa di inutile. I *New Critics* traggono una drastica conclusione dal precedente ragionamento: l’intenzione dell’artista è del tutto irrilevante e l’opera deve essere studiata nella sua nuda datità; un sistema di parole (segni), suoni, pennellate, forme, ecc. Forse il *New Criticism* è un movimento datato, ma conviene ricordare la critica mossagli da Cavell:

The denial of the relevance of the artist’s intention is likely not to record the simple, fundamental fact that what an artist meant cannot alter what he has or has not accomplished, but to imply a philosophical *theory* [...]. But I am far less sure that any such philosophical theory is correct than I am that when I experience a work of art I feel that I am *meant* to notice one thing and not another [...]. (*MWMW*, p. 182)

Cavell accetta senza problemi che l’intenzione artistica si cristallizza in un’opera non più modificabile.¹²⁵ Ciononostante egli non riesce ad accettare il corollario secondo cui l’intenzione è un fattore ininfluente per la comprensione dell’opera. Cavell ha tre obiezioni da muovere al *New Criticism*: la prima scaturisce da una constatazione linguistica, la seconda da un’osservazione teorica, mentre la terza è più marcatamente connessa con la sua filosofia.

¹²⁴ M. C. BEARDSLEY, W. K. WIMSATT JR., “The Intentional Fallacy”, in W. K. WIMSATT JR., *The Verbal Icon*, Methuen & Co, London 1970, pp. 3-18. Cfr. Parte seconda, Cap. 1, § 2.

¹²⁵ “But doesn’t this show how different the artist’s situation is? [...] you couldn’t *alter* his intention (whatever that means) by pointing out the further relevance of his work [...] his intention is history, forever fixed [...]. The artist’s situation is indeed different, but it doesn’t follow that when we are interested in, being interested in his work, is not his intention (in the work)” (*MWMW*, pp. 251-252).

La difesa dell'intenzione artistica è condotta a partire da una semplice osservazione linguistica, un fatto non molto sorprendente per un filosofo del linguaggio ordinario:

Nothing could be commoner among critics of art than to ask why the thing is as it is and characteristically to put this question, for example, in the form 'Why does Shakespeare follow the murder of Duncan with a scene which begins with sound of knocking?', or 'Why Beethoven put in a bar of rest in the last line of the fourth Bagatelle?'. (*MWMW*, p. 182)

Forse non tutti i critici si chiedano perché *questo o quell'autore* abbia fatto una certa scelta nella propria opera. Tuttavia, la centralità della questione *generale* "Why is it as it is?" per la critica artistica è innegabile (*MWMW*, p. 225). Si tratta di una richiesta di spiegazioni che si può interpretare in due modi: o concependo l'opera come un oggetto fisico che ha un certo funzionamento da scoprire (la posizione del *New Criticism*)¹²⁶ o come il prodotto di un agente umano; un atto che possiede un punto (*point*), un significato (*meaning*) e che richiede "explanation [...] the way remarks and actions do" (*MWMW*, p. 225; la posizione di Cavell). Cavell non cerca di difendere questa tesi, perché ai suoi occhi non è nemmeno una *tesi*, ma la constatazione di un fatto ovvio.¹²⁷ Il problema di Cavell è, invece, quello di capire quali ragioni possano aver condotto dei filosofi a trattare un'opera d'arte come un oggetto naturale piuttosto che come un prodotto umano.¹²⁸ Cavell ritiene che i *New Critics* siano guidati da una teoria fuorviante o, in termini wittgensteiniani, da una "bad picture of intention" (*MWMW*, p. 227). Autori come Beardsley o Wimsatt sono convinti che cercare l'intenzione di un artista ci conduca al di fuori dell'opera verso ininfluenti questioni biografico-storiche.¹²⁹ Secondo Cavell, questa convinzione dipende, invece, da una teoria filosofica

according to which the artist's intention is something in his mind while the work of art is something out of his mind, and so the closest connection there could be between them is one of causation, about which, to be sure, only a psychologist or a biographer could care. (*MWMW*, p. 182)¹³⁰

I *New Critics* separano nettamente intenzione e azione (intenzione e opera; causa ed effetto): data l'opacità dell'intenzione (è nella mente dell'artista) e la trasparenza dell'azione/opera (è

¹²⁶ "Judging a poem is like judging a pudding or a machine. One demands that it work. It is only because an artifact works that we infer the intention of an artificer. 'A poem should not mean, but be'" (BEARDSLEY, WIMSATT JR., "The Intentional Fallacy", cit., p. 4).

¹²⁷ "If this is correct, then these are plain facts, true descriptions which depend on knowing what kind of objects poems are and what kind of activity criticism is" (*MWMW*, p. 227).

¹²⁸ Secondo Cavell, l'immagine che guida i *New Critics* "it is a picture of a poem as more or less like a physical object" (*ibid.*).

¹²⁹ Cavell parodia le preoccupazioni del *New Criticism* in questo modo: "Now, how is it imagined we are to discover the artist's intention – when, that is, we are told that there is no way inside the poem of verifying it? Are we supposed to ask the poet, or interview someone who knows him well?" (*Ibid.*).

¹³⁰ Cfr. anche *MWMW*, p. 226 dove Cavell descrive in questo modo l'immagine fuorviante che ossessiona i suoi antagonisti: "an intention is some internal, prior mental event causally connected with outward effects, which remain the sole evidence for its having occurred".

visibile, alla portata di tutti), è chiara l'inutilità della prima per la spiegazione della seconda. Cavell, però, non condivide questa immagine dell'intenzionalità e approva il motto wittgensteiniano secondo cui "non c'è nulla di nascosto" (*PU*, § 435). Emerge in questo modo il dissidio teorico tra Cavell e i *New Critics*: questi ultimi ritengono l'intenzione una causa efficiente invisibile, mentre il filosofo americano è convinto che si manifesti nell'azione stessa (l'opera stessa). Cavell rifiuta, dunque, l'impianto teorico dei *New Critics* e suggerisce che la ricerca delle intenzioni artistiche non conduce fuori dall'opera, ma sempre più al suo *interno*.¹³¹ È osservando con attenzione l'opera che si scoprono le intenzioni dell'artista. Apparentemente non c'è molta differenza tra la posizione di Cavell e quella del *New Criticism*: entrambi analizzano solo l'opera e non la biografia o la psicologia dell'artista. In realtà c'è una distanza abissale: i primi rifiutano un fatto (i.e.: le opere d'arte sono portatrici di significato [*meant*]) *a causa di* una teoria filosofica fuorviante, mentre Cavell lo accetta come un dato che la riflessione filosofica deve cercare di esplicitare.¹³² Questa conclusione conduce alla terza obiezione al *New Criticism*. L'intenzionalità artistica è di vitale importanza, secondo Cavell, per la comprensione del nostro rapporto con le opere d'arte:

Objects of art not merely interest and absorb, they move us; we are not merely involved with them, but concerned with them, and care about them; we treat them in special ways [...] They *mean* something to us [...] the way people do. (*MWMW*, p. 198)

Intessiamo una relazione speciale con le opere d'arte (ci commuoviamo davanti a esse, ci schieriamo a favore o contro, ce ne prendiamo cura, ecc.) – una relazione che Cavell paragona a quella con le altre menti (altre persone) – proprio perché gli oggetti artistici sono portatori di significato (*meant*). Scrive il filosofo:

We approach such objects not merely because they are interesting in themselves, but because they are felt as made by someone – and so we use such categories as intention, personal style, feeling, dishonesty, authority [...], in speaking of them. The category of intention is as inescapable (or escapable with the same consequences) in speaking of objects of art as in speaking of what human beings say and do: without it, we would not understand what they are. (*Ibid.*)

Da questi passi emerge il profondo umanesimo della filosofia dell'arte di Cavell e, più in generale, della sua intera produzione. Le opere d'arte, infatti, esaltano la capacità *umana* di significare (*mean*), di creare oggetti dotati di un punto (*point*) condivisibile con altri. Negare

¹³¹ "For the *fact* is that the correct sense of the question 'Why?' directs you further *into* the works" (*MWMW*, p. 227).

¹³² "The philosopher, hearing such claims and descriptions, has his ancient choice [...] he can repudiate them, on the ground that they *cannot* be true (because of his philosophical theory) [...] or he can accept them as data for his philosophical investigation, learning from them what it is his philosophizing must account for" (*Ibid.*).

questa possibilità significa, per il filosofo americano, negare l'umano stesso.¹³³ Le opere d'arte, inoltre, non sono solo portatrici di significato (*meant*), ma lo 'celebrano': mostrano cioè come sia possibile *in generale* – senza altre ragioni – significare.¹³⁴ L'intenzionalità artistica si differenzia, infatti, dall'intenzionalità di azioni e affermazioni:

Only the concept of intention does not function, as elsewhere, as a term of excuse or justification. We follow the progress of a piece the way we follow what someone is saying or doing. Not, however, to see how it will come out, nor to learn something specific, but to see what it says, to see what someone has been able to make out of these materials. A work of art does not express some particular intention (as statements do), nor achieve particular goals (the way technological skill and moral action do), but, one may say, celebrates the fact that men can intend their lives at all. (*Ibid.*)

In queste parole si annidano le ragioni più profonde del rifiuto cavelliano del *New Criticism*: accettarne le posizioni rischia di occultare la prospettiva umanistica sull'arte e di negare scetticamente la più generale capacità umana di significare.

Le osservazioni di Cavell si sono basate su fatti largamente condivisibili: le opere d'arte hanno un significato e sono oggetti intenzionali; le apprezziamo semplicemente per il gusto di seguirle, per godere del significato di cui sono portatrici. Alcuni corollari sono forse più discutibili. Come ogni condotta umana intenzionale e interpersonale (artista-pubblico), anche la creazione artistica produce obbligazioni (*commitments*). Se si ordina qualcosa, si crea un *legame* di autorità, adempimento e punizione; se si promette, allora ci si *impegna* ad assolvere la promessa e, soprattutto, si afferma di essere nelle condizioni di soddisfarla; se si asserisce qualcosa, allora *si devono* avere delle ragioni per dire proprio ciò che si sta dicendo.¹³⁵ Quali obbligazioni si contraggono creando un'opera d'arte? Apparentemente nessuna: l'arte ci appare la più libera tra le attività umane. Cavell, tuttavia, ribalta la prospettiva. Proprio perché l'artista promette allo spettatore un oggetto portatore di significato (*meant*), allora i suoi

invitations incurs the most exacting of obligations: that every risk must be shown worthwhile, and every infliction of tension lead to a resolution, and every demand on attention and passion be satisfied. [...] The price of freedom in this choice of commitment and accountability is that of an exactitude in meeting those commitments and discharging those accounts which no mere morality can impose. You cede the possibilities of excuse, explanation, or justification for your failures [...] (*MWMW*, pp. 199-200)

L'opera d'arte ha, secondo Cavell, la forma di un *invito* a condividere il significato; un metaforico invito rivolto dall'artista al pubblico perché gli sia concessa attenzione. Per

¹³³ Date queste premesse, il *New Criticism* si configura come una forma di scetticismo verso le altre menti. I *New Critics*, infatti, sacrificano l'aspetto umano dell'arte, il fatto che essa sia il prodotto di un fare intenzionale, per la conoscenza della struttura dell'opera.

¹³⁴ Su questo punto cfr. BERNSTEIN, "Aesthetics, Modernism, Literature ...", cit., p. 108.

¹³⁵ Abbiamo ampiamente discusso il caso delle asserzioni e del loro punto (*point*), nella Parte prima Cap. 3, § 1.2. Questa concezione della condotta umana rappresenta la principale eredità di Austin nel pensiero di Cavell.

ricompensare la *fiducia* degli spettatori, l'arte dovrà risultare portatrice di significato [*meant*] e dovrà essere studiata in ogni dettaglio [*well-meant*].¹³⁶ L'artista ha scelto liberamente in che modo proporre l'invito e proprio per questo le aspettative interne alla sua opera *devono* essere soddisfatte. L'arte, dal punto di vista cavelliano, rappresenta la più difficile tra le condotte umane perché *ci obbliga* (obbliga l'artista e il proprio pubblico) a creare *liberamente* un legame vincolante. All'apice della libertà, Cavell scorge uno sfondo di *serietà*: l'artista deve essere serio e sincero nella propria opera, perché sceglie di cosa essere responsabile. La posizione di Cavell può sembrare ora meno evidente. Se può essere ovvio credere che le opere d'arte siano portatrici di significato, l'introduzione di nozioni come 'fiducia', 'sincerità' o 'serietà' è straniante. La questione diventa più comprensibile se ci volgiamo al secondo fatto che Cavell riconosce nei propri scritti sull'arte.

2.2 Tra fraudolenza e sincerità

C'è un racconto di Balzac particolarmente amato dai primi Modernisti parigini; soprattutto da Picasso che si identificò con il protagonista e ne illustrò la storia. Si tratta di *Le Chef-d'œuvre inconnu* (in italiano *Il capolavoro sconosciuto*). Il racconto narra di un pittore dalla pennellata leggendaria, capace con pochi tocchi di trasfigurare totalmente i dipinti dei suoi colleghi. Il suo nome è Frenhofer; un uomo ossessionato dalla perfezione e dalla possibilità di dare vita al proprio soggetto. Per dieci anni Frenhofer lavora assiduamente allo stesso quadro, *La Belle noiseuse*: a detta degli esperti – che, tuttavia, non l'hanno mai potuto vedere – dovrebbe essere un capolavoro. L'opera compiuta, però, si rivela un'accozzaglia di linee e colori da cui emerge solo un unico, perfettamente modellato, piede femminile. Il disappunto di Frenhofer per la reazione attonita dei colleghi lo conduce alla follia: brucia il dipinto e poi si suicida. Frenhofer è un simbolo dell'artista Modernista: condannato a lavorare in solitudine, senza certezze, impossibilitato a certificare la propria arte con la sola abilità tecnica, costretto a osservare l'oscillazione della reazione del pubblico tra 'è un capolavoro!' e 'è l'opera di un matto!'. Balzac suggella la narrazione con le stimmate della follia: gli spettatori de *La Belle noiseuse* eludono il dipinto, profetizzando con il proprio giudizio ('è l'opera di un pazzo') la mesta fine di Frenhofer.

¹³⁶ Cavell insiste nel ritenere che *ogni* elemento di un'opera debba essere inteso (*meant*) dall'artista. Il filosofo, tuttavia, non vuole esagerare le conseguenze dell'affermazione. Un'opera d'arte non è una totalità perfettamente integrata e concepita nella sua interezza: ci possono essere errori, incidenti, sorprese. Il discorso di Cavell è piuttosto "a point of Transcendental Logic" (*MWMW*, p. 235, nota 8): fa parte, quindi, della nozione di 'opera d'arte'. Quando Cavell afferma che *dobbiamo* essere preparati a riconoscere l'intenzionalità di ogni elemento dell'opera e che l'atteggiamento contrario *deve* essere un'eccezione, non vuole dire "Invariably most of what is in the object is intended. It means: Our concept of a work of art is such that what is not intended in it has to be thought of, or explained, in contrast to intention" (*Ibid.*).

In termini cavelliani, essi fiutano un sentore di fraudolenza nell'opera: il pittore ha forse voluto giocare loro uno scherzo, o intende raggirarli, oppure è completamente matto. Non è, tuttavia, obbligatorio leggere con ironia il titolo della novella, come se *La Belle noiseuse* fosse una crosta che può apparire magistrale solo al suo artefice (e, di conseguenza, un'opera d'arte *sconosciuta*, ossia rifiutata da tutti). L'opera di Frenhofer potrebbe anche essere effettivamente uno *Chef-d'œuvre*; un capolavoro, ma *inconnu* perché non esiste ancora una risposta che lo attesti in quanto tale. Per vedere la questione da quest'ultima prospettiva – condivisa dai primi Modernisti, tra cui Picasso – bisogna, però, essere disposti a concedere all'opera un'attenzione sufficiente a farne emergere il significato. È necessario avere *fiducia* nell'autore e nell'opera. Non sembra, infatti, scontato che un'accozzaglia di colori come *La Belle noiseuse* sia effettivamente un dipinto. Prima di *cercare* le ragioni per una tale conclusione, dobbiamo essere disposti a credere che *vi siano* delle ragioni da trovare, che l'artista abbia voluto effettivamente significare qualcosa, abbia inteso un certo punto (*point*) e non sia semplicemente un buffone, un imbonitore o un consigliere fraudolento. Se Frenhofer è un personaggio di fantasia, non lo sono i protagonisti del Modernismo. Sono dipinti le tele di Stella? Sono opere musicali le composizioni di Schönberg? Sono poesie i calligrammi di Apollinaire? È ancora teatro una *piece* di Beckett? Secondo Cavell non ci sono delle risposte facili a tali quesiti, perché il Modernismo ci priva di una reazione *naturale* all'arte. Si tratta di un mutamento di atteggiamento *storicamente determinato*: nell'arte tradizionale predomina l'ovvietà e la naturalezza (chi può diffidare del fatto che un Rembrandt sia un dipinto?), mentre in quella Modernista prevalgono il dubbio e la fiducia. Cavell, però, non è interessato a indagare le cause che hanno prodotto il cambiamento, ma ad accettarlo come uno dei fatti che meglio descrivono l'arte contemporanea. Il filosofo americano, però, ritiene che il Modernismo sia solo la manifestazione della condizione naturale dell'arte:

the dangers of fraudulence, and of trust, are essential to the experience of the art. And it is meant quite generally. [...] modernism only makes explicit [...] what has always been true of art. (*MWMW*, p. 189)

Le categorie definitive del Modernismo – 'fiducia', 'fraudolenza' e 'sincerità' – costituiscono, secondo Cavell, il sottofondo implicito dell'arte tradizionale. Bisogna allora capire esattamente cosa differenzi la tradizione dal Modernismo, cosa quest'ultimo renda evidente della prima, e che conseguenze vi siano per il ruolo dell'artista e del critico.

All'interno dell'arte tradizionale non c'è 'spazio logico' sufficiente per il dubbio:

When there was a tradition, everything which seemed to count did count (And that is perhaps analytic of the notion of 'tradition'). (*MWMW*, p. 216)

In una tradizione, infatti, “everything which is offered for acceptance is the real thing” (*ivi*, p. 220). Le convenzioni di un’arte costituiscono in questo contesto “a firm inheritance from the past” (*ivi*, p. 201), qualcosa che si accetta naturalmente come acquisito. Cavell illustra la nozione di ‘tradizione’ con un esempio tratto dall’improvvisazione musicale.¹³⁷ L’improvvisazione, infatti, dipende dall’esistenza di formule condivise, accettate come una base *ovvia* su cui edificare variazioni e composizioni più personali e spontanee:

The context in which we can hear music as improvisatory is one in which the language it employs, its conventions, are familiar obvious enough (whether because simple or because they permit of a total mastery or perspicuity) that at no point are we or the performer in doubt about our location or goal; there are solution to every problem, permitting the exercise of familiar forms of resourcefulness; a mistake is clearly recognizable as such, and may even present a chance to be seized; and just as the general range of chances is circumscribed, so there is a preparation for every chance, and if not an inspired one, then a formula for one. (*MWMW*, p. 201)

A un certo punto – che Cavell non identifica chiaramente – le formule tradizionali non ci appaiono più familiari. La nozione di ‘improvvisazione’ perde ogni potere esplicativo; l’impresa musicale stessa non riesce a fare affidamento sulle convenzioni precedentemente condivise. Non c’è improvvisazione, infatti, dove non esiste un tacito accordo sulle convenzioni di base. In realtà, la nozione di ‘improvvisazione’ è semplicemente dislocata. Non si cerca più di improvvisare un tema, una variazione o un motivo musicale, ma piuttosto di improvvisare le convenzioni stesse:

Conventions as a whole is now looked upon [...] as a continuing improvisation [...]. (*MWMW*, p. 201)

I problemi dell’arte diventano più complicati: se, proseguendo con l’esempio musicale, un pezzo è riconosciuto *qua* musica perché si affida a un certo numero di convenzioni (sinfonia, minuetto, canzone, ecc.), non sembra esserci *nulla* che garantisca un tale riconoscimento se è la convenzione stessa a essere improvvisata. Cavell prevede una biforcazione dinanzi a questo problema caratteristico del Modernismo: o si sceglie di *negare* completamente la tradizione e puntare sulla semplice creazione di qualcosa di *nuovo* e inaudito (il filosofo americano chiama ‘modernizers’ coloro che attuano questa scelta)¹³⁸ o si cerca di “*keep faith with tradition*” (*MWMW*, p. 206, corsivo mio). Chi compie quest’ultima scelta è considerato da Cavell un autentico Modernista. Credo sia giusto soffermarsi sulle ragioni che hanno condotto il filosofo americano a ipotizzare questo ‘bivio’.

¹³⁷ Ne abbiamo già discusso in precedenza, cfr. Parte prima, Cap. 3, § 1.2.

¹³⁸ Cfr. *VW*, p. 217.

- Cavell non offre spiegazioni storiche o concettuali sul crollo delle convenzioni dell'arte occidentale. Si tratta piuttosto di un "empirical claim, depending on a view of the recent history of the arts and on my experience of individual works of that period" (*MWMW*, p. 228). Cavell si limita a indicare fenomenologicamente "the riots and walkouts and outrages that have marked" la storia dell'arte contemporanea (*ivi*, p. 205). Nei rifiuti e nelle parodie, nelle premature accettazioni e nelle infatuazioni, nelle oscillazioni apparentemente folli di un pubblico pronto a dichiarare un artista geniale per poi detronizzarlo immediatamente o a deridere certe opere per poi ammirarle a bocca aperta come dei capolavori, Cavell legge un impulso irresistibile "to shout fraud and storm out" (*ibid.*), tenuto a freno solo dalla possibilità che la storia possa ironicamente vendicarsi. Questo irrefrenabile ondeggiamento tra entusiasmo e indignazione è interpretato come un sintomo della dialettica Modernista tra fiducia (*trust*) e fraudolenza (*fraudulence*).

- Cavell sostiene che la condizione sopradescritta emerga esplicitamente nel Modernismo, ma sia sempre stata presente, anche nell'arte tradizionale. In particolare:

In modernist art the issue of the artist's intention, his seriousness and his sincerity, has taken on a more naked role in our acceptance of his work than in earlier period. (*MWMW*, p. 228)

Rispondendo a una obiezione di Beardsley¹³⁹, secondo cui non ha senso chiedersi se Shakespeare sia stato *sincero* nello scrivere *Macbeth*, Cavell aggiunge:

When I said that modern art forced the question of seriousness and intention and sincerity I thought the implication clear enough that the issue was not *forced* in earlier art, and I suggested reason for that: e.g., that conventions were deep enough to achieve conviction without private backing. (*MWMW*, p. 226).

Le considerazioni di Cavell creano un rompicapo difficile da risolvere: da una parte, il Modernismo, nel mettere in evidenza l'importanza della sincerità dell'artista, si limita a forzare una caratteristica presente anche nell'arte tradizionale. D'altro canto, la nozione di 'sincerità' non costituisce un problema all'interno di una cornice tradizionale. Cavell non chiarisce mai

¹³⁹ È giusto ricordare a questo punto che la gran parte del materiale utilizzato in questa sezione proviene da un lungo articolo intitolato *Music Discomposed* (cfr. *MWMW*, pp. 179-212). In origine, l'articolo era stato sfruttato come intervento di apertura del sesto Oberlin Colloquium in Philosophy (1965) a cui presenziarono sia Monroe Beardsley che Joseph Margolis. Nella pubblicazione degli atti del colloquio, *Music Discomposed* venne affiancato dalle risposte dei filosofi sopraccitati (J. MARGOLIS, "Comments on *Music Discomposed*", in W. H. CAPITAN, D. D. MERRILL (eds.), *Art, Mind, and Religion*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1967, pp. 98-102; M. C. BREADSLEY, "Comments on *Music Discomposed*", in W. H. CAPITAN, D. D. MERRILL (eds.), *Art, Mind, and Religion*, cit., pp. 103-109). L'obiezione di Beardsley compare a p. 106 del suo commento. In *Must We Mean What We Say?*, Cavell cerca di rispondere alle obiezioni sollevate da Beardsley e Margolis in un'ulteriore sezione (*A Matter of Meaning It*, cfr. *MWMW*, pp. 213-237) che fornisce ulteriore materiale sulla posizione del filosofo americano nei confronti dell'arte. Per una ricostruzione puntuale del dibattito cfr. DAS CHENE, "In Touch with Art ...", cit.

completamente il rapporto tra Modernismo e tradizione; bisogna, quindi, affidarsi a delle ipotesi. Il punto di partenza è l'idea – fortemente difesa da Cavell – secondo cui le opere d'arte sono oggetti intenzionali. All'interno della tradizione, un artista dispone un intero formulario di generi, *media*, *cliché*, tecniche – in una parola: convenzioni – per esprimere in maniera universalmente condivisibile il proprio intento. Utilizzando il contro-esempio di Beardsley, i sonetti di Shakespeare sono indubbiamente poesia, perché appartengono al genere 'sonetto'. L'intenzione di Shakespeare non è mai chiamata in causa, dal momento che non vi sono ragioni per dubitare dell'opera che il Bardo ci presenta. La 'profondità' (*depth*) delle convenzioni garantisce l'autenticità dell'intenzione. Il Modernismo, come abbiamo visto affrontando i testi di Greenberg e Fried, porta alla superficie le convenzioni, le critica rendendole instabili e poco affidabili. Privata dalla protezione fornita dal formulario e dalle convenzioni tradizionali, l'intenzione dell'artista emerge e diventa *il* problema principale. Le composizioni di Apollinaire, Eliot, Benn, ad esempio, possono essere descritte pacificamente come poesia? Non si tratta di sonetti, odi, ballate o inni; la misura metrica e ritmica spesso non viene rispettata. Perché dovremmo affidarci a questi sedicenti 'poeti'? Chi ci assicura che la loro intenzione sia quella di produrre una poesia seria e non di passare fraudolentemente per poeti? Non è difficile simulare le convenzioni di un'arte quando queste convenzioni sembrano perdere ogni valore prescrittivo. Una volta che le convenzioni artistiche non sono più sufficienti per garantire la credibilità di un'opera d'arte, possiamo affidarci solo all'intenzione dell'artista. *Dobbiamo* crederla sincera: il Modernismo ha spogliato l'arte da ogni altro metro di valutazione. L'arte Modernista è – almeno da un certo punto di vista – *semplicemente* un oggetto portatore di significato (*meant*):

And yet I've been insisting that we can no longer be sure that any artist is sincere – we haven't convention or technique or appeal to go on any longer: *anyone* could fake it. And this means that modern art, if and where it exists, *forces* the issue of sincerity, depriving the artist and his audience of every measure except absolute attention to one's experience and absolute honesty in expressing it. This is what I meant in saying that it lays bare the condition of art altogether. (*MWMW*, p. 211)

La situazione – da un altro punto di vista – non è così semplice: non ogni oggetto intenzionale è arte (anche se alcune teorie filosofiche si avvicinano ad affermarlo)¹⁴⁰, né la fiducia in un artista può essere concessa *ciecamente*. Bisogna seguire l'indizio di Cavell e scoprire quale importanza ricopra la “absolute attention to one's experience” e la “absolute honesty in expressing it” (*ibid.*).

- Se si accetta la precedente conclusione, allora:

¹⁴⁰ “One thing Duchamp demonstrated with these artworks [i.e.: ready-made] is that in order to ‘create’ a work of art it is necessary only to *specify* what the artwork is” (T. BINKLEY, “Deciding about Art”, in L. AAGAARD-MOGENSEN (ed.), *Culture and Art*, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.) 1976, pp. 90-109, qui p. 92).

So far as the possibility of fraudulence is characteristic of the modern, then the *need for a grounding of acceptance* becomes an issue for aesthetics. (*MWMW*, p. 220, corsivo mio).

Saper distinguere la pula dal grano è indispensabile per non rimanere intrappolati nel dubbio. Bisogna essere capaci di smascherare l'inganno, individuando le condizioni che ci portano ad accettare qualcosa come opera d'arte. Cavell, però, non possiede ricette facili: non è possibile, per esempio, paragonare l'arte fraudolenta con quella genuina, per il semplice fatto che, come abbiamo già detto, "the genuine article is not *given*" (*MWMW*, p. 189). La soluzione è 'interna' e personale:

you cannot tell from outside; and the expense in getting inside is a matter for each man to go over (*MWMW*, p. 209).

Se le convenzioni dell'arte tradizionale non possono essere più la base d'accettazione (*ground of acceptance*) di una data opera, allora una tale base deve essere rinegoziata di volta in volta, caso per caso. In questo senso l'arte Modernista, se da una parte demolisce la naturalità della tradizione, dall'altra promette un rapporto più personale con l'arte. Ognuno deve cercare la propria strada per giungere alla comprensione e all'accettazione dell'opera; un percorso che non è più mediato dalla fiducia nelle convenzioni. Per Cavell, questa conseguenza costituisce un fatto. Non si tratta, però, semplicemente (o *solo*) di una constatazione empirica, ma anche di parte della 'grammatica' di un'opera d'arte Modernista:

the threat of fraudulence and the necessity for trust which has become characteristic of the modern [...] are grammatical facts: they tell us what kind of object a modern work of art is. It asks of us, not exactly more on the way of response, but one which is *more personal*. It promises, not the re-assembly of community, but *personal relationship* unsponsored by that community (*MWMW*, p. 229, corsivo mio)

L'opera d'arte Modernista *richiede* un riconoscimento (*acknowledgement*) o un rifiuto (*avoidance*).¹⁴¹ Cosa dobbiamo riconoscere? Come lo dobbiamo riconoscere?

Alla prima domanda la risposta più semplice sarebbe: la sincerità dell'artista. Se accettiamo gli inviti di Cavell, allora la si deve cercare all'*interno* delle sue opere. Un artista sincero (o serio; per Cavell e Fried i due aggettivi sono sinonimi) è colui che non cerca di distruggere le convenzioni tradizionali, sfruttandone la debolezza, ma tenta in ogni modo "not to break, but to keep faith with tradition" (*MWMW*, p. 206). Secondo Cavell, ciò rappresenta "the essential moral motive of modern art" (*ibid.*). Siamo giunti a un punto in cui si riannodano gli spunti fin'ora

¹⁴¹ "What is called for is our acknowledgment that we are implicated, or our rejection of the implication" (*MWMW*, p. 229).

accennati. Cavell segue Fried e Greenberg nel reinterpretare l'avanguardia come un tentativo radicale di proseguire la tradizione artistica occidentale, piuttosto che come un punto di completa rottura.¹⁴² Si ripropone la biforcazione tra modernizzatori (*modernizer*) – coloro che negano valore alla tradizione, cercando il ‘nuovo’ ad ogni costo¹⁴³ – e Modernisti – che rappresentano un tentativo di ‘salvare’ la tradizione. Si ripresenta la concezione internalista dell’intenzione e la sua leggibilità *nell’opera*. Si esplicita, infine, la problematica ‘morale’ che pervade il Modernismo: bisogna ‘mantenersi fedeli’ alla tradizione; dare ‘fiducia’ all’artista, riconoscerne la ‘sincerità’. L’intersezione di questi elementi ci porta a questa conclusione: ciò che la risposta personale deve riconoscere in un’opera *sincera* è il tentativo di mantenersi in un modo o nell’altro fedeli alle convenzioni tradizionali. Per Cavell, questo si traduce in una fedeltà alla propria arte. Se, infatti, siamo capaci di riconoscere un’opera di Stella come un dipinto, uno scritto di Apollinaire come poesia, una composizione di Schönberg come musica, allora saremo anche capaci di accettarle in quanto arte. In caso contrario, secondo Cavell, non possiamo liberarci dal dubbio che l’opera sia fraudolenta, ossia *non sia arte*. Approfondiremo questa problematica – centrale negli scritti di Cavell – fra breve. Concentriamoci, invece, su *come* possiamo arrivare a riconoscere che un artista è rimasto fedele alla propria arte.

Anche in questo caso la risposta di Cavell è apparentemente semplice: “Further experience, or else nothing; entering the new world of these objects, understanding them not in theory but as objects of art” (*MWMW*, p. 215). Sembra esserci una dicotomia tra esperienza diretta e comprensione teorica: l’arte Modernista va “*known by feeling, or in feeling*” (*MWMW*, p. 192), mentre ogni conoscenza strettamente teorica è ritenuta sospetta. Bisogna essere cauti a trarre delle conclusioni affrettate: Cavell non sta né negando la validità delle teorie filosofiche sull’arte o degli scritti teorici degli artisti, né sta proponendo qualche facile intuizionismo o espressivismo. Per quanto riguarda il primo punto, il filosofo americano suggerisce che la teoria – per quanto utile – non può rappresentare una base d’accettazione (*ground of acceptance*) sufficientemente affidabile:

¹⁴² Su questo punto la posizione di Cavell si differenzia sia da quella di Tolstoj (che detesta l’arte contemporanea e spera in una palingenesi artistica, cfr. Parte seconda, Cap. 1, § 1) che da quella di Wittgenstein (che non riesce a evitare uno sguardo nostalgico sul passato, cfr. Parte seconda, Cap. 2, § 3). Nell’appendice alla versione estesa di *The World Viewed*, Cavell si sofferma su questa reinterpretazione dell’avanguardia: “I have used the term modernist [...] to break into (certain uses of) the concept of *avant-garde* at least in three points: into the implication that advanced art looks away from the past toward the future; into its tendency toward promiscuous attention to any and all claims to advancement, together with a tendency to cede the concept of art altogether [...]; and into the military-political image prompting its title, which suggests that an art can advance, or survive, in some way other than through its faithfulness to itself” (*VW*, p. 216).

¹⁴³ Su questo punto Cavell è in completa sintonia con Greenberg e la critica della *novelty art*.

I wish [...] only to dislodge the idea that what makes it [i.e.: l'arte] legitimate is a philosophical theory – though such a theory may be needed in helping to understand the individual artistic success which alone would make it legitimate. (*MWMW*, p. 209)

Il problema di Cavell non riguarda la comprensione di un'opera (che può essere aiutata dalla teoria), ma la sua legittimazione, che *deve* basarsi sull'esperienza personale. Da dove proviene la delegittimazione della teoria e l'imperativo quasi-morale a provare su di sé l'opera? Secondo Cavell dal fatto che il Modernismo ha *mostrato*, una volta per tutte, che nessuno può *dimostrare* che qualcosa sia arte (o faccia parte di una certa tradizione artistica). La dimostrazione non poteva essere condotta nel periodo pre-Modernista quando una comunità sosteneva *naturalmente* certe convenzioni (e una definizione di arte era superflua), né, tanto meno, può averlo quando l'autorità interna alla tradizione ha subito degli scossoni traumatici e nulla l'ha rimpiazzata. Chi, d'altronde, è nella posizione di legittimare con la propria autorità un'opera d'arte? Non certamente l'artista, il quale cerca di essere il più fedele possibile alla propria arte, ma non può assicurare che il proprio tentativo abbia successo.¹⁴⁴ Nemmeno il critico è affidabile: non soltanto può essere incompetente, ma addirittura moralmente deplorabile. In assenza di certezze, potrebbe addirittura ingannarci.¹⁴⁵ Neanche il tempo è una cartina tornasole attendibile. Cavell rifiuta con decisione il classico appello al '*test of time*':

Is Pop Art art? [...] A familiar answer is that time will tell. But my question is: *What* will time tell? That certain departures in art-like pursuits have become established (among certain audiences, in textbooks, on walls, in college courses); that *someone* is treating them with the respect due, we feel, to art; that one no longer has the right to question their status? (*MWMW*, p. 188)

In assenza di ogni autorità (convenzioni, artisti, critici, storia), la nozione di 'arte' si è fatta particolarmente instabile, ma sorprendentemente democratica: ove nessuno può garantire che un'opera sia 'arte', allora ognuno, *personalmente, deve* esporsi, riconoscere o rifiutare l'oggetto. L'arte si trasforma da una 'festa' comunitaria in una celebrazione personale.¹⁴⁶ Secondo Cavell, questa situazione ha un preciso corollario: l'arte Modernista ci obbliga alla valutazione, al posizionamento (pro o contro), all'*espressione* di ciò ha valore. La questione del valore di un'opera non è più successiva al suo riconoscimento in quanto arte (es.: la musica di Mozart è arte, che si può poi giudicare positivamente o negativamente), ma è simultanea (es.: se si giudica 'arte' un'opera di Stockhausen, allora si assume una determinata posizione; si rivela un valore che l'ascoltatore riconosce nel pezzo). Nelle parole di Cavell:

¹⁴⁴ "There are no proof possible for the assertion that the art accepted by a public is fraudulent, the artist himself may not know" (*MWMW*, p. 190).

¹⁴⁵ "The critic may be shown up, not merely as incompetent, nor unjust in accusing the wrong man, but as taking others in (or out); that is, as an imposter" (*ibid.*). Questo fatto non elimina la critica d'arte, che, al contrario, si rivelerà sempre più importante all'interno del Modernismo.

¹⁴⁶ Cfr. *MWMW*, p. 229.

It is *up to me* (and, of course, up to you) whether an object does or does not [...] ‘count as art at all’. [...] I might define the problem of modernism as one in which the question of value comes first as well as last: to classify a modern work as art is already to have staked value, more starkly than the (later) decision concerning its goodness or badness. Your interest in Mozart is not likely to draw much attention [...] But an interest in Webern or Stockhausen or Cage is, one might say, revealing [...] the heart is revealed. This is what Tolstoj saw. (*MWMW*, p. 216)¹⁴⁷

L’espressivismo di Cavell è tutto racchiuso in queste semplici constatazioni. Il filosofo americano rifiuta ogni teoria secondo cui l’opera d’arte trasmette sentimenti, o secondo cui il contenuto di un’opera sia sentimentale.¹⁴⁸ Il suo espressivismo è condensato nella necessità di un’esposizione personale *all’opera*; siamo ‘costretti’ a *esprimere* la nostra posizione, il valore che l’opera ha per noi. Quest’ammissione, secondo Cavell,

is more than a reaffirmation of the first fact about art [...] that it must be known for oneself. [...] It is a statement of the fact of life [...] that apart from one’s experience of it there is nothing to *be* known about it, no way of knowing that what you know is relevant. (*MWMW*, p. 218)

La posizione di Cavell, però, non è nemmeno un semplice proiettivismo – l’arte è nell’occhio dello spettatore –. Il filosofo americano, infatti, insiste sull’importanza di un riconoscimento sensoriale: l’opera ha valore per me, se *vi* riconosco qualcosa. L’arte va conosciuta nel sentimento (*by o in feeling*): il sentimento, infatti, funziona da “touchstone”¹⁴⁹ e ci dice che si è convinti dall’opera, che si è riusciti a vederne (altra ‘metafora’ sensoriale) il punto. Si tratta di una conoscenza (‘*So che è arte!*’) che ha la forma di un riconoscimento (‘*Ora finalmente la vedo!*’): in quanto riconoscimento conserva l’aspetto di un’espressione personale, in quanto conoscenza richiede una maggiore condivisibilità e si riferisce all’oggetto di conoscenza.¹⁵⁰ La condivisibilità si ottiene con la capacità di descrivere fedelmente e dettagliatamente l’opera. Il migliore descrittore sarà dunque anche il miglior critico d’arte. La critica, dunque, ha un ruolo fondamentale nel Modernismo: sebbene non possa battezzare ‘arte’ l’oggetto, essa può cercare di accompagnarci all’interno del mondo creato dall’artista. Per questo Cavell è portato ad affermare che “in the modern situation” la critica è “internal to the experience of art” (*MWMW*, p. 207) o che “describing one’s experience of art is itself a form of art; the burden of describing it is like the burden of producing it” (*ivi*, p. 193). Nella metafora cavelliana, la descrizione del critico è “the world of a particular work brought to consciousness of itself” (*ivi*, p. 313). Per lo stesso

¹⁴⁷ Avevamo già discusso questo punto in riferimento a Tolstoj in Parte seconda, Cap. 1, § 3.

¹⁴⁸ In questo senso, Cavell è vicino al Wittgenstein di *CV*, 67/114. Quando afferma che l’opera d’arte è un oggetto che è “*known by feeling, or in feeling*”, aggiunge: “This is not the same as saying that the object expresses feeling, or that the aesthetic response consists in a feeling of some sort” (*MWMW*, p. 192).

¹⁴⁹ “Feeling functions as a touchstone [...] the object has been tested, the result is one of knowledge” (*MWMW*, p. 192).

¹⁵⁰ Anche se la somiglianza è evidente, Cavell non approfondisce mai i rapporti tra il riconoscimento artistico e la nozione wittgensteiniana di *seeing-as* (cfr. *PU*, II, xi).

motivo, Cavell cerca di promuovere un certo stile di critica artistica, presente negli scritti di Fried e caratterizzata da “uninterrupted descriptions” (*ivi*, p. 333, nota 26). Oltre alla condivisibilità, deve esserci, però, qualcosa nell’oggetto che ci convinca. Su questo punto si riallacciano il *come* riconosciamo l’arte nel Modernismo e il *cosa* vi riconosciamo. Abbiamo detto che riconosciamo la sincerità dell’artista e che essa dipende dalla sua fedeltà alla propria arte. Dobbiamo volgerci al terzo fatto che Cavell intende descrivere nei propri scritti sull’arte, ossia *il* Modernismo, con la particolare nozione di *medium* artistico che porta con sé.

2.3 *Un medium instabile*

La fedeltà all’arte misura la sincerità di un artista. Un’arte è delimitata dai propri *media*. Rimane, però, da chiarire cosa intenda Cavell per *medium* artistico. Il filosofo respinge le ipotesi più ovvie che fanno coincidere il *medium* di un’arte con la sua base fisica (es: suono-musica; colori-pittura; bronzo-marmo-scultura; spazio-architettura, ecc.), perché le ritiene, in realtà, un tentativo di oscurare la forma dei *media* tradizionali o di dichiararne la precarietà.

What now is a medium of music? If one wishes now to answer, ‘Sound, sound itself’, that will no longer be the neutral answer it seemed to be, said to distinguish music from, say, poetry or painting (whatever it means to ‘distinguish’ things one would never have thought could have taken for one another); it will be one way of distinguishing (more or less tendentiously) music now from music in the tradition, and what it says is that there are no longer known structures which must be followed if one is to speak and be understood. (*MWMW*, p. 221)¹⁵¹

Cavell sta distanziandosi sia dal Greenberg di *Toward a Newer Laocoon*, che enfatizza la relazione sensoriale con la base fisica del *medium*¹⁵², sia dai ‘modernizzatori’ (*modernizers*) che, alla ricerca del *novum*, decretano l’arbitrarietà (*mera* convenzionalità) di ogni arte tradizionale. Se l’empirismo di Greenberg manca di sottolineare l’aspetto normativo della convenzione (come per esempio, le regole che controllano i generi artistici), i ‘modernizzatori’, invece, non credono più nella sua forza. Vorrebbero cancellare la tradizione per far posto a qualcosa che, invece, non abbia ancora esaurito la carica innovativa, con il rischio, però, di operare in un *vacuum*.¹⁵³ Se

¹⁵¹ In *The World Viewed*, Cavell amplifica le proprie osservazioni: “When in a philosophical frame of mind one says that the medium of an art is the physical basis of that art (e.g., that the medium of painting is paint, and the medium of writing is words, and the medium of music is sound), one may either suppressing or assuming a knowledge of the history of forms in which these so-called media have been used to make objects of art; or one may be expressing a recognition that the established genres within the arts are ‘merely’ conventional, that they cannot be taken for granted any longer, that each of them places demands which constrict as well as release a subject” (*VW*, pp. 105-106).

¹⁵² Cfr. GREENBERG, “Toward a Newer Laocoon”, cit., pp. 31-32. Su questo punto, invece, Cavell concorda con la critica di Fried alla posizione greenberghiana.

¹⁵³ Nella descrizione cavelliana dei ‘modernizzatori’ (*modernizers*) sentiamo l’eco delle parole di Tony Smith che Fried ha criticato aspramente in *Art and Objecthood*. Cfr. FRIED, “Art and Objecthood”, cit., p. 157 sgg.

aggiungiamo che, secondo Cavell, i minimalisti rappresentano un esempio ‘modernizzatore’ è impossibile non notare la somiglianza tra la diagnosi cavelliana e quella di Fried. Da questa prospettiva, Greenberg è colpevole di un’esagerata sottolineatura della fisicità del *medium*. Una conseguenza indesiderata di questa interpretazione è l’apparente esaurimento delle possibilità del *medium*, una volta raggiunte le condizioni fisiche *minime* di una certa forma d’arte (si veda l’esempio ricorrente della tela grezza). Le conclusioni inevitabili di questa lettura del Modernismo greenberghiano sono state tratte dai ‘modernizzatori’, con i minimalisti in prima linea: i *media* tradizionali hanno concluso la loro parabola, esaurendo la carica innovativa. Qualsiasi ulteriore esempio di pittura o musica tradizionale non può procedere oltre alla semplice tela grezza o al suono disarticolato, ossia, nell’ottica greenberghiana, l’*essenza* rispettivamente di pittura e musica. Ogni dipinto e ogni composizione rischia di essere arbitraria e meramente convenzionale, se confrontata alla nuda essenza raggiunta dalle arti particolari sotto la spinta del Modernismo. L’unica soluzione sembra essere l’abbandono di queste forme d’arte in funzione di qualcosa di nuovo: magari un ibrido trans-mediale (es.: minimalismo, Pop art, installazioni, *happening*, ecc.) o la produzione di arte in una condizione post-mediale (es.: l’arte concettuale nelle sue varie incarnazioni).¹⁵⁴ Cavell, però, si oppone a questa controversa lettura del Modernismo, dal momento che si rifiuta di accettare una formulazione troppo semplicista della nozione di ‘*medium* artistico’. Scrive il filosofo americano:

The home of the idea of medium lies in the visual arts, and it used to be informative to know that a given medium is oil or gauche or tempera or dry point or marble ... because each of these media had characteristic possibilities, an implied range of handling and result. The idea of a medium is not simply that of a physical material, but of *a material-in-certain-characteristic-applications*. (MWMW, p. 221, corsivo mio)

L’insieme delle possibilità proprie di un *medium* artistico non si esauriscono, né coincidono con la base materiale che tradizionalmente è associata alla forma d’arte in esame. Non basta il suono per comporre musica: è necessario che i suoni siano strutturati all’interno di regole e convenzioni. I *media* musicali sono, da questa prospettiva, innumerevoli: tanti quanti sono le forme che la musica ha assunto attraverso i secoli. La sonata, il rondò, la canzone, la sinfonia, la fuga, l’aria, la marcia e la cantata sono solo una parte delle possibilità mediali della musica occidentale. Come le convenzioni linguistiche wittgensteiniane sono al tempo stesso convenzioni *semplici*, ma *profondamente* necessarie¹⁵⁵, così le convenzioni in arte (i vari *media*) sono da una

¹⁵⁴ Un tentativo di comprendere (e criticare) l’arte prodotta nella ‘condizione’ post-mediale è stato proposto da Rosalind Krauss; cfr. R. KRAUSS, *L’arte nell’era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia Books, trad. it. B. Carneglia, Milano 2005 e ID., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull’arte di oggi*, trad. it. E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2005.

¹⁵⁵ Cfr. *BGM*, I, § 74.

parte delle semplici regole di condotta artistica, ma, da un altro punto di vista, sono più profonde di ogni loro singola esemplificazione. Un sonetto, un dipinto a olio, un romanzo di formazione o una sinfonia sono convincenti in quanto poesia, pittura, letteratura e musica, proprio perché affondano le proprie radici in convenzioni largamente condivise e accettate con naturalezza da artisti e pubblico. Affidandosi a un certo *medium* l'artista sta metaforicamente cercando di invocare la musa della propria arte; quel potere che gli permette di esprimersi in maniera credibile.¹⁵⁶

Si tratta comunque di una prospettiva che non possiamo più condividere: le muse si sono ritirate e i *medium* artistici sono venuti a galla dalle profondità in cui regolavano l'arte, sottoposti al fuoco delle critiche Moderniste. Lo abbiamo visto in Greenberg e lo ha ribadito Fried: nessun *medium* è così stabile da garantire automaticamente che una sua esemplificazione sia arte. Greenberg sostiene che, data questa situazione, bisogna spogliare le arti particolari da ogni inutile fronzolo per mirare direttamente alla loro essenza. Fried alleggerisce la posizione greenberghiana, contestando l'esistenza di un'essenza irriducibile dell'arte. La linea tracciata dallo sviluppo Modernista non è uniforme (come crede Greenberg), ma spezzettata da continue rivoluzioni che cercano di stabilire *in un dato momento* cosa possa essere convincente in quanto pittura, scultura, musica, ecc. Cavell completa il lavoro di Fried con uno studio filosofico della nozione di *medium*. Per il filosofo americano, la storicizzazione dell'essenza messa in atto da Fried può significare solamente una cosa:

The medium is to be discovered, or invented out of itself. (*MWMW*, p. 221)

Media are not given *a priori*. (*VW*, p 103)

Bisogna fare molto attenzione a interpretare le parole di Cavell, perché la differenza tra i 'modernizzatori' – che dichiarano i *media* tradizionali esauriti e ne cercano dei nuovi – e i Modernisti – che ritengono i *media* indisponibili *a priori* e quindi da scoprire o reinventare – rischia di essere sottilissima. I primi, sulla scorta di una cattiva interpretazione di Greenberg, schiacciano la nozione di '*medium*' sulla base fisica di un'arte: la pittura è essenzialmente una tela piatta. Il *medium* pittorico è, in sintesi, una tela grezza. Con la comparsa del *medium* nella sua purezza, ogni arte ha esaurito tutte le convenzioni spendibili e bisogna cercare di conseguenza qualcosa di nuovo. I secondi, invece, rifiutano questa facile equazione: le possibilità di un'arte non si esauriscono nella base materiale e un *medium* artistico non coincide con essa. Tuttavia, le possibilità tradizionali, ossia le "characteristic applications" menzionate da

¹⁵⁶ "The medium is profounder than any of its instances. [...] The power of a given sonnet or rondo or portrait was its power to stand for the form it took and thence to invoke the power of poetry or music or painting as such" (*VW*, p. 103).

Cavell nella sua descrizione di un *medium* artistico (cfr. *MWMW*, p. 221), non sono più né credibili, né disponibili: dopo il Modernismo è difficile pensare che, per esempio, un musicista seriamente interessato alla propria arte continui a produrre (semplici) rondò, cantate o fughe. Lo scopo primario di un artista Modernista è quello di rivelare delle nuove possibilità all'interno della propria arte e, di conseguenza, di “creat[e] [...] a new medium within it” (*VW*, p. 104). Nei propri scritti Cavell chiama i vari *media* artistici ‘automatismi’ (*automatism*)¹⁵⁷ e fornisce alcuni brevi motivi per la scelta linguistica, alcuni dei quali ci aiutano a comprendere la differenza tra la situazione tradizionale e quella Modernista:

1) Un *medium* tende a riprodursi *automaticamente*. Una sinfonia *qua medium* rende possibile ogni sinfonia particolare e ‘invita’ i musicisti a comporre secondo certe convenzioni. La prova che un’opera d’arte Modernista comporta la scoperta di un nuovo *medium* consiste nella tendenza del Modernismo alla serialità. Ogni opera d’arte Modernista invita l’artefice a nuove esemplificazioni, quasi a dichiarare la generalità della scoperta e la sua intrinseca ripetibilità. Mondrian non ha dipinto solo *una* griglia, così come Pollock non ha prodotto solo *un* dipinto *all-over*. Entrambi hanno sentito la necessità di ripetere l’esperimento e molti altri artisti hanno potuto attingere alla loro scoperta.¹⁵⁸

2) Un *medium* è, in un certo senso, *autonomo* (*‘happen of itself’*).¹⁵⁹ All’interno della tradizione il *medium* sta alle spalle dell’artista “prior to any instances he adds to it; the master explores and extends [it]” (*VW*, p. 107). L’automatismo esiste indipendentemente dalle decisioni dell’artista: quest’ultimo deve solo trovare un modo per attivarlo efficacemente. Nella posizione Modernista, il *medium* non è dato *a priori*. Tuttavia, non perde la sua autonomia: l’artista non può decidere un automatismo, né crearlo volontariamente. Può solo cercare di esplorare “the fact of automatism itself, as if investigating what it is at any time that has provided a given work of art with the power of art as such” (*ibid.*). È come se l’artista scoprisse *a posteriori* – nella propria opera d’arte – se quest’ultima riesca a essere un *medium* convincente (“In the modernist situation [...] you are *looking* for what works” (*ibid.*)).

¹⁵⁷ “The use of the word seems to me right for both the broad genres or forms in which an art organizes itself (e.g., the fugue, the dance forms, blues) and those local events or *topoi* around which a genre precipitates itself (e.g., modulations, inversions, cadences). In calling such things automatism, I do not mean that they automatically ensure artistic success or depth, but that in mastering a tradition one masters a range of automatisms upon which the tradition maintains itself, and in deploying them one’s work is assured of a place in that tradition” (*VW*, p. 104).

¹⁵⁸ Nelle parole di Cavell: “My impulse to speak of an artistic medium as an ‘automatism’ is, I judge, due first to the sense that when such a medium is discovered, it generates new instances: not merely makes them possible, but calls for them, as if to attest that what has been discovered is indeed something more than a single work could convey” (*ivi*, p. 107).

¹⁵⁹ Con il termine ‘*automatism*’, Cavell intende anche sottolineare più precisamente l’autonomia (*autonomy*) dell’opera d’arte: il suo essere un prodotto storico, finito, libero da ulteriori rielaborazioni (cfr. *ivi*, p. 108).

Quest'ultima osservazione ci dà la chiave per interpretare il compito che, secondo Cavell, deve assolvere l'artista Modernista e cosa il pubblico debba riconoscere nella sua opera. In bilico tra fraudolenza e sincerità, senza più una tradizione che gli copra le spalle, privo dell'appiglio che potevano fornire i *media* tradizionali, l'artista Modernista produce delle opere con intenzione sincera, se riesce a riconoscere (*acknowledge*) in esse una delle condizioni che, *in quel momento*, concorrono a costituire la propria arte e a trasformare tale condizione in un automatismo che possa essere fruttuosamente adoperato per far sopravvivere quell'arte nel suo "specific mode of existence" (VW, p. 106). Come sottolinea Cavell, l'agire di un artista come quello sopradescritto avviene sotto il segno della "rivelazione [revelation]" (*ivi*, p. 109)¹⁶⁰: qualcosa di valido in generale per l'arte viene rivelato in una singola opera, in una serie di opere o in un automatismo. Il filosofo chiama questa situazione "riconoscere le condizioni di un'arte [*an acknowledging of its condition*]" (*ibid.*) e cerca di spiegare il motivo di questa scelta con un riferimento alla pittura:

I follow Michael Fried in speaking of this fact of modernist painting as an *acknowledging* of its condition. Any painting might teach you what is true of all painting. A modernist painting teaches you this by acknowledgment – which means that responding to it must itself have the form of accepting it as a painting, or rejecting it. In ordinary cases of acknowledging something, I can acknowledge only what I know to be true of *me*, whereas this painting is supposed to be speaking for all painting, painting as such. Yes; that is where the art comes in. And there have always been some men who have been able to acknowledge something that other men accept as true also of them, or that they have to deny. (VW, pp. 109-110)

Se un artista *riconosce* una condizione della propria arte, deve, però, esporsi alla possibilità che essa sia riconosciuta o elusa da coloro a cui l'opera è rivolta. L'artista *si esprime* nell'opera, ma non può sapere se il proprio atto, cioè il gesto con cui innalza una delle condizioni della propria arte a *medium* di quell'arte in generale, sarà contraccambiato o meno. Così, lo spettatore è internamente invitato dall'opera Modernista a fornire una risposta personale; una risposta, cioè, in cui si trova implicato in prima persona. Potrà, quindi, riconoscere la sincerità dell'artista e vederne l'opera come la celebrazione delle condizioni di una certa arte o eluderla, rifiutandola come non-arte. Ricordiamo che l'elusione (*avoidance*) è un rifiuto della propria implicazione (nell'altro, nella sua espressione, nell'opera) e comporta una negazione dell'oggetto a cui è diretta. Essa può essere certamente giustificata – l'artista è un impostore, un consigliere

¹⁶⁰ Più di una volta Cavell afferma che il lavoro dell'artista Modernista avviene all'interno della sfera del 'religioso' ("the practice of art [...] becomes religious" [MWMW, p. 229]). Sebbene si tratti solo di una metafora euristica, tuttavia questa prospettiva è corroborata dall'analogia tra l'agire dell'artista e una modalità epifanica di rivelazione e dal paragone tra l'artista stesso e la figura dell'apostolo: la "description of the apostle's position characterizes in detail the position I take the genuine modern artist find himself in: [...] he has no proof of his authority, or genuineness, other than his own work (artistically speaking, this is expressed by the absence of conventions within which to compose); [...] he must deny his personal or worldly authority in accomplishing what he has to do (artistically, this means that he cannot rely on his past achievements as securing the relevance of his new impulse; each work require, spiritually speaking, a new step); [...] finally, the burden of being called to produce is matched by the risk of accepting it (religiously speaking, in accepting or rejecting it, the heart is revealed)" (*ivi*, p. 177).

fraudolento, ecc. – ma può anche dipendere dalla mancata propensione a farsi coinvolgere, dalla paura a rivelare sé stessi e la propria posizione nei confronti dell'opera. Per questo Cavell sottolinea l'importanza della “absolute attention to one's experience and absolute *honesty* in expressing it” (*MWMW*, p. 211). Se il lavoro dell'artista corre sempre il rischio di essere in cattiva fede, lo stesso vale per il giudizio del pubblico. All'interno della condizione Modernista non c'è elemento che sia completamente stabile: ogni cosa è rosa dal dubbio e può solo ambire a una quiete momentanea. Sono esili le convenzioni, le intenzioni dell'artista e il giudizio del pubblico: nulla è certo *a priori* e nulla può essere provato. Con ispirazione religiosa e rimandando in parte alla chiusa di *Art and Objecthood: 'Presentness is grace'*, Cavell afferma che la convinzione in un'opera Modernista non sarà mai certezza, ma piuttosto fede:

Nor have I wished to suggest that the recognition of the 'possibility of fraudulence' manifests itself as a permanent suspicion of all works giving themselves out as compositions or paintings or poems [...]. One can achieve unshakable justified faith in one's capacity to tell. I have wanted only to say that *that* is what one will have achieved. (*MWMW*, p. 210)

Con la constatazione del primato del riconoscimento sulla certezza, abbiamo concluso la ricognizione dei tre fatti su cui si basano gli scritti di Cavell sull'arte. Abbiamo visto che, secondo il filosofo americano, un'opera d'arte è indubbiamente un veicolo intenzionale di significati (*meant*). Nell'epoca contemporanea, inoltre, il crollo della tradizione ha comportato un'esacerbazione del problema legato all'accettazione di un'opera: dalla naturalità si è passati alla dialettica tra fraudolenza e fiducia. In terzo luogo, abbiamo riassunto il Modernismo di Greenberg e Fried *chez* Cavell.

Appendice: un esempio concreto e tre soluzioni al conservatorismo mediale

Prima di giungere alle conclusioni finali, che riagganciano il Modernismo di Cavell allo scetticismo verso le altre menti, credo sia opportuno fornire un esempio concreto di arte Modernista vista dalla prospettiva cavelliana. Provenendo da un'educazione artistica plasmata dal duo Greenberg-Fried, Cavell non può che impiegare un caso desunto dalla pittura. Secondo il filosofo americano, i più importanti dipinti di Pollock (es: *Number 1, 1948*, **Fig. 5**) mostrano

One fact of painting [...] as primitive as any: not exactly that a painting is flat, but that its flatness, together with its being of a limited extent, means that it is *totally there*, wholly open to you, absolutely in front of your senses, of your eyes, as no other form of art is. (*VW*, p. 109)



(Fig. 5)

Cavell, da discepolo di Greenberg, non accetta l'interpretazione corrente della pittura di Pollock. Questa interpretazione, lanciata da Harold Rosenberg, etichetta i dipinti di Pollock e degli altri protagonisti dell'espressionismo astratto come 'action paintings'. Secondo Rosenberg,

these painters were not really seeking to arrive at art, but rather to discover their own identities through the unpremeditated and more or less uncontrolled acts by which they put paint on canvas. For them the picture surface was the 'arena' of a struggle [...]. Everything lay in the doing, nothing in the making. The covered canvas was left over as the unmeaning aftermath of an 'event', the solipsistic record of purely personal 'gestures', and belonging therefore to the same reality that breathing and thumbprints, love affairs and wars belonged to, but not works of art.¹⁶¹

Per gli *standard* di Greenberg e Cavell questa spiegazione è inaccettabile, perché pone l'arte sullo stesso piano di un diario privato o di un cuoricino intagliato nel legno. Rosenberg, infatti, tralascia completamente ogni descrizione formale per promuovere un'interpretazione che ingigantisce la personalità dell'artista, il cui unico interesse sembrerebbe quello di lasciare una traccia di sé nelle proprie opere. Un *tale* espressivismo, però, non può essere sottoscritto né da Greenberg, né da Cavell. La loro lettura, invece, predilige l'aspetto ottico dei dipinti *all-over* di Pollock; un aspetto che li accomuna ai primi tentativi impressionisti.¹⁶² Le opere di Monet e Cézanne, e in maniera più radicale quelle di Seurat e Signac, abbandonano lentamente la figurazione a favore di un sistema di linee e colori da apprezzare unicamente per mezzo della vista. Allo stesso modo, i dipinti di Pollock impiegano la linea *all-over* e il *dripping* per costruire un oggetto puramente visivo, totalmente contenuto all'interno dei limiti della tela. L'interpretazione 'ottica' di Pollock trova il suo culmine in alcune pagine di Fried:

¹⁶¹ GREENBERG, "How Art Writing Earns Its Bad Name", cit., p. 136.

¹⁶² "With Manet and the Impressionists the question stopped being defined as one of color versus drawing, and became one of purely optical experience against optical experience revised or modified by tactile associations. It was in the name of the purely and literally optical, not in the name of color, that the Impressionists set themselves to undermining shading and modeling and everything else in painting that seemed to connote the sculptural" (GREENBERG, "Modernist Painting", cit., p. 89).

In a painting such as *Number 1, 1948* [Fig. 5] there is only a pictorial field so homogeneous, overall, and devoid both of recognizable objects and of abstract shapes that I want to call it *optical*, to distinguish it from the structured, essentially tactile pictorial of previous modernist painting [...]. Pollock's field is optical because it addresses itself to eyesight alone. The materiality of his pigment is rendered sheerly visual, and the result is a new kind of space [...] in which conditions of seeing prevail rather than one in which objects exist.¹⁶³

Le tele di Pollock rappresentano – per la linea Greenberg-Fried-Cavell – una dimensione distante dalla realtà quotidiana, in sé compiuta, priva di riferimenti esterni, accessibile solo allo *sguardo* dello spettatore.¹⁶⁴ Osservarle correttamente significa entrare in un mondo nuovo dotato di leggi e necessità autonome. Nonostante la loro apparente alterità, esse sono completamente, totalmente là: individuali, indipendenti dall'esperienza dello spettatore, candidamente aperte ad un suo riconoscimento. La medesima descrizione accomuna, secondo Cavell, l'opera di Pollock a quella degli ultimi espressionisti astratti (Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella). Il filosofo la riassume in questi termini:

The quality I have in mind might be expressed as openness achieved through instantaneousness – which is a way of characterizing the *candid*. The candid has a reverse feature as well: that it must occur independently of me or any audience, that it must be complete without me, in that sense *closed* to me. (VW, p. 111)

La qualità fenomenologica che Cavell chiama a volte '*total thereness*', a volte '*candidness*' è ciò che lega i pittori sopraccitati ai dipinti tradizionali. Se questi ultimi sono una finestra aperta su un evento, un mondo, un uomo, la natura ritratti nel loro candore (*candid*), cioè totalmente inconsapevoli di essere osservati da uno spettatore, le tele di Pollock sono similmente delle totalità indipendenti dalla presenza di qualcuno che le osserva.¹⁶⁵ Riconoscere questo legame significa essere capaci di 'leggere' l'opera di Pollock come un tentativo di tramutare una convenzione della pittura tradizionale in un *medium* espressivo. A sua volta questo

¹⁶³ FRIED, "Three American Painters", cit., pp. 224-225.

¹⁶⁴ Si tratta ovviamente di una delle molte interpretazioni della pittura di Pollock. Una critica spietata alla posizione di Fried e Cavell è stata mossa da R. Krauss, la quale, curiosamente, ritorna vicina al pensiero di Rosenberg. Mutano solo i riferimenti filosofici: se Rosenberg citava Sartre e Heidegger, Krauss legge i dipinti di Pollock in un'ottica post-strutturalista. Cfr. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, pp. 243 sgg.

¹⁶⁵ Il libro di Fried *Absorption and Theatricality* è interamente dedicato all'ipotesi che la pittura – a partire da quella francese di fine Seicento-inizio Settecento – sia sempre più ossessionata dalla dialettica tra la necessità di riconoscere attivamente la presenza di uno spettatore (*theatricality*) e quella di negarla al fine di facilitare l'assorbimento dell'osservatore nella rappresentazione dipinta (*absorption*). Fried afferma che i maggiori critici dell'epoca (*in primis* Diderot) e l'evoluzione stessa della pittura hanno premiato le opere che favoriscono effetti di assorbimento rispetto a quelle tele che si rivolgono direttamente dello spettatore cercando di stuzzicarne l'attenzione. Le prime, infatti, mantengono saldo il legame con quella "supreme fiction" che ha sempre caratterizzato la pittura: la rappresentazione di un contenuto indirizzato a un pubblico, ma connotato dall'esigenza di doverne negare la presenza per mantenere un significato autonomo (M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago 1988, pp. 71 sgg, qui, p. 71). Non dovrebbe, dunque, sorprendere che Fried e Cavell riconoscano nella *total thereness* di Pollock e seguaci una convenzione tradizionale tramutata in *medium* espressivo.

riconoscimento implica la possibilità di vedere i suoi dipinti come ‘pittura’ e quindi come arte: una dialettica che soddisfa pienamente la logica interna del Modernismo. L’interpretazione di Cavell, però, compie un passo ulteriore nell’assimilare le tele del tardo Modernismo alla loro presentazione filosofica. Un punto fondamentale dell’elaborazione teorica del Modernismo consiste nell’enfasi posta sulla risposta personale: i dipinti dell’espressionismo astratto nella loro compiuta individualità – che Cavell chiama scolasticamente “haecceity” (VW, p. 117) – ci obbligano proprio a una risposta *qua* individui, ossia a una risposta individuale.

Each instance of a series maintains the haecceity (the sheer that-ness) of a material object [...]. modernist paintings acknowledge it, so that I must respond to it, if I am to know it, by acknowledging my own haecceity, that my existence is inescapable from my presentness. [...] In response to modernist painting, I am concentrated, finitized, incarnate. [...] These works exist as abstracts of intimacy – declaring our common capacity and need for presentness, for clear separateness and singleness and connection. (VW, pp. 117-118).

Le opere Moderniste sono *espressioni* di riconoscimento: un invito da parte dell’artista a notare il legame che le connette alle convenzioni tradizionali (nel caso dei dipinti di Pollock è la stessa eccitata dell’opera a essere riconosciuta come condizione minimale della pittura). La risposta adeguata a un’espressione di riconoscimento è un ulteriore riconoscimento (es.: *vedo* il punto dell’opera, la riconosco *qua* pittura o arte) o un rifiuto (es.: si tratta dell’opera di un folle, sono schizzi che potrebbe fare anche un bambino, ecc.). In entrambi i casi, lo spettatore è obbligato a esporsi a partire dalla posizione che occupa, creando o rompendo un legame intimo – personale – con la compiutezza dell’opera. Il Modernismo forza questo tipo di reazione senza la quale esibirebbe solo oggetti inerti, privi di significato, *non-arte*. Se viene privata della dialettica tra riconoscimento ed elusione, la produzione artistica in epoca Modernista rischia di ridursi alla semplice esibizione di oggetti, un pericolo già denunciato da Fried in *Art and Objecthood*. Cavell riecheggia le medesime problematiche sollevate dal critico d’arte americano:

But that is just the problem, that perhaps *all* you can do with your work and works is to exhibit them, that all hope for acknowledgment by and of the self is to be forgone, and all authority in one’s intention, all belief in one’s beliefs – stares of amusement or boredom replacing all acceptance and real rejection. (VW, p. 120)

Se l’opera non ci chiede alcun riconoscimento, se “the object itself” non “account for the viewer’s presentness of himself to it” (*ivi*, p. 121), allora non si tratta di arte, ma di un oggetto meramente esibito che può essere scambiato per arte, perché, per esempio, è all’interno di un certo contesto espositivo o perché si cerca di proiettare un significato sulla sua muta superficie. Potremmo anche scoprire che il nostro rapporto con l’arte sia mutato in maniera così radicale da risultare irriconoscibile. Il primo caso è rappresentato, secondo Cavell, dal Dadaismo:

Dada burlesques the condition of high art [...]. It mimics the condition in which the fact of exhibition takes precedence over the quality and meaning of the thing exhibited. (VW, pp. 121-122)¹⁶⁶

Il secondo caso, invece, è esemplificato dai minimalisti, le cui opere sono interpretate, sulla scorta di Fried, come dei recipienti vuoti pronti a raccogliere l'esperienza dematerializzata dello spettatore:

In response to minimal art I am deployed, dematerialized, unidentifiable; the moment is not grounded, but etherealized; the momentous is not defeated, but landscaped. (VW, p. 117)

Il terzo e ultimo caso, infine, è una possibilità di tutta l'arte chiamata post-Modernista o post-minimalista. In una serie di articoli e interviste recenti, Cavell sottolinea una trasformazione nel lessico della filosofia dell'arte contemporanea di lingua inglese. Invece di usare il tradizionale 'work of art' – un nome numerabile, come tavolo (*un* tavolo, *due* tavoli, ecc.) – si è diffuso il termine 'artwork' che, in origine, è un sostantivo non numerabile – come sale (non si chiede *un* sale, ma *del* sale o *un po'* di sale). Secondo Cavell,

the shift from work of art to artwork seems a shift away from regarding a work a singular, as though nothing is (any longer) irreplaceable. I resist the idea.¹⁶⁷

Il filosofo americano legge il mutamento lessicale come un abbandono della nozione di 'singolarità' artistica. Non si cerca più un oggetto che incarni un significato o un'intenzione o ci inviti a giudicarlo nella sua compiutezza, ma qualcosa di interscambiabile la cui forma sia di mero contorno e che provochi magari divertimento o pensiero. L'atteggiamento (*Einstellung*) verso l'arte è, secondo Cavell, cambiato: non si concepisce più l'opera, ma *un po'* di arte,

¹⁶⁶ Cavell prende *seriamente* in considerazione le varie affermazioni anti-artistiche di movimenti come il Dadaismo e la Pop-Art. Invece di cercare una teoria più comprensiva che li possa far rientrare nel campo dell'arte, il filosofo americano insiste nell'evidenziare gli aspetti di parodia e divertimento esplicitamente sottolineati dai membri di queste correnti e, nello stesso tempo, il sentimento di impossibilità a produrre arte autentica. "For philosophy to scumble for definitions which accomodate these objects unproblematically as art – or art in a wide sense, or borderline cases of art – insures its irrelevance, taking seriously neither the claims such objects make (namely, that they are not art) nor the specialized amusement such objects can provide (e.g., a certain theatricality), nor the attitude they contain toward serious art (sc., that it is past); nor the despair under the fun, the nihilism under the comment, nor the cultural-philosophical confusion which makes such claims and fun and comment possible" (*MWMW*, p. 215). Secondo Cavell, cercare di mettere sullo stesso piano l'arte e quei movimenti che ne decretano la fine è un sintomo della confusione teorica ingenerata dal Modernismo; una confusione che ha reso instabile ogni convenzione: "It may be that the history of a given art has come to an end, a very few centuries after it has come to a head, and that nothing more can be said and meant in terms of that continuity and within those ambitions. It is as if the various anti-art movements claim to know this has happened and provide us with distraction, or to substitute new gratifications for those well gone; while at the same time they claim the respect due only to those whose seriousness they cannot share; and they receive it, because of our frightened confusion" (ivi, p. 222). L'atteggiamento di Cavell verso il Dadaismo e la Pop Art rimane sostanzialmente immutato in tutta la sua produzione, cfr. *QO*, pp. 133-134.

¹⁶⁷ A. KLEVAN, "What Becomes of Thinking on Film? Stanley Cavell in conversation with Andrew Klevan" in R. READ, J. GOODENOUGH (eds), *Film as Philosophy*, Macmillan Palgrave, New York 2005, pp. 167-209, qui pp. 186-187.

qualcosa con cui trastullarsi per passare il tempo o per tenere occupato il pensiero. La rivoluzione all'opera è ancora più chiara se si considera l'etimologia del termine 'artwork':

I do not know the provenance of this use of the English word 'artwork' (which those borne before a fairly recent date would have taken to mean the visual material [...] in a glossy magazine or on a printer's layout; or perhaps [...] design and decoration [...]).¹⁶⁸

Secondo Cavell, l'origine linguistica ci suggerisce che quando il sostantivo 'artwork' viene impiegato da artisti e filosofi contemporanei come se fosse un nome numerabile,

what happened [...] is that art is [...] replaced by incidents of artwork, as though the visual world, so far as the hand of man or woman was discernible [...] had taken the value of decoration.¹⁶⁹

Un'opera d'arte post-minimalista non è più un oggetto esperibile a cui si può rispondere individualmente – creando così quel rapporto d'intimità caratteristico dell'opera Modernista – ma una patina, una decorazione, un *layout* adagiato sull'oggetto o sull'evento. La concretizzazione della metafora cavelliana dipende poi dal movimento artistico di cui si vuole rendere conto: la patina può variare da teorie filosofiche e idee (arte concettuale) al semplice diletto (*kitsch*, Jeff Koons). In entrambi i casi, il risultato è che la legittimazione artistica – i.e.: ciò che rende qualcosa 'arte' – non dipende più dall'oggetto che ci viene presentato, ma da fattori esterni; sia che si tratti di una giustificazione istituzionale – 'arte è ciò che fanno gli artisti' o ideologica – 'arte è ciò che soddisfa una certa teoria' –. La conclusione di Cavell è speculare a quella tratta per lo scetticismo verso le altre menti: non c'è un solo elemento che ha mutato il discorso sull'arte o la sua produzione, ma è l'intero atteggiamento con cui ci avviciniamo all'arte a essersi trasformato, perché l'atteggiamento precedente è forse svanito o divenuto insincero. Scrive Cavell:

I seem to be proposing a way of distinguishing the objects [called] postmodern from ones most would call modernist [...] not by whether one contains a set of proprieties (sensuous or conceptually derived) that the other lacks, but by the role they play in our lives, by how we treat them, by whether, for example, I have, in order to allow myself and the object to be revealed to each other, [...] to turn myself around, reorient my life with the objects.¹⁷⁰

Nel discorso precedentemente affrontato sullo scetticismo, il mutamento di atteggiamento verso l'umano dipende in parte dall'insinuarsi del dubbio scettico nella relazione quotidiana con gli altri. Nelle conclusioni di questa dissertazione avremo modo di valutare se un analogo scetticismo sia rintracciabile nei confronti dell'arte o se gli scritti di Cavell ne indichino

¹⁶⁸ S. CAVELL, "Crossing Paths", in D. HERWITZ, M. KELLY (eds.), *Action, Art, History. Engagements with Arthur C. Danto*, Columbia University Press, New York 2007, pp. 24-37, qui p. 30.

¹⁶⁹ CAVELL, "Crossing Paths", cit., p. 31.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 36.

implicitamente uno. Prima di trarre le conclusioni, bisogna, però, sottolineare la cautela con cui il filosofo americano esprime le proprie opinioni sull'arte post-minimalista e sul suo ipotetico mutamento. La prudenza di Cavell dipende solo in parte dall'assenza di consuetudine con l'arte prodotta dagli anni Sessanta in poi.¹⁷¹ Si tratta piuttosto di una massima interna alla sua 'filosofia dell'arte': la legittimazione artistica si fonda sull'esperienza diretta e personale dell'opera e non si può né garantire, né rifiutare a priori. Non bisogna, quindi, generalizzare le opinioni negative sul Dadaismo, sul minimalismo o sull'arte post-minimalista. Cavell *non può* scartare l'ipotesi che vi siano delle opere appartenenti a questi movimenti che garantiscano la dialettica riconoscitiva propria del Modernismo. Da questo punto di vista, il filosofo americano si distingue sia da Greenberg che giudica 'bad' tutta la *novelty art*, sia da Fried che condanna senza appello la teatralità minimalista. Le sue opinioni, tuttavia, risentono del conservatorismo mediale all'opera in *Art and Objecthood*; un ragionamento che si può condensare in questi termini: se l'arte in epoca Modernista si costruisce sulla fedeltà alla tradizione e sul tentativo di ricostituirne le convenzioni, allora quei movimenti che asseriscono una netta rottura con l'arte precedente sono, per principio, movimenti anti-artistici.¹⁷² Una declinazione 'pittorica' di questo argomento – anch'essa presente nei saggi di Fried – recita: la pittura Modernista cerca di recuperare l'autonomia semantica della tradizione anti-teatrale e di farne un *medium* espressivo. I movimenti derivati dal minimalismo (dall'arte concettuale agli *happenings*, dalla Pop-Art alle installazioni contemporanee) prediligono, invece, un approccio teatrale. *Ergo*, fuoriescono dalla tradizione mediale della pittura e, rompendo il legame con il passato, rischiano di essere esercizi vacui, considerati 'arte' solo su base autoritaria o ideologica. Entrambi i ragionamenti hanno incontrato forti obiezioni e resistenze da parte dei critici d'arte contemporanei, tesi a scardinare l'impostazione Modernista e a creare lo spazio teorico per un'arte nuova, totalmente differente sia da quella tradizionale che dal suo recupero avanguardista. Cavell, invece, è affascinato sia dall'argomento generale sia da quello particolare e lo dimostrano i suoi giudizi sull'arte Dada e post-minimalista. In questa *coda* cercheremo di mostrare che c'è un errore interpretativo su entrambi i fronti. Da una parte, i teorici dell'arte contemporanea criticano un Modernismo rigido che esiste solo nei giudizi di Fried e Cavell, ma non nella loro impostazione filosofica. D'altra parte, però, Fried e Cavell sono troppo frettolosi nel trarre conclusioni dal trattamento della nozione di '*medium*', che si rivela, in realtà, uno strumento più plastico e flessibile di quanto

¹⁷¹ *Ivi*, p. 30.

¹⁷² Un passo di Cavell dimostra quanto questa argomentazione sia presente nei suoi scritti: "the unheard of appearance of the modern in art is an effort not to break, but to keep faith with tradition. It is perhaps fully true of Pop Art that its motive is to break with the tradition of painting and sculpture; and the result is not that the tradition is broken, but that these works are irrelevant to the tradition, i.e., they are not paintings, whatever their pleasures" (*MWMW*, p. 207).

ipotizzato; una nozione in grado di rendere conto di gran parte della produzione contemporanea. Il punto attorno cui ruota la contesa è proprio la concezione di *medium* artistico che, secondo Fried e Cavell, non è qualcosa che si può indicare *a priori*. Solo perché l'espressionismo astratto ha promosso una certa condizione artistica al ruolo di *medium* espressivo non si può, quindi, escludere lo sviluppo di ulteriori possibilità mediali, né che le tendenze teatrali di Dadaismo e minimalismo si possano collegare a una certa tradizione artistica. Ci sono almeno tre opzioni teoriche che si possono sfruttare per riappacificare l'impostazione di Cavell e Fried con l'arte post-minimalista.

- La prima è indicata da Rosalind Krauss, una discepola critica di Greenberg che successivamente reinterpreterà su basi post-strutturaliste. Sin dai primi saggi degli anni Ottanta, incentrati sulla scultura Modernista e la sua eredità post-minimalista¹⁷³, Krauss si accorge che la purezza del *medium* postulata da Greenberg è uno *standard* troppo rigido per rendere conto dell'arte prodotta a partire dagli anni Sessanta in poi. Per fluidificare la situazione, la studiosa americana ipotizza che non esista un singolo *medium* incontaminato, ma un campo di forze interrelate dialetticamente.¹⁷⁴ La scultura, ad esempio, è definita negativamente dal non essere né architettura, né paesaggio ed è solo una delle quattro possibilità che si generano dallo spazio logico formato dai termini 'paesaggio', 'architettura', 'non-paesaggio', 'non-architettura'. Le altre possibilità – ampiamente sfruttate dall'arte post-minimalista – sono chiamate da Krauss '*axiomatic structures*' ('architettura' + 'non-architettura', ossia un'arte che si basa su delle potenzialità architettoniche, mantenendole, però, al livello di progettazione o di costruzione solo parziale.¹⁷⁵ Emblematica in questo senso è l'opera di Sol LeWitt [*Wall Floor Piece #1*, 1976; **Fig. 6**] e Robert Morris); '*marked sites*' ('paesaggio' + 'non paesaggio'; la somma di queste caratteristiche produce un'arte che dipende dalla manipolazione fisica del paesaggio, senza, però, che tale trasformazione assuma dei caratteri permanenti: essa viene solo documentata per mezzo di fotografie o attestati.¹⁷⁶ Esempi paradigmatici sono la *Spiral Jetty* di Smithson e gli 'impacchettamenti' di Christo [*Reichstag Wrapped in Silver Fabric*, 1995; **Fig. 7**] e '*site-*

¹⁷³ Cfr. R. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge (MA) 1981.

¹⁷⁴ Krauss introduce la critica al purismo greenberghiano in R. KRAUSS, "Sculpture in the Expanded Field", in ID., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth*, MIT Press, Cambridge (MA), 1988, pp. 276-290.

¹⁷⁵ "In every case of these *axiomatic structures*, there is some kind of intervention into real space of architecture, sometimes through partial reconstruction, sometimes through drawing, or [...] through the use of mirrors" (KRAUSS, "Sculpture in the Expanded Field", cit., p. 287).

¹⁷⁶ "In addition to actual physical manipulation of sites, this term also refers to other forms of making. These might operate through the application of impermanent marks [...] or through the use of photography" (*Ibid.*).

construction’ (‘paesaggio’ + ‘architettura’, un connubio rappresentato dai labirinti, dai giardini giapponesi e dai siti rituali delle antiche civiltà come Stonehenge¹⁷⁷).



(Fig. 6)



(Fig. 7)

Dal punto di vista di Krauss – estremamente critico con il conservatorismo mediale di marca friediana – l’espansione del campo scultorio rappresenta una rottura radicale con la nozione Modernista di *medium*:

With regard to individual practice, it is easy to see that many of the artists in question have found themselves occupying, successively, different places within the expanded field. And though the experience of the field suggests that this continual relocation of one’s energies is entirely logical, an art criticism still in the thrall of a modernist ethos has been largely suspicious of such movement, calling it eclectic. This suspicion of a career that moves continually and erratically beyond the domain of sculpture obviously derives from the modernist demand for the purity and separateness of the various medium (and thus the necessary specialization of a practitioner within a given medium). But [...] within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium – sculpture – but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium [...] might be used.¹⁷⁸

La lettura anti-Modernista di Krauss può essere valida se riferita alla dottrina greenberghiana secondo cui il *medium* va mantenuto puro, ma non all’impostazione difesa da Fried e Cavell che esaltano l’imprevedibilità dei *media*. L’ossessione della critica statunitense per il pensiero del suo maestro la rende cieca alla possibilità che il campo espanso teorizzato nei suoi scritti possa essere visto come l’espansione dialettica della nozione di ‘*medium*’. Da questa prospettiva non si deve concepire la tradizione di un’arte come chiusa in stretti confini disciplinari, ma aperta alla contaminazione da parte di altre tradizioni artistiche che costituiscono, nel loro insieme, un’area di forze interagenti. Se si segue quest’ipotesi le opere post-minimaliste, lungi da rompere con la tradizione, cercano, invece, di riconoscere al loro interno delle possibilità mediali insite nella

¹⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 284.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 288.

relazione tra le arti. Ne risulterebbe una produzione in linea con lo spirito della posizione Modernista descritta da Fried e Cavell, anche se, stando alla lettera, questi due autori sposano un conservatorismo mediale di stampo greenberghiano e condannano le opere degli autori sostenuti dalla Krauss. Si comincia a intravedere la possibilità di reinterpretare la rottura tra Modernismo e post-minimalismo come una semplice mutamento d'aspetto sui rapporti delle arti tra loro, pur conservando l'elaborazione filosofica studiata da Fried e Cavell.

- La seconda opzione teorica è elaborata da Stephen Melville in un confronto serrato con le posizioni di Fried e Cavell.¹⁷⁹ Melville si impegna a decostruire il conservatorismo mediale nella sua versione 'particolare': l'argomento inteso a dimostrare l'incompatibilità della pittura Modernista con il discorso minimalista. Il suo lavoro è particolarmente prezioso perché mostra l'ingiustificata rigidità della posizione di Fried rispetto all'arte contemporanea. Se la si analizza più a fondo ne emerge una dialettica più fluida capace di assorbire al suo interno delle pratiche artistiche apparentemente antitetiche. Negli scritti di Melville è presa in considerazione l'intera opera di Fried: sia la produzione di storico dell'arte¹⁸⁰ che quella di critico, esemplificata da *Art and Objecthood*. Il tema di fondo che lega questi scritti è la contrapposizione tra la pittura anti-teatrale e quella teatrale: la prima nega "the primordial convention that painting are made to be beheld", mentre la seconda, invece, "demand rather than deny or absorb the beholder"¹⁸¹. Secondo Fried la storia della pittura a partire dal Settecento è un tentativo di ostracizzare la seconda condizione a favore della prima, sopprimendo quei fattori che riconoscono esplicitamente l'esistenza di un osservatore esterno (soggetti patetici, sguardo dei ritratti fisso sullo spettatore, ecc.) e caldeggiando quelli che lo assorbono all'interno del *tableau* rappresentato nel quadro. Non esistono degli elementi che siano *in sé* teatrali o anti-teatrali: lo sforzo di Fried – soprattutto in *Absorption and Theatricality* – consiste nel descrivere la storia di una dialettica. Se una certa caratteristica poteva apparire anti-teatrale a un'epoca o a un artista [ad es. le figure patetiche di Greuze, assorto nelle proprie passioni e 'dimentiche' dell'osservatore (cfr. Greuze, *La Piété filiale*, 1763 (**Fig. 8**))], l'epoca e la critica successiva avrebbe potuto condannarla come inguaribilmente teatrale. In effetti, le medesime rappresentazioni di Greuze possono essere lette come inviti espliciti alla commozione.

¹⁷⁹ S. MELVILLE, "Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism", *October*, 19 (1981), pp. 55-92 e ID., *Philosophy Beside Itself. On Deconstructionism and Modernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.

¹⁸⁰ Cfr. M. FRIED, *Absorption and Theatricality*, cit.; ID., *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, Chicago and London 1990; ID., *Manet's Modernism*, cit..

¹⁸¹ MELVILLE, "Notes on the Reemergence of Allegory ...", cit., p. 65.



(Fig. 8)

Secondo Fried, l'intera dialettica che porterà alla rottura tra Modernismo e minimalismo è messa in moto dal tentativo di conservare una specificità mediale per la pittura che rischia di avvicinarsi pericolosamente al teatro. L'interpretazione fornita da Melville concorda in larga parte con quella di Fried, ma ne sottolinea un'incongruenza di fondo: Fried sembra cristallizzare come nozioni antitetiche e autoescludenti per l'arte degli anni Sessanta, i due momenti che aveva correttamente analizzato come interrelati fino alla pittura di Manet. Secondo Melville non ci sono un'arte teatrale e un'arte anti-teatrale *sic et simpliciter*:

From David to Couture to Courbet to Manet and on down to the controversies of the Sixties, painting is submitted to an impulse to purity – to presentness – and to the transgression or critique of that impulse – and so also is criticism: neither within painting nor within criticism nor within the relation of the one to the other do purity or impurity exclude one another simply.¹⁸²

Se si accetta la posizione di Melville, allora l'arte post-minimalista non è, come viene rappresentata negli scritti di Fried e Cavell, una rottura con l'ideale Modernista, ma una presa di coscienza dell'impossibilità di separare in maniera ovvia ciò che di un'arte è 'puro' da ciò che è 'impuro':

We cast 'postmodernism' at a deeper level if we say that [it] is one which acknowledge explicitly the futility of trying to sort the 'mere' from the 'pure' – an impulse to embrace the heteronomy of painting. Such an acknowledgment demands that we accept [...] that the field we call 'painting' includes, and cannot now be defined without reference to, its violation and excesses – performance work in particular.¹⁸³

L'impostazione Modernista rimane, nell'ipotesi di Melville, intatta nell'arte post-minimalista: permane la modalità rivelativa (*acknowledgement*), la necessità di una risposta personale e il

¹⁸² *Ivi*, p. 67-68.

¹⁸³ *Ivi*, p. 80.

tentativo di essere fedeli all'arte del passato. L'unica differenza consiste nella complessità attribuita alla tradizione pittorica: non più un monolite di purezza e antiteatralità, ma una narrazione fluida in cui impulsi teatrali e antiteatrali si compensano l'uno con l'altro. Ironicamente questa posizione è la stessa presente negli scritti 'storici' di Fried. Il critico statunitense – forse sotto l'impulso del Greenberg dottrinario – non riesce, tuttavia, a preservarla in quelli 'critici'. I giudizi di Cavell sull'arte post-minimalista sono più influenzati da *Art and Objecthood* che da *Absorption and Teatricality* e per questo motivo sono anch'essi giustamente sottoposti alla critica di conservatorismo mediale.¹⁸⁴ Se si accetta, però, il lavoro di Melville, allora si possiede un punto di vista differente sui rapporti tra pittura e tradizione negli anni Sessanta; una prospettiva fedele alla filosofia Modernista di Fried e Cavell, ma attenta a temperarne le esagerazioni.

- La terza e ultima opzione teorica è contenuta in alcuni scritti recenti di Diarmuid Costello.¹⁸⁵ L'operazione di Costello ruota attorno al tentativo di separare negli scritti di Fried la stretta connessione tra 'teatro' e 'teatralità'.

We would therefore do well to separate out the questions of medium-specificity and artistic address because it is arguably the entanglement of these two issues in the terms *theatre* and *theatrical*, which Fried's detractors have tended to uncritically take over – albeit *a contrario* – that is responsible for the hostility towards Fried and modernist theory and the dispiriting fate of ideas such as aesthetic value in subsequent art theory.

Fried nota, secondo Costello giustamente, la teatralità delle opere minimaliste, il loro modo di aprirsi al pubblico (*mode of address*). Da questo fatto, però, egli conclude anche che i lavori di Judd, Smith o Flavin siano un'opzione intermediale chiamata 'teatro', *sconosciuta* alla pittura tradizionale. Fried ritiene che solo l'arte che rispetta i propri *confini mediali* possa essere significativa, ossia (buona) arte. Il minimalismo non li tiene in considerazione e quindi *non è* (buona) arte. Costello critica due punti nel ragionamento di Fried e cerca di dimostrare che tali critiche nascono da una corretta interpretazione della nozione di *medium* elaborata da Cavell e Fried stessi. Il primo punto è la derivazione del concetto di 'teatro' dalla nozione di 'teatralità':

I want to suggest that while minimalism may well have been *theatrical*, in Fried's terms, it certainly wasn't *theatre*, again on his terms, because theatre, like the idea of medium-specificity it is meant to oppose, is conceptually indeterminable.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Una critica a Cavell simile a quella mossa da Melville a Fried è contenuta in G. F. BEARN, "Staging Authenticity. A Critique of Cavell's Modernism", *Philosophy and Literature*, 24 (2000), pp. 294-311.

¹⁸⁵ D. COSTELLO, "On the Very Idea of a 'Specific' Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts", *Critical Inquiry*, 34 (2008), pp. 274-312; ID., "After Medium Specificity Chez Fried. Jeff Walls as a Painter; Gerhard Richter as a Photographer", in J. ELKINS (ed.), *Photography Theory*, Routledge, London 2007, pp. 75-89.

Secondo Costello, la 'teatralità' dell'opera minimalista non esclude che essa possa rappresentare un esempio di pittura, almeno all'interno della nozione di 'medium' chez Fried e Cavell. Essa, infatti, si rivela così accomodante, aperta alla trasformazione dei media e alla storicità che difficilmente da un singolo elemento si può *dedurre* l'appartenenza di un'opera a un certo *medium*. Secondo Fried e Cavell, la legittimazione mediale più che una deduzione è l'esercizio di un giudizio estetico (comparativo); un giudizio duttile, che muta a seconda dello sviluppo dell'arte. Nelle parole di Costello:

In Fried's terms, what is at stake in modernist painting is not a quest to reveal the timeless essence of painting as a medium but an attempt to make works in present capable of *withstanding comparison* to the highest achievement from the history of the discipline, the quality and identity of which is not in doubt: 'Unless something compels conviction as to its quality', Fried writes [...] 'it is no more than trivially or nominally a painting'. There are no hard and fast constraints as to what might compel conviction in this way that may be stipulated in advance; rather, it is a function of the ongoing development of art to bring these out. [...] This leaves open in principle, if not entirely in practice, what *might* count as an instance of painting and thereby bear comparison to its greatest past achievements.¹⁸⁷

Data la flessibilità della nozione di *medium*, non si può *dedurre*, come Fried in *Art and Objecthood* che un'arte teatrale sia 'teatro' o, quanto meno, 'non-pittura'. Rimane aperta la questione sul giudizio di Fried *qua critico*: lo si può condividere, vedendo le opere minimaliste come un punto di rottura, oppure lo si può rifiutare, come ha fatto Melville, che è stato capace di notare la continuità tra l'impresa pittorica Modernista e l'arte post-minimalista.¹⁸⁸

Il secondo punto su cui Costello critica il ragionamento di Fried è più generico: sia per Fried che per Cavell, un cambiamento artistico, per essere significativo, deve avvenire *all'interno* di una certa tradizione mediale.¹⁸⁹ Le opere minimaliste ci sembrano evidentemente appartenere a un ambito *extra-pittorico*: sono tridimensionali, l'uso del colore è ridotto al minimo, si tratta di strutture seriali costruite con materiali industriali e prefabbricati. Devono avere suscitato la medesima impressione in Fried che non mette mai in discussione questo presupposto. Tuttavia, la sua stessa nozione di *medium* non gli permette di adagiarsi su facili constatazioni: un *medium* non coincide con una certa base fisica - la pittura non è tela e colore - ma, nelle parole di

¹⁸⁶ COSTELLO, "On the Very Idea of a 'Specific' Medium ...", cit., pp. 279-280.

¹⁸⁷ *Ivi*, pp. 293-295. Per dimostrare la tesi secondo cui "artistic media are" così "porous" che "there can only ever be provisional boundaries between them; what constitutes a given medium today need no longer do so tomorrow" (*ivi*, p. 296), Costello cerca di interpretare le opere di Gerhard Richter come fotografie e quelle di Jeff Walls come dipinti (cfr. COSTELLO, "After Medium Specificity Chez Fried. ...", cit.).

¹⁸⁸ Cfr. COSTELLO, "On the Very Idea of a 'Specific' Medium ...", cit., p. 283.

¹⁸⁹ "I cambiamenti profondi e rivoluzionari possono essere il risultato di conservare un certo progetto, di ricondurlo alle sue origini, di riportarlo in contatto con la sua storia. [...] È per il motivo che certi esseri umani chiedono con insistenza la conservazione della loro arte che essi cercano di scoprire come i dipinti o le opere musicali si possano ancora produrre in circostanze modificate, e quindi rivoluzionano la loro arte a tal punto che molti non la riconoscono più" (*RO*, pp. 169-170).

Costello, è una “structures of artistic intentions”¹⁹⁰, un insieme di regole e convenzioni condivise. La nozione di ‘cambiamento *interno*’ a una tradizione mediale deve, quindi, essere compresa seguendo queste linee direttive, pena il ritorno a una impostazione essenzialista di stampo greenberghiano. In particolare,

it cannot stipulate any means or materials in advance; it cannot, for example, *require* that paintings be made from paint any more than that they be made with a brush. [...] If it means anything, the idea of change internal to medium can only mean internal to a structure of intention operating within and against the constraints laid down by exemplary past works. If Fried and Cavell seem to want their idea of an artistic medium to lock in more substantial empirical constraints than this [...] this amount to implicitly trading off what their own theory explicitly rules out, namely, an essentialist conception of an artistic medium.¹⁹¹

Se si accettano le critiche di Costello – e non sembrano esserci motivi per non accettarle dato che, come asserisce esplicitamente Cavell, “media are not given *a priori*” (VW, p 103) – allora si può vedere il nesso che lega le opere post-minimaliste alla pittura Modernista o, più radicalmente, ‘leggere’ un dipinto di Richter come una fotografia e una fotografia di Jeff Wall come appartenente alla tradizione pittorica.¹⁹²

Le opzioni teoriche elaborate da Krauss, Melville e Costello ci aiutano a evitare l’interpretazione greenberghiana della nozione di *medium* che spesso sia Fried che Cavell hanno sposato nel momento di esprimere i propri giudizi critici sull’arte post-minimalista. In realtà, la loro visione del Modernismo è molto più flessibile di quanto siano inclini a credere ed è sufficientemente comprensiva da assorbire molta dell’arte prodotta dopo gli anni Sessanta. Siamo dunque pronti a tirare le conclusioni finali che riallacceranno le due parti della dissertazione, mostrando in che senso il Modernismo – e più in generale la linea filosofica tracciata da Tolstoj, Wittgenstein e Cavell – sia la risposta a uno scetticismo che aleggia sulla nozione di ‘arte’.

¹⁹⁰ COSTELLO, “On the Very Idea of a ‘Specific’ Medium ...”, cit., p. 308.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 311.

¹⁹² Cfr. COSTELLO, “After Medium Specificity Chez Fried. ...”, cit..

Conclusion

Let me tell you something: if someone had *demonstrated* to me that anything can be art, even though not everything is art, of course, then I would hang myself
T. DE DUVE.

Le posizioni filosofiche di Tolstoj, Wittgenstein e Cavell sono accomunate da tre elementi più volte sottolineati in questa dissertazione:

1) L'espansione della categoria di 'non-arte': da semplice nozione complementare a quella di 'arte' – 'non-arte' è ciò che *non appartiene* all'insieme delle opere d'arte – a suo elemento interno – tra le opere presentateci come arte ce ne sono alcune fraudolente e, quindi, non-arte.

2) Il nuovo interesse per la nozione di 'sincerità'; una nozione estranea ai teorici pre-romantici, ipertrofizzata dai Romantici e reinterpretata dall'espressivismo di Tolstoj, Wittgenstein e Cavell.

3) L'importanza della risposta personale. Questa sottolineatura segnala una frattura nella comunità artistica: l'arte contemporanea non può più presupporre un pubblico, ma deve cercare di radunarlo individualmente. La relazione con l'arte diventa intima e personale.

L'intersezione di queste tre caratteristiche dà vita a l'espressivismo *sui generis* che in questa dissertazione ho cercato di attribuire – con pesi e misure differenti – a Tolstoj, Wittgenstein e Cavell. Si tratta di un espressivismo con un tasso di teoria minimo. A esclusione di Tolstoj, il cui trattamento della nozione di 'espressione' ha suscitato forti polemiche e delle giuste obiezioni, né Wittgenstein, né Cavell si impegnano a fondare *teoricamente* il concetto. Alla fine della prima parte della ricerca, si è visto che questa lacuna non rappresenta necessariamente un aspetto negativo e che, al contrario, solo lo scetticismo problematizza l'assenza di un fondamento che rinsaldi il legame tra la vita interiore e la sua esternazione.¹ Per filosofi come Wittgenstein e Cavell non c'è nulla di cui l'espressività umana sia priva: ci esprimiamo quotidianamente in ogni azione e in ogni proposizione. Non c'è bisogno di postulare nessun meccanismo occulto per giustificare l'espressione umana. Tuttavia, l'impulso scettico a negare la naturalità dell'espressione – a negare l'umano *tout court* – è molto forte e sia Wittgenstein che Cavell cercano di diagnosticarne le ragioni e di descriverne le origini. La prima parte di questa dissertazione è stata dedicata all'esposizione della diagnosi dei due filosofi: lo scetticismo è una

¹ Cfr. Parte prima, Cap. 4, appendice B.

tendenza a negare l'effettività dell'espressione per eludere le responsabilità che essa comporta.² Se voglio farmi conoscere, infatti, devo esprimermi, devo, cioè, *agire* al fine di esporre la mia vita interiore o quanto meno evitare di soffocarla. Viceversa, se intendo riconoscere l'espressione altrui, è necessario che io manifesti praticamente (*acknowledge*) la mia conoscenza dell'altro. In entrambi i casi, entra in gioco una forma di conoscenza attiva che Cavell denomina 'riconoscimento' (*acknowledgment*). Proprio per l'accento posto sulla necessità di *fare* qualcosa per mostrare la propria conoscenza (di sé o degli altri), il riconoscimento è una forma di espressione e, come ogni condotta umana, genera delle responsabilità con gli oneri che da esse derivano. Per essere riconosciuto, devo essere responsabile della mia espressione; così come sono responsabile del riconoscimento dell'altro o della sua elusione. Lo scetticismo – così come è combattuto da Wittgenstein e delineato da Cavell – è una tendenza a occultare queste responsabilità; un tentativo di nasconderle dovuto all'angoscia che esse possono creare. Per quanto la mia espressione possa essere manifesta, infatti, c'è sempre il rischio di non essere riconosciuto e, viceversa, posso sempre valutare erroneamente l'espressione altrui per cui mi sono esposto. Piuttosto che incappare in queste sgradevoli quanto ineludibili conseguenze, lo scettico preferisce idealizzare l'espressione umana, sostituendo la naturale dialettica tra riconoscimento ed elusione con un meccanismo perfettamente definito, ideale, infallibile (si veda l'argomento del linguaggio privato).³ Questa sublimazione comporta una vera e propria negazione dell'umano: parafrasando Wittgenstein, l'espressione diventa un processo "tagliato per un dio, il quale sa ciò che noi non possiamo sapere" (PU, § 424) – qualcosa cioè di impersonale, artificiale, puramente oggettivo. La dinamica dello scetticismo verso le altre menti è, quindi, composta da due momenti: 1) una sfiducia verso l'espressività umana (movente); 2) l'idealizzazione e spersonalizzazione dell'espressione (effetto). Se Wittgenstein si limita a svelare il movente dello scettico e a cercare di persuaderlo che le sue preoccupazioni non hanno fondamento, Cavell cerca anche di storicizzare lo scetticismo. Il filosofo americano, infatti, ha un rapporto ambivalente con lo scetticismo: se da una parte lo vede come un impulso naturale dell'uomo – "nulla è più umano del desiderio di negare la propria umanità" (RO, p. 155) – dall'altra lo considera un'esacerbazione di quest'impulso, un *habitus* che rischia di insinuare il dubbio nei nostri rapporti con gli altri, mutando l'atteggiamento naturale verso l'espressione. In questa seconda veste, lo scetticismo verso le altre menti si configura come una *Einstellung*: un atteggiamento dell'umano verso l'umano più che un ragionamento; un *habitus* più che un'argomentazione da confutare o controbattere; una parte della condotta quotidiana più che un virtuosismo teorico. Cavell condensa questa scoperta affermando che lo scetticismo verso le altre

² Cfr. Parte prima, Capp. 3-4.

³ Cfr. Parte prima, Cap. 4, §§ 1-2.

menti *lo si vive*.⁴ Il dubbio scettico si è insinuato nelle nostre esistenze pervadendole dall'interno: ora viviamo le relazioni quotidiane con gli altri nell'incertezza che esse non rappresentino un caso ottimale di conoscenza dell'altro. Sebbene Cavell sostenga che lo scetticismo sia un'inclinazione naturale dell'uomo, *non sempre* esso si dimostra una condizione esistenziale pervasiva. Sotto questo aspetto lo scetticismo possiede una storia: ha un'origine ben precisa, un principio che segna una frattura nelle relazioni quotidiane con gli altri.⁵

Lo scetticismo verso le altre menti rappresenta la lente d'ingrandimento scelta per osservare e valutare le filosofie dell'arte di Tolstoj, Wittgenstein e Cavell, sebbene non ci si debba aspettare una corrispondenza perfettamente biunivoca tra i due fenomeni.⁶ Non c'è una correlazione precisa perché, per riprendere un'ultima volta l'affermazione di Richard Eldridge, "the modernist artist is all of us writ large"⁷. I problemi di un artista Modernista sono gli stessi che affliggono l'uomo moderno nella sua relazione con gli altri, ma vengono amplificati a causa dell'area ristretta di applicazione. L'arte contemporanea è un laboratorio in cui si sperimenta la difficoltà di mantenere e preservare l'atteggiamento ordinario e per un filosofo come Cavell rappresenta un punto di osservazione privilegiato. L'ordinario su cui poggiano i criteri linguistici ed espressivi⁸ si deve tradurre in termini artistici nella nozione di 'tradizione'.⁹ Se lo scetticismo verso le altre menti ha insinuato il dubbio sull'autenticità dell'atteggiamento (*Einstellung*) che adottiamo verso gli altri uomini, in arte lo scetticismo ha assunto la forma di una completa rottura con la tradizione. Le convenzioni tradizionali sono state dichiarate esaurite e sterili, non tanto perché non potessero più produrre arte, ma perché non riuscivano a suscitare sufficiente convinzione o fiducia.¹⁰ Lo scetticismo verso le altre menti si limita ad adombrare la possibilità della tragedia¹¹, mentre lo scetticismo in arte ci pone davanti al suo compimento: la tradizione è ridotta in cocci e si è obbligati ad affrontare l'arte con le categorie di 'sincerità' e 'fraudolenza'. Nessuno dei tre autori presi in esame nella seconda parte della dissertazione si esime dal prendere atto di questo fatto. *Che cos'è l'arte?*, ad esempio, può essere considerato un campanello d'allarme suonato da Tolstoj per attirare l'attenzione dei lettori sullo stato dell'arte a lui contemporanea.¹² Wittgenstein è consapevole che la *Darstellungform* della nostra epoca rischia di produrre la

⁴ Cfr. Parte prima, Cap. 4, § 3.

⁵ Cfr. Parte prima, Cap. 4, §§ 3.2-3.3.

⁶ Cfr. Parte prima, Cap. 4, Appendice C.

⁷ R. ELDRIDGE, "A Continuing Task: Cavell and the Truth of Skepticism", in R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Lewisburg 1989, pp. 73-89, qui p. 80.

⁸ Cfr. Parte prima, Cap. 2, §§ 1 e 1.2.

⁹ Cfr. Parte seconda, Cap. 2, § 1 e Cap. 3, § 2.2.

¹⁰ Si è accennato a questi problemi ricapitolando il Modernismo di Clement Greenberg, cfr. Parte seconda, Cap. 3, § 1.1.

¹¹ Cfr. Parte prima, Cap. 4, § 3.3.

¹² Cfr. Parte seconda, Cap. 1, § 3.

scomparsa delle arti.¹³ L'intera filosofia dell'arte di Cavell ruota attorno al mutamento di sensibilità che contrappone tradizione e Modernismo.¹⁴

Lo scetticismo artistico ingrandisce i problemi dello scetticismo verso le altre menti, provocando così un'inversione nell'esposizione. Il tratto fenomenologico più marcato dello scetticismo verso le altre menti è il tentativo di costruire un meccanismo che renda artificiale e oggettiva l'espressione umana. Da questo fatto si risale al movente occultato, ossia l'ansia legata alla responsabilità di *doversi* esprimere, e poi al suo pervasivo distendersi su tutti i rapporti umani. Viceversa, l'elemento più evidente dello scetticismo in arte è proprio la sua natura pervasiva: nessuna forma d'arte del secolo scorso è esente dal mutamento di atteggiamento verso le convenzioni tradizionali. A partire da questa premessa si passa poi al movente di questa tipologia di scetticismo: l'angoscia per l'esaurimento delle fonti creative e per l'impossibilità di discernere automaticamente tra arte genuina e arte fraudolenta. L'ultimo passo consiste nel mostrare quali dispositivi di difesa lo scettico è capace di creare per mascherare l'ansia da cui è roso.

Cavell descrive almeno due modalità che rischiano di “defeat the practice of the real thing”, ossia la pratica dell'arte stessa: “the fraudulent in art and the ideological in criticism” (*MWMW*, p. 209). Entrambe le possibilità, di cui sono ben consapevoli anche Tolstoj e Wittgenstein, sono state descritte lungamente. *Che cos'è l'arte?*, ad esempio, è uno scritto ossessionato dall'idea di trovare un modo per distinguere l'arte genuina da quella fraudolenta e sono note le sferzanti critiche di Tolstoj verso la teoria estetica, colpevole di aver giustificato teoricamente l'arte esclusiva.¹⁵ Nelle brevi osservazioni dedicate all'arte, Wittgenstein cerca di mettere assieme dei ricordi (*Erinnerungen*) che ci sveglino dalla confusione sulla nozione di 'arte'; una confusione ingenerata principalmente dalla tendenza a intellettualizzare oltre misura le questioni artistiche.¹⁶ Cavell, infine, cerca di arginare le legittimazioni ideologiche dell'arte e focalizza la sua produzione sulla dialettica tra 'genuino' e 'fraudolento'. Tuttavia, nessuno dei tentativi analizzati e criticati dai tre protagonisti di questa ricerca riesce a gareggiare con la 'soluzione' del linguista privato. In quest'ultimo caso l'angoscia insita nella responsabilità dell'espressione è perfettamente sublimata in una costruzione metafisica che nullifica con precisione le preoccupazioni scettiche. Se il problema consiste nella sfiducia verso la *propria* espressione, per cui si evita di esporre sé al riconoscimento altrui o alla sua elusione, l'esistenza di un nesso

¹³ Cfr. Parte seconda, Cap. 2, §§ 1-2.

¹⁴ Cfr. Parte seconda, Cap. 3, § 2.2.

¹⁵ Cfr. Parte seconda, Cap. 1, § 1.

¹⁶ Cfr. Parte seconda, Cap. 2, § 3.

definitorio, sovraperonale tra espressione e vita interiore estingue ogni possibile inquietudine. L'espressione si trasforma in qualcosa di indipendente da me e l'interiorità in un territorio da esplorare scientificamente. La fraudolenza in arte e l'ideologico nella critica, invece, sono solo dei corollari della frattura scettica e non un tentativo di dissolvere l'angoscia di cui è portatrice. Esiste, tuttavia, un analogo artistico del linguista privato e se ne è avuto un assaggio discutendo l'opera di Tolstoj. Lo scrittore russo, infatti, è risultato una specie di Giano bifronte: da una parte appartiene alla linea di pensiero poi proseguita da Wittgenstein e Cavell, dall'altra rappresenta uno dei primi esempi di risposta scettica allo scetticismo e lo è in quanto cerca di una *definizione* di arte.¹⁷ Concluderò questa dissertazione interpretando i tentativi di definire l'arte come una maschera dello scetticismo.

Non è un caso che i primi seri tentativi di definire l'arte abbiano origine con il Romanticismo. L'arte è stata argomento di discussione filosofica anche in precedenza, ma solo con il movimento Romantico l'intera filosofia dell'arte sembra ridursi alla ricerca di una definizione. È con il Romanticismo, infatti, che si apre quella frattura destinata a far crollare le convenzioni artistiche e si sente il bisogno di stabilire su basi solide e ineludibili la nozione di 'arte'. I tentativi iniziati con il Romanticismo hanno poi avuto alterne fortune: a periodi in cui la ricerca della definizione appare un fuoco fatuo¹⁸ ne sono succeduti altri in cui la definizione sembra a portata di mano.¹⁹ Le forme che la definizione di 'arte' ha assunto nel tempo – con i dovuti distinguo e con particolare riferimento all'epoca contemporanea – possiedono un tratto comune: rappresentano un tentativo di esorcizzare lo scetticismo sollevando la responsabilità della legittimazione artistica dalle spalle di artisti e pubblico. L'esempio di Tolstoj, seppur controverso, è paradigmatico: la definizione di 'arte' concepita dallo scrittore russo ruota attorno a un meccanismo causale (l'infezione) che disimpegna il pubblico dalla responsabilità di riconoscere l'arte – il pubblico è solo un ricettacolo passivo del sentimento trasmesso dall'opera – e l'artista dall'onere di lavorare il *medium* della propria arte – condizione sufficiente perché un oggetto sia 'arte' è che l'artista vi infonda un sentimento. Un discorso analogo si può applicare alle definizioni contemporanee, soprattutto se provenienti dall'area analitica. Sarebbe necessario

¹⁷ Cfr. Parte seconda, Cap. 1, § 3.

¹⁸ Si faccia riferimento alla scuola neo-wittgensteiniana degli anni Cinquanta. Cfr. P. ZIFF, "The Task of Defining a Work of Art", *The Philosophical Review*, 62 (1953), pp. 58-78; M. WEITZ, "The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1956), pp. 27-35; W. E. KENNICK, "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", *Mind*, 67 (1958), pp. 317-334.

¹⁹ In questo caso è d'obbligo la citazione della teoria istituzionale (cfr. G. DICKIE, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca and London 1974; ID., *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven Publications, New York 1984) e dei vari tentativi operati in ambito analitico da autori come Joseph Margolis, Jerrod Levinson, Noel Carroll e Gregory Currie. Si deve, però, soprattutto ricordare l'opera di Arthur Danto il cui testo più famoso, a cui rimando, è: A. C. DANTO, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S. Velotti, Laterza, Roma-Bari 2008.

approfondire nel dettaglio ogni tentativo definitorio per avvallare l'ipotesi secondo cui la definizione di 'arte' è un dispositivo per allentare l'ansia scettica. Mi limiterò a mostrare schematicamente come una teoria contemporanea molto influente, la teoria istituzionale, si adatti all'ipotesi formulata e come una delle più importanti filosofie dell'arte, quella elaborata da Arthur Danto, oscilli pericolosamente tra l'istituzionalismo e la vacuità del punto di vista definitorio.

Per stessa ammissione di Dickie, alla base della teoria istituzionale c'è l'idea che l'arte sia un fenomeno che emerge da un certo contesto.²⁰ Il contesto è denominato – con una locuzione ormai entrata nel gergo della filosofia contemporanea – 'mondo dell'arte' (*Artworld*). A legittimare un'opera è dunque l'insieme delle teorie artistiche, delle opinioni dei curatori, dei critici e dei *connoisseur*, delle dichiarazioni degli artisti e delle loro posizioni 'narrative' – un'artista deve avere una corretta 'storia' di formazione (ad es. deve aver frequentato scuole, accademie, istituti d'arte, deve aver studiato presso un maestro, aver interiorizzato o citato teorie e opere precedenti; o semplicemente essere al posto giusto al momento giusto). La totalità di questi fattori crea quell'"atmosfera di teoria artistica" che ci permette di "vedere qualcosa come arte"²¹. La vulgata afferma che questa teoria si possa sintetizzare nel motto 'L'arte è ciò che decide il mondo dell'arte'.²² Questa schematizzazione, forse semplicistica, è stata spesso messa alla berlina dagli artisti stessi – si pensi al folgorante *Exit Through the Gift Shop* di Banksy²³ o al documentario della BBC *The Great Contemporary Art Bubble* – e, lungi da rappresentare una soluzione definitiva, acuisce le problematiche relative alla frodolenza e alla genuinità. Il problema ruota attorno alla nozione di autorità: chi garantisce che il 'mondo dell'arte' abbia autorità sufficiente a legittimare qualcosa come 'arte' e non sia, invece, il ricettacolo di personalismi, favoritismi e interessi economici?²⁴

Una versione meno semplicistica della teoria istituzionale afferma che l'arte *emerge automaticamente* dall'intersezione dei fattori che concorrono a formare il mondo dell'arte. Se

²⁰ "By an institutional approach I mean the idea that works of art are art as a result of the position they occupy within an institutional frame work or context. The institutional theory is, then, a kind of *contextual* theory" (DICKIE, *The Art Circle*, cit., p. 7). L'idea secondo cui la definizione di 'arte' si sarebbe dovuta ricercare in fattori contestuali o relazionali è espressa per la prima volta in un famoso articolo di Maurice Mendelbaum; cfr. M. MANDELBAUM, "Family Resemblances and Generalization concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly*, 2 (1965), pp. 219-228.

²¹ DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 164.

²² Si veda per esempio l'esposizione di Binkley: T. BINKLEY, "Deciding about Art", in L. AAGAARD-MOGENSEN (ed.), *Culture and Art*, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.) 1976, pp. 90-109.

²³ BANKSY, *Exit Through the Gift Shop*, Feltrinelli Real Cinema, Milano 2011.

²⁴ Il problema diventa abbastanza evidente se si ripercorre la discussa parabola degli *Young British Artists* (di cui fa parte l'arcinoto Damien Hirst) e del loro magnate-patrono Saatchi.

l'artista è nella corretta posizione storica, se è supportato da teorie e citazioni, se è appoggiato da curatori e critici, allora *dobbiamo* riconoscere la sua opera come arte. Si tratta di una formulazione più raffinata della teoria meccanica di Tolstoj; una formulazione a cui è stato tolto ogni riferimento al sentimento. Se l'insieme delle cause è correttamente posizionato, allora non ci resta che accettare il verdetto: l'opera di X è 'arte' per quanto non si riesca a riconoscerla (*acknowledge*) in quanto tale. Questa versione è stata adottata dal Danto prima maniera. Tracciare le oscillazioni della teoria del filosofo americano è molto istruttivo per ricostruire il rapporto tra scetticismo e definizione di arte. Danto, in netto contrasto con i neo-wittgensteiniani e condotto dalla *Brillo Box* di Warhol ad affrontare il problema degli indiscernibili artistici, ritiene una definizione di 'arte' necessaria. Necessaria per quale motivo? Per distinguere le opere d'arte dai meri oggetti reali: un problema che, sebbene sia condito negli scritti di Danto da questioni epistemologiche, è lo stesso che si pongono Tolstoj, Wittgenstein e Cavell. Per risolvere la questione, Danto formula una celebre definizione: le opere d'arte sono '*embodied meanings*', ossia dei significati incorporati. Un mero oggetto può avere significato, ma il significato di un'opera d'arte è composto anche dalla modalità con cui il significato è presentato.²⁵ In questo senso la *Brillo Box* di Warhol si distingue da quella di Harvey – il pubblicitario autore delle scatole originali – perché il *medium* con cui il significato dell'opera è presentato (in questo caso il *medium* pubblicitario) è incorporato da Warhol nel significato dell'oggetto. Le *Brillo* di Warhol, infatti, sono un *commento* sulla pervasività e sull'estetica della pubblicità nella cultura tardo-capitalistica occidentale. Anche accentuando la definizione di Danto, rimane un dubbio: perché la *Brillo* di Warhol dovrebbe incorporare il significato e quella di Harvey no? La risposta è indubbiamente istituzionale: l'opera di Warhol è nel giusto rapporto causale con il proprio autore, il quale è a sua volta nella corretta posizione rispetto al mondo dell'arte.²⁶ Danto, però, vuole liberarsi della coda istituzionale della sua definizione e ha delle ragioni per farlo: se, infatti, una definizione dell'arte deve distinguere l'opera dai meri oggetti reali, allora o la definizione di Danto è un duplicato di quella istituzionale oppure è vacua, ossia non mantiene ciò che promette.²⁷ A questo punto interviene la geniale mossa filosofica di Danto

²⁵ Cfr. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit., pp. 201-254.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 60-61. È lo stesso Danto a riconoscere che il processo che legittima un oggetto come opera d'arte è, dopotutto, istituzionale: "Quel che Dickie ha trascurato è l'ambiguità del verbo «fare» nella domanda: che cosa «fa sì» che qualcosa sia un'opera d'arte? Si è concentrato sul processo che porta qualcosa ad essere un'opera d'arte, un processo che può essere di carattere istituzionale, ma ha trascurato, a favore di considerazioni di tipo estetico, di chiedersi quali qualità costituiscano un'opera d'arte dopo che essa abbia acquisito tale statuto" (*ivi*, p. 114).

²⁷ L'obiezione sopraccitata è quella tradizionalmente sollevata a *La trasfigurazione del banale* ed è echeggiata anche in uno scritto di Cavell: "So I notice the number of times, in response to Danto's assertion, or revelation, that there need be no sensuous mark distinguishing an art object from a real or mere object, that I have felt the question begged: his assertion would be true on the condition that there is an object of art here, which is just what is contested" (S. CAVELL, "Crossing Paths", in D. Herwitz, M. Kelly, *Action, Art, History. Engagements with Arthur*

seconda maniera: appoggiandosi su un'elaborata filosofia della storia e delle proposizioni narrative, il filosofo americano giunge a coniugare la scoperta della definizione di 'arte' con la scomparsa della questione relativa alla sua legittimazione. Gli artisti Pop, Dada e Fluxus, a cui si è ispirata la filosofia di Danto, hanno assottigliato a tal punto la differenza tra arte e realtà da schiacciarla sulla definizione fornita da Danto: 'arte' è semplicemente un oggetto in cui è stato incorporato un significato. Non ci sono ulteriori legittimazioni istituzionali da fornire perché nell'arte post-minimalista, 'tutto può essere arte' (Warhol) e 'ognuno può essere un artista' (Beuys): non sono più necessari particolari posizionamenti all'interno del Mondo dell'arte. Scrive Danto:

La storia della ricerca di un'identità filosofica da parte dell'arte era terminata, e quindi gli artisti erano finalmente liberi di fare qualsiasi cosa volessero. [...] Non c'è una scelta giusta o una scelta sbagliata; non c'è una direzione univoca da seguire. Al contrario, non c'è alcuna direzione.²⁸

Con questa mossa Danto esaudisce i desideri più reconditi dello scetticismo artistico: la definizione permette di esentare gli artisti da ogni preoccupazione per la storia della propria arte e il pubblico dalla responsabilità di esprimere individualmente l'esperienza a cui l'arte dà adito. Queste conclusioni sono lecite proprio a causa della *forma* della definizione di Danto. In sintesi, essa confermerebbe i timori espressi da de Duve nell'esergo alla conclusione: la definizione *dimostrerebbe* che ogni cosa *può* essere arte – l'arte non è nulla più che un significato incorporato – sebbene, di fatto, non ogni cosa *sia* arte – non tutti gli oggetti sono impiegati nello stesso modo in cui sono impiegate le opere d'arte.²⁹

L'opera di Cavell si oppone a queste conclusioni e con il filosofo americano credo concorderebbero anche Wittgenstein e Tolstoj.³⁰ Apparentemente l'opposizione di Cavell è senza senso: sembra, infatti, che il filosofo americano voglia rifiutare l'intera produzione artistica post-minimalista (Pop-art, Situazionismo, Fluxus, Arte concettuale, Arte relazionale, ecc.) che si ispirerebbe ai criteri riassunti nella definizione di Danto. Tuttavia, nell'appendice al precedente capitolo, abbiamo potuto apprezzare la duttilità dell'ipotesi cavelliana, la quale si applica all'arte contemporanea meglio di quanto si potrebbe pensare se ci si limita ad ascoltare i giudizi negativi

C. Danto, Columbia University Press, New York 2007, pp. 24-37, qui p. 30). Il circolo vizioso individuato da Cavell sarebbe risolto coniugando la definizione di Danto con la teoria istituzionale.

²⁸ A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, trad. it. Nicoletta Poo, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 130.

²⁹ Esiste anche un Danto terza maniera in cui l'importanza della risposta estetica e personale viene parzialmente rivalutata: cfr. A. C. DANTO, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, trad. it. C. Italia, Postmediabooks, Milano 2008. In questa conclusione non c'è, tuttavia, sufficiente spazio per rendere conto di quest'ultima evoluzione del pensiero di Danto.

³⁰ Cfr. CAVELL, "Crossing Paths", p. 29.

di Cavell sull'arte Dada, Pop e minimalista.³¹ La linea di pensiero disegnata da Tolstoj, Wittgenstein e Cavell non si oppone, dunque, all'arte contemporanea, ma alla teoria – alle *definizioni* – che sono state presentate per quell'arte e, più in generale, all'intera impresa della definizione di 'arte'. Le ragioni della contrapposizione non sono teoriche, ma etiche³², come abbiamo già accennato introducendo il Modernismo di Cavell.³³ Non si tratta, infatti, di soppiantare una teoria con un'altra, ma di cercare di mutare la sensibilità del lettore³⁴ da un atteggiamento (*Einstellung*) in cui non si ha voce nella legittimazione dell'arte a un atteggiamento in cui l'abilità e la volontà di esporre e riconoscere (*acknowledge*) la nostra esperienza diventano essenziali.³⁵ L'appello al lettore è parallelo a un appello agli artisti a esprimere in maniera sincera nelle opere le convenzioni della propria arte e a trasfigurarle in nuovi *media*. Da questa prospettiva l'analogia tra il trattamento dello scetticismo verso le altre menti e quello dello scetticismo artistico si rivela più che una *mera* analogia: entrambi gli sforzi sono legati a un tentativo di rivalutare l'espressione umana contro un'inclinazione a obliterare quelle responsabilità che la rendono tale. La filosofia dell'arte di Tolstoj, Wittgenstein e Cavell è, dunque, propriamente una specie di umanesimo. Ma cosa ci obbliga ad accettare il suggerimento di questi tre filosofi? A mutare il nostro atteggiamento in modo da esaltare l'umanità da sempre connessa all'arte? Niente. “Nulla”, infatti, “è più umano del desiderio di negare la propria umanità” (*RO*, p. 155).

³¹ Cfr. Parte seconda, Cap. 3, § 2.3, Appendice.

³² Cfr. J. VICKERY, “Art and the Ethical. Modernism and the Problem of Minimalism”, in D. ARNOLD, M. IVERSEN (eds.), *Art and Thought*, Blackwell, Oxford 2003, pp. 111-128, qui pp. 114-115.

³³ Cfr. Parte seconda, Cap. 3, § 2.

³⁴ Cfr. Parte prima, Cap. 1.

³⁵ In questo senso *Che cos'è l'arte?* è da leggersi come un campanello d'allarme (cfr. Parte seconda, Cap. 1, § 3) e le osservazioni di Wittgenstein come delle *Erinnerungen* (cfr. Parte seconda, Cap. 2, § 3).

Bibliografia

Opere di Cavell

CHU – S. CAVELL, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, University Chicago Press, Chicago 1990.

CR – S. CAVELL, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, New York – Oxford 1999.

S. CAVELL, “Crossing Paths”, in D. HERWITZ, M. KELLY (eds.), *Action, Art, History. Engagements with Arthur C. Danto*, Columbia University Press, New York 2007, pp. 24-37.

DT – S. CAVELL, “The Division of Talent”, *Critical Inquiry*, 11 (4/1985), pp. 519-538.

S. CAVELL, “The *Investigations*’ Everyday Aesthetics of Itself”, in S. MULHALL (ed.), *The Cavell Reader*, Blackwell, Oxford 1996, pp. 369-389.

MWMW – S. CAVELL, *Must We Mean What We Say. A Book of Essays. Updated edition*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

NYUA – S. CAVELL, *This New Yet Unapproachable America. Lectures After Emerson After Wittgenstein*, Living Batch Press, Albuquerque 1989.

PDAT – S. CAVELL, *Philosophy. The Day after Tomorrow*, Belknap Press, Cambridge (MA) 2005.

PH – S. CAVELL, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999. (ed. ing.: S. CAVELL, *The Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1981).

PhP – S. CAVELL, *Philosophical Passage: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Blackwell, Oxford 1996.

PP – S. CAVELL, *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge and London 1996.

QO – S. CAVELL, *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, University of Chicago Press, Chicago and London 1988.

S. CAVELL, “Reply to Four Chapters”, in D. MCMANUS (ed.), *Wittgenstein and Scepticism*, Routledge, London and NY 2004, pp. 278-291.

S. CAVELL, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, trad. it. D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004.

RO – S. CAVELL, *La riscoperta dell’ordinario. La filosofia, lo scetticismo, il tragico*, trad. it. B. Agnese, Carocci, Roma 2001.

SW – S. CAVELL, *The Senses of Walden. An Expanded Edition*, University of Chicago Press, Chicago and London 1992.

ToS – S. CAVELL, *Themes out of School. Effects and Causes*, North Point Press, San Francisco 1984.

VW – S. CAVELL, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged edition*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1979³.

Opere di Tolstoj

L. TOLSTOJ, “On Truth in Art. Preface to a Miscellany, ‘The Flower Garden’ for Children” [1887], in ID., *What is Art? and Essays on Art*, A. Maude (ed.), Oxford University Press, London New York Toronto 1950, pp. 9-11.

L. TOLSTOJ, *What is Art? and Essays on Art*, A. Maude (ed.), Oxford University Press, London New York Toronto 1950.

CA – L. TOLSTOJ, “Che cos’è l’arte?” [1897], in ID., *Scritti sull’arte*, a cura di L. Radoyce, Boringhieri, Torino 1964, pp. 137-390.

L. TOLSTOJ, “Di Shakespeare e del dramma (saggio critico)” [1903], in ID., *Scritti sull’arte*, a cura di L. Radoyce, Boringhieri, Torino 1964, pp. 403-498.

L. TOLSTOJ, “Di ciò che si chiama arte” [1896], in ID., *Scritti sull’arte*, a cura di L. Radoyce, Boringhieri, Torino 1964, pp. 552-598.

L. TOLSTOJ, *Scritti sull’arte*, a cura di L. Radoyce, Boringhieri, Torino 1964.

L. TOLSTOJ, *Confessione*, trad. it. M. Veshnikova, Gingko, Bologna 2009.

L. TOLSTOJ, *Che cos’è l’arte?*, trad. it. F. Frassati, Donzelli, Roma 2010.

Opere di Wittgenstein

BF – L. WITTGENSTEIN, *Bemerkungen über die Farben/Remarks on colour*, edited by G. E. M. Anscombe, translated by L. L. McAlister e M. Schlottle, University of California Press, Los Angeles 1977. (L. WITTGENSTEIN, *Osservazioni sui colori*, trad. it. M. Trincherò, Einaudi, Torino 2000).

BGB – L. WITTGENSTEIN, *Bemerkungen über Frazers The Golden Bough*, herausgegeben von R. Rhees, “Synthese”, 17 (3/1967), pp. 233-253 (L. WITTGENSTEIN, *Note sul “Ramo d’oro” di Frazer*, trad. it. S. de Waal, Adelphi, Milano 2000).

BGM – L. WITTGENSTEIN, *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik/Remarks on the Foundations of Mathematics*, herausgegeben von G. H. von Wright, R. Rhees und G. E. M. Anscombe, translated by G. E. M. Anscombe, Blackwell, Oxford 1964² (ed. or. 1956) (L. WITTGENSTEIN, *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, trad. it. M. Trincherò, Einaudi, Torino 1971).

BIB;BrB – L. WITTGENSTEIN, *Preliminary Studies for the “Philosophical Investigations” generally known as The Blue and Brown Books*, edited by R. Rhees, Blackwell, Oxford 1958 (L. WITTGENSTEIN, *Libro blu e Libro marrone*, a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino 2002).

BPP – L. WITTGENSTEIN, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie/Remarks on the Philosophy of Psychology*, herausgegeben von G. E. M. Anscombe und G. H. von Wright, translated by G. E. M. Anscombe, Blackwell, Oxford 1980, Band I; L. WITTGENSTEIN,

Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie/Remarks on the Philosophy of Psychology, herausgegeben von G. H. von Wright und H. Nyman, translated by C. G. Luckhardt and M. A. E. Aue, Blackwell, Oxford 1980, Band II (L. WITTGENSTEIN, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, a cura di R. De Monticelli, Adelphi, Milano 2003).

BT – L. WITTGENSTEIN, *The Big Typescript: TS 213*, edited and translated by C. G. Luckhardt and M. A. E. Aue, Blackwell, Oxford 2005 (L. WITTGENSTEIN, *The Big Typescript*, a cura di A. De Palma, Einaudi, Torino 2002).

CV – L. WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*, edited by G. H. Von Wright and H. Nyman, Revised edition by A. Pichler, translated by P. Winch, Blackwell, Oxford 1998 (L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 2001).

LA – L. WITTGENSTEIN, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Compiled from notes taken by Y. Smythies, R. Rhees and J. Taylor, edited by C. Barrett, Blackwell, Oxford 1966 (L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 2001⁹).

LC – L. WITTGENSTEIN, *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, edited by C. Barrett, Blackwell, Oxford 1966 (L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 2001).

LFM – L. WITTGENSTEIN, *Lectures on the Foundation of Mathematics. Cambridge 1939*, C. Diamond (ed.), Harvester Press, Hassocks 1976 (L. WITTGENSTEIN, *Lezioni sui fondamenti della matematica*, trad. it. E. Picardi, Bollati Boringhieri, Torino 2002).

LM – G. E. MOORE (ed.), “Wittgenstein’s Lectures in 1930-33” in, ID., *Philosophical Papers*, George and Allen and Unwin Ltd., London 1963 (L. WITTGENSTEIN, *Lezioni di filosofia 1930-1933. Annotate e commentate da George E. Moore*, a cura di L. Perissinotto, trad. it. di M. Bonfantini rivista da L. Perissinotto e M. Pontarollo, Mimesis, Milano-Udine 2009).

LS – L. WITTGENSTEIN, *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie: Vorstudien zum zweiten Teil der “Philosophischen Untersuchungen”/Last Writings on the Philosophy of Psychology: Preliminary Studies for Part II of “Philosophical Investigations”*, herausgegeben von G. H. von Wright und H. Nyman, translated by C. G. Luckhardt and M. A. E. Aue, Blackwell, Oxford 1982, Band I; L. WITTGENSTEIN, *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie: Das Innere und das Äußere 1949-1951/ Last Writings on the Philosophy of Psychology: The Inner and the Outer 1949-1951*, herausgegeben von G. H. von Wright und H. Nyman, translated by C. G. Luckhardt and M. A. E. Aue, Blackwell, Oxford 1992, Band II (L. WITTGENSTEIN, *Ultimi scritti 1948-1951. La filosofia della psicologia*, trad. it. A. G. Gargani e B. Agnese, Laterza, Roma-Bari, 2004).

L. WITTGENSTEIN, *Movimenti di pensiero. Diari 1930-1932/1936-1937*, trad. it. M. Ranchetti, F. Tognina, Quodlibet, Macerata 1999.

PB – L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Bemerkungen/Philosophical Remarks*, aus dem Nachlass herausgegeben von R. Rhees, Blackwell Oxford 1964. (L. WITTGENSTEIN, *Osservazioni filosofiche*, trad. it. M. Rosso, Einaudi Torino 1999).

PG – L. WITTGENSTEIN, *Philosophical Grammar/Philosophische Grammatik*, R. Rhees (hrsg.), Blackwell, Oxford 1969 (L. WITTGENSTEIN, *Grammatica filosofica*, trad. it. M. Trinchero, La Nuova Italia, Firenze 1990).

PU – L. WITTGENSTEIN, *Philosophical Untersuchungen/Philosophical Investigations. The German text, with a revised English Translation*, translated by G. E. M. Anscombe, Blackwell, Oxford 2001 (L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, trad. it. M. Trinchero, Einaudi, Torino 1999).

T o NB – L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, translated by C. K. Ogden, Routledge, London 1951⁵ (ed. or. 1921) (L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1998).

UG – L. WITTGENSTEIN, *Über Gewissheit/On Certainty*, herausgegeben von G. E. M. Anscombe und G. H. von Wright, translated by D. Paul and G. E. M. Anscombe, Blackwell, Oxford 1969 (L. WITTGENSTEIN, *Della Certezza*, trad. it. M. Trinchero, Einaudi, Torino 2004).

Z – L. WITTGENSTEIN, *Zettel*, herausgegeben von G. E. M. Anscombe und G. H. von Wright, translated by G. E. M. Anscombe, Blackwell, Oxford 1967 (L. WITTGENSTEIN, *Zettel*, trad. it. M. Trinchero, Einaudi, Torino 1986).

Tutti i riferimenti al *Nachlass* di Wittgenstein provengono dall'edizione elettronica dell'opera postuma (*Wittgenstein's Nachlass: The Bergen Electronic Edition*, Oxford University Press, Oxford 2000). Il materiale è citato secondo la catalogazione operata da von Wright (cfr. G. H. VON WRIGHT, *Wittgenstein*, trad. it. A. Emiliani, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 65-96). Se la citazione si riferisce a un manoscritto, essa verrà indicata con la sigla MS, seguita dal numero di catalogazione di von Wright e dalla pagina del manoscritto in questione (ad esempio, MS 162(b), 111-115). Lo stesso criterio è utilizzato per i dattiloscritti, indicati dalla sigla TS.

Bibliografia secondaria

“A conversation with Stanley Cavell on Philosophy and Literature”, in R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Lewisburg 1989, pp. 311-321.

S. G. AFFELDT, “The Ground of Mutuality: Criteria, Judgment, and Intelligibility in Stephen Mulhall and Stanley Cavell”, *European Journal of Philosophy*, 6 (1998), pp. 1-31.

R. ALBRITTON, “On Wittgenstein’s Use of the Term ‘Criterion’”, G. PITCHER (ed.), *Wittgenstein. The Philosophical Investigations*, Anchor Books, New York 1966, pp. 231-250.

D. ARNOLD, M. IVERSEN (eds.), *Art and Thought*, Blackwell, Oxford 2003.

J. L. AUSTIN, “Le altre menti”, in ID., *Saggi filosofici*, a cura di P. Leonardi, Guerini 1993, pp. 77-111.

J. L. AUSTIN, “Una giustificazione per le scuse”, in ID., *Saggi filosofici*, a cura di P. Leonardi, Guerini 1993, pp. 169-195.

J. L. AUSTIN, *Saggi filosofici*, a cura di P. Leonardi, Guerini 1993.

G. P. BAKER, “Criteria: A New Foundation for Semantics”, *Ratio*, 16 (1974), pp. 159-189.

G. P. BAKER, P. M. S. HACKER, *An Analytical Commentary on Wittgenstein’s Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford 1980, Volume I.

- G. P. BAKER, P. M. S. HACKER, *Scepticism, Rules and Language*, Blackwell, Oxford 1984.
- BANKSY, *Exit Through the Gift Shop*, Feltrinelli Real Cinema, Milano 2011.
- S. BATES, T. COHEN, "More on What We Say", *Metaphilosophy*, 3 (1972), pp. 1-24.
- S. BATES, "Tolstoy Evaluated: Tolstoy's Theory of Art", in G. DICKIE, R. SCLAFANI (eds.), *Aesthetics. A Critical Anthology*, St. Martin's Press, New York 1977, pp. 83-93.
- A. BAZ, "What's the Point of Aspect Seeing?", *Philosophical Investigations*, 23 (2000), pp. 97-121.
- A. BAZ, "On When Words are Called for: Cavell, McDowell, and the Wording of the World", *Inquiry*, 46 (2003), pp. 473-500.
- A. BAZ, "What's the Point of Calling Out Beauty?", *British Journal of Aesthetics*, 44 (2004), pp. 57-72.
- M. C. BEARDSLEY, "Comments on *Music Discomposed*", in W. H. CAPITAN, D. D. MERRILL (eds.), *Art, Mind, and Religion*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1965, pp. 103-109
- M. C. BEARDSLEY, W. K. WIMSATT JR., "The Intentional Fallacy", in W. K. WIMSATT JR., *The Verbal Icon*, Methuen & Co, London 1970, pp. 3-18.
- R. W. BEARDSMORE, *Art and Morality*, MacMillan, London 1971.
- R. W. BEARDSMORE, "Wittgenstein on Tolstoy's *What is Art?*", in S. SHANKER, D. KILFOYLE (eds.), *Ludwig Wittgenstein. Critical Assessment of Leading Philosophers*, Second Series, Vol. IV, Routledge, London and New York 2002, pp. 327-341.
- G. F. BEARN, "Staging Authenticity. A Critique of Cavell's Modernism", *Philosophy and Literature*, 24 (2000), pp. 294-311.
- J. BEAULIEU, M. ROBERTS, T. ROSS (eds.), *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*, Power Publications, Sydney 2000.
- J. M. BERNSTEIN, "Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's Transformations of Philosophy", in R. ELDRIDGE (ed.), *Stanley Cavell*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 107-142.
- T. BINKLEY, "Deciding about Art", in L. AAGAARD-MOGENSEN (ed.), *Culture and Art*, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.) 1976, pp. 90-109.
- G. BRUNS, "Stanley Cavell's Shakespeare", *Critical Inquiry*, 16 (1990), pp. 612-632.
- E. BULLOUGH, "'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle", *British Journal of Psychology*, 5 (1912), pp. 87-117.
- K. CAHILL, "The Concept of Progress in Wittgenstein's Thought", *The Review of Metaphysics*, 60 (2006), pp. 71-100.
- K. CAHILL, "Bildung and Decline", *Philosophical Investigations*, 32 (2009), pp. 23-43.
- J. V. CANFIELD, "Pretence and the Inner", in D. MOYAL-SHARROCK (ed.), *The Third Wittgenstein. The Post-Investigations Works*, Ashgate, Swansea 2004, pp. 145-158.

- W. H. CAPITAN, D. D. MERRILL (eds.), *Art, Mind, and Religion*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1967.
- D. CARRIER, "Greenberg, Fried, and Philosophy: American-Type Formalism", in G. DICKIE, R. SCLAFANI (eds.), *Aesthetics. A Critical Anthology*, St. Martin's Press, New York 1977, pp. 461-469.
- T. J. CLARK, "Clement Greenberg's Theory of Art", in F. FASCINA (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, Routledge, London and New York 2000, pp. 71-86.
- J. M. COETZEE, *La vita degli animali*, trad. it. F. Cavagnoli e G. Arduini, Adelphi, Milano 2004².
- T. COHEN, P. GUYER, H. PUTNAM (eds.), *Pursuits of Reason. Essays in Honor of Stanley Cavell*, Texas Tech University Press, Lubbock 1993.
- T. COHEN, "High and Low Art, and High and Low Audiences", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57 (1999), pp. 137-143.
- R. G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford 1958.
- J. CONANT, "An Interview with Stanley Cavell", in R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Lewisburg 1989, pp. 21-72.
- J. CONANT, "On Bruns, on Cavell", *Critical Inquiry*, 17 (3/1991), pp. 616-634.
- J. CONANT, "Kierkegaard, Wittgenstein, and Nonsense" in T. COHEN, P. GUYER, H. PUTNAM (eds.), *Pursuits of Reason. Essays in Honor of Stanley Cavell*, Texas Tech University Press, 1993, pp. 195-224.
- J. CONANT, "Putting Two and Two Together: Kierkegaard, Wittgenstein and the Point of View for Their Work as Authors" in T. TESSIN, M. VON DER RUHR (eds.), *Philosophy and the Grammar of Religious Belief*, St. Martin Press, New York 1995, pp. 248-325.
- J. CONANT, "Philosophy and Biography", in J. C. KLAGGE (ed.), *Wittgenstein. Biography and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 16-50.
- J. CONANT, "The Method of the Tractatus", in E. H. RECK (ed.), *From Frege to Wittgenstein. Perspectives on Early Analytic Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 374-462.
- J. CONANT, "Varieties of Scepticism", in D. MCMANUS (ed.), *Wittgenstein and Scepticism*, Routledge, London and NY 2004, pp. 97-136.
- D. COSTELLO, "After Medium Specificity Chez Fried. Jeff Walls as a Painter; Gerhard Richter as a Photographer", in J. ELKINS (ed.), *Photography Theory*, Routledge, London 2007, pp. 75-89.
- D. COSTELLO, "Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65 (2007), pp. 217-228.
- D. COSTELLO, "On the Very Idea of a 'Specific' Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts", *Critical Inquiry*, 34 (2008), pp. 274-312.
- D. COSTELLO, "Retrieving Kant's Aesthetics for Art Theory After Greenberg", in F. HALSALL, J. JANSEN, T. O'CONNOR (eds.), *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices From Art History, Philosophy and Art Practice*, Stanford University Press, Stanford 2009, pp. 117-132.
- A. CRARY, S. SHIEH (eds.), *Reading Cavell*, Routledge, London and NY 2006.

- A. C. DANTO, *Narration and Knowledge*, Columbia University Press, New York 1985.
- A. C. DANTO, "In Their Own Voice: Philosophical Writing and Actual Experience", in ID., *The Body/Body Problem. Selected Essays*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1999, pp. 227-246.
- A. C. DANTO, *The Body/Body Problem. Selected Essays*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1999.
- A. C. DANTO, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, trad. it. C. Italia, Postmediabooks, Milano 2008.
- A. C. DANTO, *La destituzione filosofica dell'arte*, a cura di T. Andina, trad. it. C. Barbero, Aesthetica Edizioni, Palermo 2008.
- A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, trad. it. Nicoletta Poo, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 130.
- A. C. DANTO, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- D. DAS CHENE, "In Touch with Art: Cavell and His Critics on New Music", in R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, London 1989, pp. 161-174.
- A. DAVIDSON, "Beginning Cavell" in R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Lewisburg 1989, pp. 230-241.
- W. DAY, "Knowing as Instancing: Jazz Improvisation and Moral Perfectionism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2000), pp. 100-111.
- W. DAY, "The Ends of Improvisation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68 (3/2010), pp. 291-296.
- T. DE DUVE, *Kant after Duchamp*, Mit Press, Cambridge (MA) 1996.
- T. DE DUVE, *Clement Greenberg Between the Lines*, University of Chicago Press, Chicago 2010.
- C. DIAMOND, "Throwing Away the Ladder: How to Read the *Tractatus*", in ID., *The Realistic Spirit. Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, MIT Press, Cambridge (MA) 1991, pp. 179-204.
- C. DIAMOND, *The Realistic Spirit. Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, MIT Press, Cambridge (MA) 1991.
- C. DIAMOND, *L'immaginazione e la vita morale*, a cura di P. Donatelli, trad. it. M. Falomi e L. Greco, Carocci, Roma 2006.
- G. DICKIE, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca and London 1974.
- G. DICKIE, R. SCLAFANI (eds.), *Aesthetics. A Critical Anthology*, St. Martin's Press, New York 1977.
- G. DICKIE, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven Publications, New York 1984.
- T. J. DIFFEY, *Tolstoy's What is Art?*, Croom Helm, London Sidney Dover 1985.

- P. DONATELLI, *Wittgenstein e l'etica*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- P. DONATELLI, E. SPINELLI (a cura di), *Il senso della virtù*, Carocci, Roma 2009.
- A. DONSKOV, J. WOODSWORTH, B. PHILOGÈNE (eds.), *Lev Tolstoy and the Concept of Brotherhood. Proceedings of a Conference Held at the University of Ottawa 22-24 February 1996*, LEGAS, Brooklyn NY 1996.
- R. ELDRIDGE, “‘A Continuing Task’: Cavell and the Truth of Skepticism”, in R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Lewisburg 1989, pp. 73-89.
- R. ELDRIDGE (ed.), *Stanley Cavell*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- J. ELKINS (ed.), *Photography Theory*, Routledge, London 2007.
- C. EMERSON, “What Is Infection and What Is Expression in *What Is Art?*”, in A. DONSKOV, J. WOODSWORTH, B. PHILOGÈNE (eds.), *Lev Tolstoy and the Concept of Brotherhood. Proceedings of a Conference Held at the University of Ottawa 22-24 February 1996*, LEGAS, Brooklyn NY 1996, pp. 102-15.
- R. W. EMERSON, *Essays and Lectures*, Digireads, La Vergne 2009.
- M. FISHER, “Wittgenstein as a Modernist Philosopher”, *Philosophy and Literature*, 17 (2/1993), pp. 279-285.
- R. FLEMING, M. PAYNE (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Lewisburg 1989.
- J. FODOR, J. J. KATZ, “The Availability of What We Say”, *Philosophical Review*, 72 (1963), pp. 57-71.
- H. FOSTER (ed.), *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1983.
- H. FOSTER, “The Crux of Minimalism”, in ID., *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge (MA) 1996, pp. 35-69.
- H. FOSTER, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge (MA) 1996.
- P. A. FRENCH, T. E. UEHLING JR., H. W. WETTSTEIN (eds.), *The Wittgenstein Legacy*, “Midwest Studies in Philosophy”, XVII, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1992.
- M. FRIED, “How Modernist Works: A Response to T. J. Clark”, *Critical Inquiry*, 9 (1982), pp. 217-234.
- M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago 1988.
- M. FRIED, *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, Chicago and London 1990.
- M. FRIED, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago and London 1996.
- M. FRIED, “Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons”, in ID., *Art and Objecthood*, Chicago University Press, Chicago and London 1998, pp. 77-99.

- M. FRIED, "Art and Objecthood", in ID., *Art and Objecthood*, Chicago University Press, Chicago and London 1998, pp. 148-172.
- M. FRIED, "Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella", in ID., *Art and Objecthood*, Chicago University Press, Chicago and London 1998, pp. 213-265.
- M. FRIED, "Frank Stella", in ID., *Art and Objecthood*, Chicago University Press, Chicago and London 1998, pp. 277-278.
- M. FRIED, *Art and Objecthood*, Chicago University Press, Chicago and London 1998.
- P. GOLDIE, E. SCHELLEKENS (eds.), *Philosophy & Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- P. GOLDIE, E. SCHELLEKENS, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, Routledge, London and NY 2010.
- T. GOULD, *Hearing Things. Voice and Method in the Writing of Stanley Cavell*, University of Chicago Press, Chicago and London 1998.
- C. GREENBERG, "Necessity of Formalism", *New Literary History*, 3 (1971), pp. 171-175.
- C. GREENBERG, "Avant-Garde and Kitsch", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. I, University of Chicago Press, Chicago 1988, pp. 5-22.
- C. GREENBERG, "Toward a Newer Laocoon", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. I, University of Chicago Press, Chicago 1988, pp. 23-38.
- C. GREENBERG, "'American-Type' Painting", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. III, University of Chicago Press, Chicago 1993, pp. 217-235.
- C. GREENBERG, "Modernist Painting", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 85-94.
- C. GREENBERG, "After Abstract Expressionism", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 121-134.
- C. GREENBERG, "How Art Writing Earns Its Bad Name", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 135-144.
- C. GREENBERG, "Complaints of an Art Critic", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 265-272.
- C. GREENBERG, "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties", in ID., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 292-303.
- C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism*, Voll. I-IV, University of Chicago Press, Chicago 1988-1995.
- C. GREENBERG, "Can Taste Be Objective?", in ID., *Homemade Esthetics*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 23-30.
- C. GREENBERG, *Homemade Esthetics*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- P. GRICE, "Il significato", in ID., *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, trad. it. G. Moro, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 219-232.

- P. GRICE, *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, trad. it. G. Moro, Il Mulino, Bologna 1993.
- M. GUSTAFSSON, "Perfect Pitch and Austinian Examples: Cavell, McDowell, Wittgenstein, and the Philosophical Significance of Ordinary Language", *Inquiry*, 48 (2005), pp. 356-389.
- G. L. HAGBERG, *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*, Cornell University Press, Ithaca and London 1995.
- F. HALSALL, J. JANSEN, T. O'CONNOR (eds.), *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices From Art History, Philosophy and Art Practice*, Stanford University Press, Stanford 2009.
- O. HANFLING (ed.), *Philosophical Aesthetics: An Introduction*, Blackwell, Oxford 1992.
- G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano 2001².
- L. HERTZBERG, "Primitive Reactions – Logic or Anthropology?" in P. A. FRENCH, T. E. UEHLING JR., H. W. WETTSTEIN (eds.), *The Wittgenstein Legacy*, "Midwest Studies in Philosophy", XVII, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1992, pp. 24-39.
- L. HERTZBERG, "Pain, Anger and Primitive Reactions" in K. S. JOHANNESSEN (ed.), *Wittgenstein and Aesthetics: Proceedings from the Skjolden Symposium*, Department of Philosophy Universitetet i Bergen, Bergen 1997, pp. 39-52.
- D. HERWITZ, M. KELLY (eds.), *Action, Art, History. Engagements with Arthur C. Danto*, Columbia University Press, New York 2007.
- E. T. A. HOFFMANN, "L'Orco Insabbia", in ID., *Racconti notturni*, trad. it. A. Spaini, Einaudi, Torino 1994, pp. 5-36.
- E. T. A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, trad. it. C. Pinelli e A. Spaini, Einaudi, Torino 1994.
- A. JANIK, S. TOULMIN, *La grande Vienna*, trad. it. U. Giacomini, Garzanti, Milano 1984.
- K. S. JOHANNESSEN, T. NORDENSTAM (eds.), *Wittgenstein and the Philosophy of Culture. Proceedings of the 18th International Wittgenstein Symposium*, Hölder-Pichler-Tempsky, Vienna 1996.
- K. S. JOHANNESSEN (ed.), *Wittgenstein and Aesthetics: Proceedings from the Skjolden Symposium*, Department of Philosophy Universitetet i Bergen, Bergen 1997.
- C. A. JONES, "The Modernist Paradigm: The Artworld and Thomas Kuhn", *Critical Inquiry*, 26 (2000), pp. 488-528.
- D. JUDD, "Specific Objects", in ID., *Complete Writings 1959-1875*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Nova Scotia 2005, pp. 181-189.
- D. JUDD, *Complete Writings 1959-1875*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Nova Scotia 2005.
- W. E. KENNICK, "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", *Mind*, 67 (1958), pp. 317-334.
- S. KIERKEGAARD, *Dell'autorità e della rivelazione. 'Libro su Adler'*, introduzione, traduzione e note a cura di C. Fabro, Gregoriana editrice, Padova 1976.

- V. KINDI, "Novelty and Revolution in Art and Science: the Connection between Kuhn and Cavell", *Perspectives on Science*, 18 (2010), pp. 284-310.
- J. C. KLAGGE (ed.), *Wittgenstein. Biography and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- A. KLEVAN, "What Becomes of Thinking on Film? Stanley Cavell in conversation with Andrew Klevan" in R. READ, J. GOODENOUGH (eds), *Film as Philosophy*, Macmillan Palgrave, New York 2005, pp. 167-209
- R. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge (MA) 1981.
- R. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth*, MIT Press, Cambridge (MA), 1988.
- R. KRAUSS, "Sculpture in the Expanded Field", in ID., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth*, MIT Press, Cambridge (MA), 1988, pp. 276-290.
- R. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge (MA) 1994.
- R. KRAUSS, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia Books, trad. it. B. Carneglia, Milano 2005.
- R. KRAUSS, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, trad. it. E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2005.
- R. KRAUSS, "Una visione del modernismo", in ID., *Inventario perpetuo*, trad. it. E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2011, pp. 129-143, qui p. 129.
- R. KRAUSS, *Inventario perpetuo*, trad. it. E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2011.
- S. A. KRIPKE, *Wittgenstein su regole e linguaggio privato*, trad. it. M. Santambrogio, Boringhieri, Torino 1984.
- T. S. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, trad. it. A. Carugo, Einaudi, Torino 1999.
- S. LAUGIER, "L'importanza dell'importanza. Cavell su letteratura ed etica", in P. DONATELLI, E. SPINELLI (a cura di), *Il senso della virtù*, Carocci, Roma 2009, pp. 137-150.
- P. LEWIS, "Wittgenstein on Words and Music", *British Journal of Aesthetics*, 17 (1977), pp. 111-121.
- P. LEWIS, "Wittgenstein's Genius", *Philosophical Investigations*, 13 (1990), pp. 246-257.
- P. LEWIS, "Wittgenstein and 'the Tremendous Things in Art'", in K. S. JOHANNESSEN, T. NORDENSTAM (eds.), *Wittgenstein and the Philosophy of Culture. Proceedings of the 18th International Wittgenstein Symposium*, Hölder-Pichler-Tempsky, Vienna 1996, pp. 148-161.
- P. LEWIS, "Wittgenstein's Aesthetic Misunderstandings" in K. S. JOHANNESSEN (ed.), *Wittgenstein and Aesthetics. Proceedings from the Skjolden Symposium*, Skriftserien n° 14 Universitetet i Bergen Filosofisk Institutt, Bergen 1997, pp. 18-38.
- L. R. LIPPARD (ed.), *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2001.

- T. R. LONG, "A Selective Defence of Tolstoj's 'What is Art?'"', *Philosophical Writing*, 8 (1998), pp. 15-25.
- K. LÜDEKING, "Pictures and Gestures", *British Journal of Aesthetics*, 30 (1990), pp. 218-232.
- Y. LURIE, "Wittgenstein on Culture and Civilization", *Inquiry*, 32 (1989), pp. 375-397.
- Y. LURIE, "Geniuses and Metaphors", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49 (1991), pp. 225-233.
- Y. LURIE, "Culture as a Human Form of Life: A Romantic Reading of Wittgenstein", *International Philosophical Quarterly*, 32 (1992), pp. 193-204.
- C. LYAS, "What We Can Learn From 'Tolstoy's Bad Theorising about Art'", in K. S. JOHANNESSEN (ed.), *Wittgenstein and Aesthetics. Proceedings from the Skjolden Symposium*, Skriftserien n° 14 Universitetet i Bergen Filosofisk Institutt, Bergen 1997, pp. 53-76.
- N. MALCOLM, "Wittgenstein's *Philosophical Investigations*", G. PITCHER (ed.), *Wittgenstein. The Philosophical Investigations*, Anchor Books, New York 1966, pp. 65-103.
- M. MANDELBAUM, "Family Resemblances and Generalization concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly*, 2 (1965), pp. 219-228.
- J. MARGOLIS, "Comments on *Music Discomposed*", in W. H. CAPITAN, D. D. MERRILL (eds.), *Art, Mind, and Religion*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1967, pp. 98-102.
- J. MCDOWELL, "Criteria, Defeasibility and Knowledge" in ID., *Meaning, Knowledge & Reality*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1998, pp. 369-395.
- J. MCDOWELL, *Meaning, Knowledge & Reality*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1998.
- G. MCFEE, "The Fraudulent in Art", *British Journal of Aesthetics*, 20 (1980), pp. 215-228.
- M. MCGINN, "The Real Problem of Others: Cavell, Merleau-Ponty and Wittgenstein on Scepticism about Other Minds", *European Journal of Philosophy*, 6 (1998), pp. 45-58.
- M. MCGINN, "The Everyday Alternative to Scepticism. Cavell and Wittgenstein on Other Minds", in D. MCMANUS (ed.), *Wittgenstein and Scepticism*, Routledge, London and NY 2004, pp. 240-259.
- B. MCGUINNESS (ed.), *Wittgenstein and His Times*, Blackwell, Oxford 1982.
- D. MCMANUS (ed.), *Wittgenstein and Scepticism*, Routledge, London and NY 2004.
- S. MELVILLE, "Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism", *October*, 19 (1981), pp. 55-92.
- S. MELVILLE, *Philosophy Beside Itself. On Deconstructionism and Modernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
- S. MELVILLE, "Kant after Greenberg", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (1998), pp. 67-74.

- J. MEYER, "The Writing of 'Art and Objecthood'", in J. BEAULIEU, M. ROBERTS, T. ROSS (eds.), *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*, Power Publications, Sydney 2000, pp. 61-96.
- E. MINAR, "Living with the Problem of the Other. Wittgenstein, Cavell and Other Minds Scepticism", in D. MCMANUS (ed.), *Wittgenstein and Scepticism*, Routledge, London and NY 2004, pp. 218-239.
- R. MONK, *Wittgenstein. Il dovere del genio*, Bompiani, Bologna 1990.
- R. MONK, *Wittgenstein. Il dovere del genio*, trad. it. P. Arlorio, Bompiani, Milano 2000.
- G. E. MOORE, *Philosophical Papers*, George and Allen and Unwin Ltd., London 1963.
- C. MOUFFLE, L. NAGL (eds.), *The Legacy of Wittgenstein: Pragmatism or Deconstruction*, Peter Lang, New York 2001.
- H. O. MOUNCE, *Tolstoy on Aesthetics. What is art?*, Ashgate, Aldershot 2001.
- D. MOYAL-SHARROCK (ed.), *The Third Wittgenstein. The Post-Investigations Works*, Ashgate, Swansea 2004.
- S. MULHALL, *On Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*, Routledge, London and NY 1990.
- S. MULHALL, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*, Clarendon Press, Oxford 1994.
- S. MULHALL (ed.), *The Cavell Reader*, Blackwell, Oxford 1996.
- S. MULHALL, "The Givenness of Grammar: A Reply to Steven Affeldt", *European Journal of Philosophy*, 6 (1998), pp. 32-44.
- S. MULLHALL, *Inheritance and Originality. Wittgenstein, Heidegger, Kierkegaard*, Clarendon Press, Oxford 2001.
- S. MULHALL, "Suffering a Sea-Change. Crisis, Catastrophe, and Convention in the Theory of Speech-Acts", in A. CRARY, S. SHIEH (eds.), *Reading Cavell*, Routledge, London and NY 2006, pp. 26-41.
- S. MULHALL, *Wittgenstein's Private Language. Grammar, Nonsense, and Imagination in Philosophical Investigations, §§ 243-315*, Clarendon Press, Oxford 2007.
- M. NEWMAN, J. BIRD (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion Book, London 1999.
- F. NIETZSCHE, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, trad. it. F. Masini, Adelphi, Milano 2002.
- J. C. NYÍRI, "Wittgenstein's New Traditionalism", *Acta Philosophica Fennica*, 28 (1976), pp. 503-512.
- J. C. NYÍRI, "Wittgenstein's Later Work in relation to Conservatism", in B. MCGUINNESS (ed.), *Wittgenstein and His Times*, Blackwell, Oxford 1982, pp. 44-68.
- G. ORWELL, "Lear, Tolstoy and the Fool", *Polemic* 7 (1947), pp. 2-17.

- G. ORWELL, "Lear, Tolstoj e il matto", in ID., *Nel ventre della balena e altri saggi*, a cura di S. Perrella, Bompiani, Milano 2011, pp. 75-94.
- G. ORWELL, *Nel ventre della balena e altri saggi*, a cura di S. Perrella, Bompiani, Milano 2011.
- P. OSBORNE, "Conceptual art and/as Philosophy", in M. NEWMAN, J. BIRD (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion Book, London 1999, pp. 47-65.
- B. PASCAL, *Pensieri*, a cura di A. Bausola, Bompiani, Milano 2009⁴.
- G. PITCHER (ed.), *Wittgenstein. The Philosophical Investigations*, Anchor Books, New York 1966.
- PLATONE, *Simposio, Apologia di Socrate, Critone, Fedone*, a cura di E. Savino, Mondadori, Milano 1991.
- H. PUTNAM, "Rules, Attunement, and 'applying words to the world'. The Struggle to Understand Wittgenstein's Vision of Language", in C. MOUFFLE, L. NAGL (eds.), *The Legacy of Wittgenstein: Pragmatism or Deconstruction*, Peter Lang, New York 2001, pp. 9-23.
- R. READ, J. GOODENOUGH (eds), *Film as Philosophy*, Macmillan Palgrave, New York 2005.
- E. H. RECK (ed.), *From Frege to Wittgenstein. Perspectives on Early Analytic Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- R. RORTY, "From Epistemology to Romance: Cavell on Skepticism", *Review of Metaphysics*, 34 (4/1981), pp. 759-774.
- P. ROTH, *La lezione di anatomia*, trad. it. V. Mantovani, Einaudi, Torino 2007.
- M. W. ROWE, "Wittgenstein's Romantic Inheritance", *Philosophy*, 69 (1994), pp. 327-351.
- R. SAFRANSKI, *Il romanticismo*, trad. it. U. Gandini, Longanesi, Milano 2011.
- A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. N. Palanga, Mursia, Milano 1991.
- S. SCHROEDER, *Wittgenstein. The Way Out of the Fly-Bottle*, Polity, Cambridge 2006.
- J. SCHULTE, *Experience and Expression: Wittgenstein's Philosophy of Psychology*, Clarendon Press, Oxford 1993.
- R. SCRUTON, "Wittgenstein and the Understanding of Music", *British Journal of Aesthetics*, 44 (2004), pp. 1-9.
- W. SHAKESPEARE, *Complete Works*, edited by J. Bate and E. Rasmussen, Macmillan 2007.
- S. SHANKER, D. KILFOYLE (eds.), *Ludwig Wittgenstein. Critical Assessment of Leading Philosophers*, Second Series, Vol. IV, Routledge, London and New York 2002.
- S. SHIEH, "The Truth of Skepticism", in A. CRARY, S. SHIEH (eds.), *Reading Cavell*, Routledge, London and NY 2006, pp. 131-165.
- L. SHINER, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, trad. it. N. Prinetti, Einaudi, Torino 2010.

- R. A. SHINER, "Wittgenstein on the Beautiful, the Good and the Tremendous", *The British Journal of Aesthetics*, 14 (1974), pp. 258-271.
- R. ŠILBAJORIS, *Tolstoy's Aesthetics and His Art*, Slavica Publishers, Columbus 1990.
- G. SIRCELLO, *Mind and Art: an Essay on the Varieties of Expression*, Princeton University Press, Princeton 1972.
- D. SPARTI, *L'importanza di essere umani*, Feltrinelli, Milano 2003.
- D. SPARTI, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel Jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 2005.
- D. G. STERN, B. SZABADOS, "Reading Wittgenstein (on) Reading", in ID. (eds.), *Wittgenstein Reads Weininger*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 1-28.
- D. G. STERN, B. SZABADOS (eds.), *Wittgenstein Reads Weininger*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- B. SZABADOS, "Wittgenstein Listens to Mahler: How to Do Philosophy and Compose Music in the Breakdown of Tradition?", *Dialogue*, 46 (2007), pp. 91-113.
- T. TAM, "On Wonder, Appreciation and the Tremendous in Wittgenstein's Aesthetics", *British Journal of Aesthetics*, 42 (2002), pp. 310-322.
- M. TER HARK, "'Patterns of Life': a Third Wittgenstein Concept", in D. MOYAL-SHARROCK (ed.), *The Third Wittgenstein. The Post-Investigations Works*, Ashgate, Swansea 2004, pp. 125-143.
- T. TESSIN, M. VON DER RUHR (eds.), *Philosophy and the Grammar of Religious Belief*, St. Martin Press, New York 1995.
- B. R. TILGHMAN, *But is it Art? The Value of Art and the Temptation of Theory*, Blackwell, Oxford 1984.
- B. R. TILGHMAN, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics. The View From Eternity*, Macmillan, Houndsmille and London 1991.
- A. TORMEY, *The Concept of Expression*, Princeton University Press, Princeton 1971.
- S. TRIVEDI, "Artist-Audience Communication: Tolstoy Reclaimed", *Journal of Aesthetic Education*, 38 (2004), pp. 38-52.
- M. TURVEY, "Is Scepticism a 'Natural Possibility' of Language? Reasons to be skeptical of Cavell's Wittgenstein", in R. ALLEN, M. TURVEY (eds.), *Wittgenstein, Theory and the Art*, Routledge, London and NY 2001, pp. 117-136.
- J. VICKERY, "Art and the Ethical. Modernism and the Problem of Minimalism", in D. ARNOLD, M. IVERSEN (eds.), *Art and Thought*, Blackwell, Oxford 2003, pp. 111-128.
- G. H. VON WRIGHT, *Wittgenstein*, trad. it. A. Emiliani, Il Mulino, Bologna 1983.
- M. WEITZ, "The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1956), pp. 27-35.

R. WILKINSON, "Art, Emotion and Expression", in O. HANFLING (ed.), *Philosophical Aesthetics: An Introduction*, Blackwell, Oxford 1992, pp. 179-236.

W. K. WIMSATT JR., *The Verbal Icon*, Methuen & Co, London 1970.

P. WINCH, "Eine Einstellung zur Seele", in ID., *Trying to Make Sense*, Blackwell, Oxford 1987, pp. 140-153.

E. WITHERSPOON, "Houses, Flowers, and Frameworks: Cavell and Mulhall on the Moral of Skepticism", *European Journal of Philosophy*, 10 (2002), pp. 196-208.

P. ZIFF, "The Task of Defining a Work of Art", *The Philosophical Review*, 62 (1953), pp. 58-78.